



Chiapas. Fotografía de Lucila Gutiérrez Santana.

Subjetividad y género en el orden simbólico de la alteridad radical: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector

María Amanda Saldías Palomino
*Universidad del Bío Bío – Universidad de
Concepción, Chile*

Antes había querido ser los otros para conocer lo que no era yo.
Comprendí entonces que ya había sido los otros, y eso era fácil.
Mi mayor experiencia sería ser el otro de los otros; y
el otro de los otros era yo
Clarice Lispector (*La mayor experiencia*, 1971)

Resumen

Se propone que en *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, la protagonista, a partir de su desplazamiento hacia el orden simbólico de la alteridad radical, subvierte las normativas de subjetividad e identidad, como el género, que le permiten permanecer inteligible y aceptada dentro del orden logocéntrico de la modernidad, para constituirse como una sujeto nómada, anulándose la dicotomía de *lo mismo* y de *lo otro*.

Palabras clave

Sujeto nómada, género, alteridad radical, orden simbólico, Lispector.



Atotonilco. Fotografía de Lucila Gutiérrez Santana.

Gender and Subjectivity in the Symbolic Order of Radical Alterity: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector

Abstract

It is proposed that in Clarice Lispector's *A paixão segundo G.H.* (1964), upon her displacement to the symbolic order of the radical alterity, the main character subverts the subjectivity and identity regulations, such as gender, which allows her to stay intelligible and accepted within the modernity logocentric order, constituting herself instead as a nomadic subject, cancelling the dichotomy between *the self* and *the other* out.

Keywords

Nomadic subject, gender, radical alterity, symbolic order, Lispector.

Esta es una historia de desplazamientos, deconstrucciones y derrumbes movidos por el deseo de ser; de ser incluso si eso significa perderse en la materialidad de la nada y del todo, abandonando las muletas de lo conocido pero ajeno. Incluso, si eso significa identificarse con aquello —supuestamente opuesto de forma radical a lo que soy: dos economías de construcción de la subjetividad que antes parecían irreconciliables—. La historia de un sujeto que abandona el sedentarismo de las definiciones externas para construirse como una *sujeto nómada* que se solaza en la falta de certezas y en el fracaso del lenguaje normativo.

En 1964 la escritora brasilera Clarice Lispector publica su quinta novela *A paixão segundo G.H.*, que para muchos de sus lectores es considerada su obra más destacada, dado que en ella se condensarían los tópicos y modos de enunciación que distinguen a Lispector como una de las autoras más importantes e innovadoras de su país y de Latinoamérica.

Narrada en primera persona, la anécdota básica de *A paixão segundo G.H.* (APSGH) trata de una mujer soltera de clase acomodada que un día domingo, aprovechando que el día anterior la criada se ha ido de su casa, decide ordenar su departamento, comenzando su tarea precisamente a partir de ese cuarto, que ella estima debe encontrarse en mal estado. Para su sorpresa, en lugar de encontrar una habitación desordenada y oscura, descubre un cuarto completamente iluminado y en orden, seco en extremo; primer elemento que va desarmando su estructurada vida anterior. El segundo momento de desconcierto corresponde al descubrimiento, en un rincón del cuarto, del tosco dibujo de una pareja con un perro que altera la desnudez de ese espacio. Al abrir el armario para comprobar si presenta el mismo estado que la habitación, tiene lugar el tercer momento y definitivo, cuando se encuentra frente a frente con una cucaracha viva que desata su asco y miedo ancestral, provocando en ella la reacción instintiva de matarla. A partir de ese momento, todo lo que conocía como su vida anterior sufre un proceso de paulatino desmoronamiento. Sin embargo, esta anécdota se narra *a posteriori*, el día después de ocurrida, porque lo que iba a ser un acto banal, común, se ha transformado en una experiencia vital que ha hecho tambalear todo lo que tenía un sentido de ser para dicha mujer: “Ontem de manhã –quando saí da sala para o quarto de empregada- nada me



fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim" (p. 19).

El itinerario de la sujeto nómade: la reversibilidad de lo *mismo* y de lo *otro*

Propongo que la protagonista de esta obra de Lispector se construye como un sujeto nómade, no porque literalmente viaje sino por su discurso subversivo, transgresor, que la hace que se resista "a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta" (Braidotti, 2000: 31), que limitan la construcción de su subjetividad e identidad a la repetición de un ritual que le permite permanecer inteligible y aceptada dentro del orden logocéntrico de la modernidad. Según Rosi Braidotti, la subjetividad nómade, por su naturaleza transitoria, se caracteriza por funcionar como un sistema de postas, que la lleva a establecer vínculos, coaliciones, interconexiones, sin seguir un curso regular, sino uno que está conformado por avances, retornos y cruces (Braidotti, 2000, 76-77), transgrediendo la idea de identidad estática y clausurada del logocentrismo moderno.

En *APSGH*, la protagonista experimentaría el descubrimiento de su subjetividad e identidad en su encuentro con el otro, que actúa como un espejo que le devuelve el reflejo de esa parte de sí negada por el paradigma dominante de subjetividad. Jorge Dos Santos vería en esta forma de asumir la constitución del sujeto un cambio histórico de mentalidad, ya que: "[L]a protagonista comienza en el individualismo absoluto —típico de la modernidad— para culminar en la comunión con la otredad, al saberse parte de un todo armónico e integrado —característica clásica—" (Dos Santos, 2009). A su vez, el lugar del otro también sería reversible, anulándose el binarismo propio del logocentrismo, donde la diferencia se entiende en un sentido dicotómico. En esta obra, en cambio, el yo y el otro ya no serían opuestos irreconciliables, sino distintos lugares en los que se puede posicionar la subjetividad según el contexto en el que se encuentre.

Martínez Simón, por su parte, sostiene que ese juego de espejos en el cual se ve obligado a reflejarse la sujeto en la escritura de Lispector, corresponde a la experiencia moderna del lenguaje, evidenciándose un cambio de paradigma al desplazarla de su lugar central en

el lenguaje como fuente y límite de los significados, pasando así del “pensamiento de la sustancia [...] a la experiencia del límite de una subjetividad que al pensarse, esto es, al representarse en los signos se contempla en su generación sin detenerse jamás, siempre creciendo, en fuga permanente” (Martínez Simón, 2007, 440):

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi –porque não entendo. Sei que vi –porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arrebenta a minha vida diária (p. 12).

A través de esta concatenación de paradojas —saber que vio porque no tuvo sentido lo que vio, saber que vio porque no entiende, saber que vio porque lo que vio no sirve para nada, no querer lo que vio— Lispector desestabiliza el lugar preponderante que ocupa el sentido de la vista en el modelo dominante de conocimiento de la modernidad, ya que la observación no es de utilidad para validar la experiencia vivida, que no puede ser sistematizada a través de los parámetros epistemológicos conocidos. El espejo en el que se ha contemplado durante la jornada anterior, la experiencia en el cuarto de la criada y el encuentro con la cucaracha, no dice nada que para ella tenga sentido y la única manera que encuentra para hacerlo legible es relatarlo y tratar de traducirlo al código común, pero evitando apropiarse de él como es la tradición del discurso *logocêntrico*:

Ficou tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa terceira perna protetora chamar de ‘uma verdade’ (p. 10).

La acción de narrar lo vivido por parte de G.H. se enmarca en este juego de espejos establecido desde la dedicatoria, produciéndose aquel desdoblamiento que, según Cristina Peri Rossi, es característico en la escritura de Lispector, donde quien mira, “También es quien se mira mirar, y ésta, la que se mira mirar, es la que escribe” (Peri Rossi, 2001: 173). En ambos relatos —uno oral, el de G.H., y otro escrito, el de Lispector— quien habla o escribe puede ser el otro de sí mismo, tomando la distancia necesaria para conocer(se), haciendo *estallar el yo* en múltiples identidades (Martínez Simón, 2007) en el proceso



de construcción de la subjetividad. Este gesto de extrañamiento la habilita para contar lo vivido, en un desdoblamiento discursivo que la hace asumir temporalmente una posición de poder insólita para ella, ya que, por un lado, siempre ha sido el objeto *contado* por el discurso que la ordena, mientras que, por otro, en el instante de relatar su historia, el lenguaje se revela precario, deficiente para esa tarea.

Primero, G.H. se observa en las fotografías que la retratan, no reconociéndose o, más bien, descubriendo en ellas silencio, misterio y un abismo. Ese silencio inexpresivo de sus fotografías es ambiguo, un indicio de las dimensiones de la subjetividad excluidas del modelo dominante donde todo tiene una clasificación previa, sugiriendo, en cambio, el lugar de la posibilidad, del deseo de ser. Por otra parte, el misterio de ese rostro retratado puede corresponder a esa subjetividad descontextualizada que no se explica por sí sola, sino que requiere precisamente de un sistema que la respalde como tal:

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: a revelar-se o negativo, também se revelava a minha presença de ectoplasma, Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência? (p. 27).

En ese proceso de introspección en que se ve sumergida la narradora, la primera alteridad que reconoce es la de sí misma; esa identidad que es una interrogante silenciosa constante, como también esa otra en la que se escinde, anónima, impersonal y neutra. Para poder contar la experiencia límite vivida (Nunes, 1982). G.H. pasa revista a los distintos aspectos, huellas, donde puede encontrar ésa que ha sido o que era hasta antes de vivir la experiencia decisiva, viéndose a través de la mirada de los otros, esos sujetos que pertenecen a su círculo social, que le devuelven una imagen placentera, cómoda, fácil de representar:

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse habido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo (p. 22).

La comodidad con que G.H. vive su subjetividad femenina normativa, reforzada por la opinión que su círculo social directo emite de ella, se ve remecida al ser interpelada en ausencia por su criada Janair, el segundo escalón en este encuentro con la alteridad radical en el relato. La partida de la criada genera en la protagonista el deseo de recomodar su casa, partiendo por el cuarto de servicio, ubicado al otro extremo del departamento donde se encuentran sus habitaciones más privadas. La ausencia de Janair es, sin embargo, significativa porque su paso por el hogar de G.H. ha quedado literalmente marcado. En primera instancia, por la apropiación del espacio que habitaba al organizarlo a su voluntad, como constata la dueña de la casa al entrar a la habitación, quien percibe como un ataque y una manifestación de odio contenido ese gesto de la criada. Inesperadamente, Janair se muestra como una sujeto capaz de ejercer violencia, borrando todas las marcas identitarias de G.H., como “escultora, solteira, sem fillos, pertencente a classe média alta carioca” (Trocoli, 2004, 34), de ese espacio que supuestamente no le pertenecía:

Os traços —descobri sem prazer— eran traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E a sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas uma forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eran tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua (p. 37).

Contrario a lo que originalmente pensara G.H., la presencia de Janair es más fuerte ahora que ya no está, revelándose como sujeto ante quien ha monopolizado esa posición en ese microcosmos social que es el departamento, apareciendo primero su nombre y, a continuación, su rostro, invisibilizados antes por la función que cumplía dentro de ese espacio. Janair aparece corporal y simbólicamente sólo cuando G.H. ve en ella esa “primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciencia” (p. 36). Antes era solamente la figura oscura, de piel “inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar” (p. 37), cuyo cuerpo se confundía con el delantal y la ropa que la cubría, anulando su subjetividad humana.



En segunda instancia, Janair ha cometido otro atentado al predominio de G.H. como sujeto, dejando el dibujo de una pareja con un perro estampada en una de las paredes del cuarto, a la manera de una escritura cifrada. El retrato tosco, casi de tamaño natural, elaborado por la criada, devuelve a G.H. la misma imagen que ella había construido de Janair en el tiempo que estuvo a su servicio: sólo los contornos de una desnudez vacía, la abstracción de todo lo que no era esencial.

Si el primer paso en el proceso de despersonalización que experimenta G.H., en su encuentro con la alteridad, es la pérdida de identificación con sus iniciales y con la persona que aparecía en sus fotografías, la entrada al cuarto de Janair se presenta como el paso necesario en este desplazamiento desde el mundo construido por el discurso humano al mundo de la otredad irreductible al discurso logocéntrico. A diferencia de G.H., Janair no habla ni escribe sino que marca su presencia a través de la ocupación material de su espacio y el trazo a carbón del mural del cuarto, consiguiendo que su subjetividad permanezca latente, incluso en su ausencia. Las figuras trazadas por la criada negra parecen cuidar la entrada al cuarto como guardianes antiguos que emergen de la pared y que cobran mayor presencia a medida que G.H. los observa con más atención, de igual modo sucede con Janair. Y lo que estas presencias provocan en la protagonista se traspasan al mundo de lo físico, de la percepción sensorial-emotiva, por sobre la racionalidad y la distancia irónica del sujeto organizado del logocentrismo, causando su incomodidad y extrañamiento.

Janair, por sus características físicas y el cuarto que habitaba es presentada como lo opuesto a G.H.; Janair: "La reina africana, la extranjera, la enemiga indiferente", y su figura podría corresponder a ese componente cultural oculto y olvidado en un cuarto al final de la casa, pero que está ahí, devolviendo el mismo sentimiento de rechazo y hasta de odio que genera en el sujeto dominante. Ambos mundos, el de Janair y el de G.H., han convivido por seis meses sin mirarse ni conocerse, como las figuras escurbadas en la pared que miran siempre de frente: "Como si nunca tivesse a outra e não soubesse que ao lado existía alguém" (p. 35), ocupando el lugar inamovible que socialmente se les ha asignado por su género, raza y clase social.¹

¹ Otra lectura interesante sobre la presencia-ausencia de Janair en la novela es la que propone Solange Ribeiro de Oliveira (1999), quien sugiere que la escritura de Lispector articularía el arquetipo Norte-pobre-seco / Sur-rico-húmedo con referencia a las

Dentro de ese orden social rígido en el que han convivido la patrona blanca G.H. y la criada negra y silenciosa Janair, el cuerpo de los sujetos puede comprenderse, tal como plantea Braidotti (año), como “una superficie de significaciones, situada en la intersección de la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje”, cubriendo, por tanto, “un amplio espectro de niveles de experiencia y de marcos de enunciación” (Da Silva, 2004, 43). A pesar de compartir la misma posición de inferioridad en el orden patriarcal, debido a su identidad de género, las diferencias de clase y raza entre esas dos mujeres las han ubicado en posiciones antagónicas y desiguales, que actúan como base de ese sistema altamente jerarquizado, en el que *la materia de los cuerpos* debe ser comprendida como el efecto de una dinámica de poder, de modo que es “indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales” (Butler, 2010: 19), una realidad de la que G.H. toma consciencia cuando redescubre violentamente que ella también posee un cuerpo y que éste no está fuera de dicha dinámica.

En un primer instante, Janair ocupa el lugar de esa *otredad devaluada o peyorativizada* que, como precisa Braidotti (2004: 190): “Organiza las diferencias en una escala jerárquica que da lugar a la conducción y gobernabilidad de todos los grados de las diferencias sociales”, cuya mirada desestructura el mundo de la protagonista, introduciendo otras dimensiones temporales y espaciales que transforman en inútiles las coordenadas de tiempo y espacio que han regulado la existencia de G.H. cuando ingresa al cuarto de la criada, que se constituye como lo opuesto a todo con lo que se sentía identificada la dueña de la casa:

O oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de mina doce e isenta ironia; era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim (p. 38).

G.H., la sujeto moderna, independiente económicamente, que se desenvuelve en un sistema temporal lineal, es sometida por “una

diferencias sociales y geográficas que dividirían a Brasil en estas dos zonas, con las preocupaciones metafísicas y metaficcionales, que le proporcionarían un lugar único dentro del panorama literario brasileño.



criatura que pertenece a otras edades” (Castellanos, 2012: 101) a un violento quiebre del sistema cultural y racional que ha articulado su ordenamiento de la realidad y la construcción de su subjetividad, exponiendo la debilidad de las certezas conocidas, entre éstas, la posición de sujeto femenino privilegiado que no debe esforzarse por cumplir con las características formales que se le atribuyen. El rechazo que siente por parte de quien habitara ese espacio y el espacio mismo, como si éste tuviera vida propia, hace que se inviertan las posiciones de la narradora y de la criada, pasando la primera a ser lo otro, lo abyecto. Tras pasado el umbral de la *suave belleza de ordenar*, de su *dulce y ausente ironía*. G.H. responde a la violencia de Janair con el deseo de aplicar también violencia para borrar todas las huellas de esa sujeto que ha desafiado las normativas que lo regularizan, exhibiendo esa particular interacción de la gentileza con la violencia que se daría, según Marta Peixoto (1992) en los textos de Lispector:

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia, a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. Depois jogaria água no guarda-roupa para ingurgitá-lo num afogamento até a boca —e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali (p. 39).

G.H. da el primer paso para abandonar la actitud medida y racional y dejarse guiar por la animalidad, el instinto, la falta de misericordia que ella descubre en los rastros de Janair, desprendiéndose del estado de *pre-clímax* que la definía como sujeto de la modernidad. En ese estado mental, emocional y físico es que G.H., se encuentra con la otra representante de la alteridad radical más definitiva, la que terminará de hacer caer las estructuras internas de la historia de su identidad generizada.

Frente a frente con el *otro radical*: Desde la complacencia de la *tercera pierna* hasta la neutralidad de la materia viva

Al igual que en otros relatos de Lispector —pensemos en “Amor” o “El búfalo” de la colección de cuentos *Lazos de familia* (1960)— el encuentro con el *otro radical* es fundamentalmente, hecho que de-tona con el desmoronamiento del mundo conocido. En esta novela, esa alteridad radical extrema está representada por la cucaracha que aparece en el armario del cuarto vacío de Janair, animal que despierta los sentimientos y sensaciones más elementales en G.H., como el asco, el miedo y el odio. En el caso de *APSGH*, como advierte Flávia Trócoli (2004), la alteridad radical² si bien escapa a la representación, la desencadena al develar la precariedad del lenguaje y la escritura ante *lo real indecible*. En esta situación límite en la que se confrontan la lógica de lo mismo, representada por la subjetividad normativa de G.H., con la otredad, representadas por la criada Janair y la cucaracha, el lenguaje literal no es posible y se comprueba que el sujeto del lenguaje no es autónomo, sino que requiere de un interlocutor que pueda descifrar las metáforas y metonimias que reemplazan la literalidad, porque aquello que se cuenta ya pasó o porque las palabras no consiguen transmitir con fidelidad esa experiencia, postergándose siempre su significado, rompiéndose, por lo tanto, la pretendida relación directa entre el lenguaje y la cosa dicha.

El contacto con lo *indistinto angustiante*, la alteridad extrema, como sostiene Flávia Trócoli (2004), provoca en la obra el desmascaramiento del yo, produciéndose la ruptura de la linealidad

² El concepto de alteridad radical se relaciona con la noción que plantea Jacques Lacan sobre el inconsciente, como el espacio donde surge el lenguaje: “Al sostener que la palabra no se origina en el yo, ni siquiera en el sujeto, sino en el otro”. Lacan subraya que la palabra y el lenguaje vienen de otro lugar y, por lo tanto “el inconsciente es el discurso del otro”. Al concebir al otro como un lugar, Lacan alude al concepto freudiano de una localidad psíquica, en el cual el inconsciente es descrito como “la otra escena” (Evans, 1997, 143). Por su parte, en *Figuras de la alteridad*, Baudrillard y Guillaume establecen una distinción entre prójimo: “Ese que no es yo, ese que es diferente de mí, pero al que, sin embargo, puedo comprender, ver y asimilar”. La alteridad radical sería “lo inasimilable, lo incomprensible e incluso [lo] impensable” (Baudrillard y Guillaume 2000, 12).



temporal por la entrada al mundo de lo continuo y lo indecible, previo a la representación, pero que paradójicamente la engendra. Como Janair, la cucaracha instala otra temporalidad, contradictoria en su definición, pues es tan obsoleta que es actual: “[H]á trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem” (p. 44), representando una identidad siempre continua, localizada en la materia más cruda de la vida. La temporalidad del espacio que habita la alteridad radical recuerda así la del “tiempo del nómada” descrita por Braidotti (2000: 62), que es: “imperfecto, activo, continuo [y traza una trayectoria de] velocidad controlada”, tan intenso que se hace palpable como el mismo espacio donde transcurre el recorrido introspectivo de G.H., que su localización se restringe a un espacio reducido, tanto así que: “As próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror” (p. 46), adquiriendo esta nueva experiencia del tiempo y espacio las connotaciones de un trance místico.

Con el descentramiento del orden cronológico de la racionalidad moderna, la narradora retrocede hasta el comienzo de los tiempos de su historia como signo, “viviendo a pré-história de um futuro” (p. 103). Desde esa temporalidad prehistórica G.H. comienza a acercarse al momento actual, atravesando épocas y espacios, viendo cómo se superponen unos sobre otros desde la plataforma del edificio en el que vive en el presente.

El encuentro violento, por inesperado, con la cucaracha inmemorial, exacerba la desarticulación de los discursos que han fundado el signo mujer y el signo humano con los que se ha asociado la protagonista, a medida que ésta va desprendiéndose de esas identidades normativas y trascendentes. El sujeto femenino en el encuentro con la barata, animal prehistórico, sobreviviente aún en las más duras circunstancias, se define ahora por las emociones primarias:

Voltada para dentro de mim, como um cego auscultava a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce –como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar (p. 49).

La cucaracha interrumpe la continuidad del sujeto G.H., tal como se conocía, y la hace enfrentarse a un peligro latente que desea esquivar, el de encontrarse cara a cara con el otro, en su abyección e incomprensibilidad, despertando las respuestas instintivas, la fuerza de esa materia inconsciente que era ella misma, dormida, domesticada “por quince siglos” (p. 49).³ Cuando G.H. mata, o cree matar a la cucaracha, recupera el poder del que se le había privado: ser dueña de sus propias acciones, volviendo a estar al nivel de la naturaleza. Simultáneamente, al matar a la cucaracha, mata también a esa mujer que había conocido y entonces está lista para ingresar al orden de la alteridad que gobierna la habitación de la criada, pues ha comenzado su proceso de deshumanización y, con ella, el abandono de la moral conocida.

Una vez dentro del orden simbólico de la alteridad radical, G.H. recuerda que en su otra vida habría considerado violenta la monotonía del gusto de lo vivo, la moral de lo neutro, porque para quien medía el mundo por la belleza que oculta la pureza: “É violenta a ausencia de gosto da água, é violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro. Uma violência que é tão mais violenta porque é neutra” (p. 152). En ese sentido, la cucaracha es el pasaje estrecho que debe atravesar material y simbólicamente para reencontrarse con esa identidad desconocida que: “Vinha de uma fonte muito anterior à humana, muito maior que a humana” (p. 54), derribando la frágil frontera que separa a lo humano de lo no humano, lo distinto de lo indistinto, lo profano de lo divino y sagrado.

El cuerpo de la cucaracha fracturado en dos evoca ese desdoblamiento que vive la protagonista, esa disociación que ha vivido de su ser corporal, material y de subjetividad racionalizada, como también ese desdoblamiento que practica en ella para poder narrar la vivencia; sin embargo, a diferencia de lo que sucede con G.H., la barata es una, su fractura material no se disocia de su fractura simbólica, ya que es pura inmanencia: “Ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo” (p. 73).

Desde una perspectiva posestructuralista, Braidotti considera que el lenguaje —en primer lugar— “no debe entenderse como

³ En su descripción de la abyección, Kristeva explica que no es la falta de limpieza o salud lo que vuelve abyecto algo, “sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 2006: 11).



herramienta de comunicación. Más bien, se define como una institución sociosimbólica clave: es el sitio o lugar donde la subjetividad logra construirse" (2004:191). Con respecto a *APSGH*, el sujeto de la enunciación retorna al punto cero de su construcción como signo, donde el silencio es el comienzo del lenguaje. G.H. va construyendo su nueva/perdida subjetividad a medida que relata y reproduce la experiencia vivida, pero es importante subrayar que ese proceso es posible gracias al recuerdo de una identidad femenina generado al sentirse representada en la figura dibujada en la pared por Janair. Esta manera en la que se (re)construiría la identidad de G.H. podemos asociarla al modo en que funcionaría la memoria minoritaria propuesta por Deleuze, según Braidotti, la que operaría a partir de recuerdos intensivos que trazan "una coreografía de flujos e intensidades":

Como una constante búsqueda de momentos temporarios en que es posible sostener un equilibrio, antes de que las fuerzas lo disuelvan una y otra vez, permitiendo que el sujeto continúe, nunca igual a sí mismo, pero lo bastante fiel a sí mismo para perdurar y seguir adelante (Braidotti, 2004: 171).

La construcción de la identidad de G.H. comienza a (re)constituirse desde los recuerdos y las asociaciones que han quedado en algún lugar de la memoria, escapando al control de la racionalidad logocéntrica, y que, como la cucaracha, aparecen cuando menos se espera, como el recuerdo de su niñez pobre en una casa infestada de esos animales o los textos de la historia de los pueblos que han conformado la llamada civilización occidental, como parte de una memoria de la cual ella también participa minoritariamente.

Ahora es profundamente llamativo que en *APSGH* el sujeto femenino descubra su condición de sujeto y su identidad, no sólo como mujer sino también como ser humano, a partir de su encuentro con la alteridad radical, porque, tal como lo han explicitado las teorías feministas desde lo postulado por Simone de Beauvoir, dentro de las relaciones de poder que han estructurado históricamente el sistema patriarcal: "[La] mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, él es lo absoluto; ella es lo otro" (Beauvoir, 1969: 3). Asimismo, para Luce Irigaray, la alteridad de la mujer debe entenderse entonces:

No meramente como aquello que no está representado, sino antes bien como aquello que continúa siendo *irrepresentable* dentro de este esquema de representación. La mujer, como el otro, continúa estando por encima o fuera del marco falogocéntrico que combina lo masculino con la posición (falsamente) universalista. La relación entre el sujeto y el otro no es pues reversible; por el contrario, los dos polos de la oposición existen en una relación asimétrica (Irigaray, citado en Braidotti, 2000:187).

La diferencia, entonces, según propone Irigaray, es irreductible e irreversible (Braidotti, 2000: 187), sobre todo por esa relación desigual entre los dos polos que la conforman: el sujeto y lo otro. En *APSGH*, sin embargo, dichas irreductibilidad e irreversibilidad se disuelven gradualmente a medida que G.H. avanza en su ingreso al orden temporal y espacial, donde se posicionan Janair y la cucaracha, produciéndose una paulatina identificación de la protagonista con el insecto despreciado. G.H. mira de frente a la cucaracha agonizante y ve, por primera vez, que siempre se está a un paso de pasar de una condición a la otra, para ser lo abyecto, lo excluido; dejar de ser victimario para ser la víctima (Dos Santos: 2009). Desplazándose desde el lugar de la subjetividad hacia el de la alteridad, G.H. comienza a ver con los ojos de la otra, y la cucaracha deja de ser el objeto en esta situación de conocimiento. Claramente, en un primer momento, la cucaracha es objetualizada por el pensamiento racional que rige el modelo epistemológico en el que ha sido formada como sujeto humano G.H., que la conduce a establecer una diferencia ontológica y jerárquica entre ella y el animal. La protagonista se aproxima a ella desde su sistema de creencias, fijándola como lo repulsivo, lo que debe ser exterminado, reiterándose la relación desigual de poder que ha impuesto la superioridad de lo humano sobre lo no humano, de lo masculino sobre lo femenino, de lo divino sobre lo no divino, de lo espiritual sobre lo material.

Podríamos sostener que G.H. vive el proceso de desobjetualizar el mundo a medida que ella misma se desobjetualiza, construyéndose como sujeto de su discurso, por primera vez. El pasaje a ese proceso también es la cucaracha en su materialidad, que lleva a la protagonista a reconocerse, también por primera vez, en su materialidad más inmediata, que es su cuerpo. Al respecto, Lúcia Helena postula que la figura del otro en la narrativa de Lispector actuaría como un factor de “desestabilização do ‘imaginário patriarcal’, ao resgatar em sua ficção



‘uma cena reprimida na escrita oficial da história dos homens: a do feminino’ (en Ferreiro-Pinto Bailey, 2007: 14).

El proceso de deshumanización que vive la protagonista involucra una violencia similar a la sufrida en el proceso inverso que redujo su identidad a fragmentos fonéticos, pues significa para la protagonista llegar “a um ponto de crime contra a minha vida pessoal” (p. 18). La narradora grafica este proceso de deshumanización como la pérdida de:

Alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. [...] E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive (Pinto Bailey, 2007: 8).

Si antes la mirada humanizada de G.H. acerca del mundo partía del último piso de un edificio, en su desplazamiento hacia el lugar de la alteridad, ahora la narradora ve el mundo desde la altura de los ojos de la cucaracha, es decir, desde la materialidad insípida, neutra y ajena a la moral humana. Horas antes de ingresar al cuarto de servicio, de G.H. encontraba su definición como sujeto en el orden socio-simbólico de la humanización, sostenido en la esperanza y la promesa de algo por venir, en la trascendencia del instante mismo. Por el contrario, la cucaracha es la inmanencia incardinada que impulsa a G.H. a desprenderse de “a falsa transcendência” (p. 92), ya que ahora se encuentra en el ámbito de lo “irreductible” (p. 92).

El sujeto ya no se aproximaría al mundo desde la lógica de la objetualización, ajustándolo a sus creencias y percepciones, sino dejando que éste hable por sí mismo, de manera muy similar a lo que propone Donna J. Haraway en su teoría de los conocimientos situados (1995). En el fondo se podría afirmar que Lispector está proponiendo una alternativa de construcción del conocimiento, rompiendo con el deseo de posesión propio de lo que Haraway llama “la lógica del colonialismo capitalista” (1995: 341), que busca absorber al otro y no respetarlo en su diferencia como tal, ubicándolo en una posición inferior en lo que respecta a la producción de saberes igualmente legítimos.

De acuerdo con lo expuesto, podríamos sostener que en la escritura de Lispector —en tanto proyecto estético-ético— estaría operando una conciencia nómada que, tal como la define Braidotti, actúa como “una forma de resistencia política a las visiones hegemó-

nicas y excluyentes de la subjetividad", que desestabiliza la forma de pensamiento falocéntrica, oponiendo "a las ramificaciones visibles, verticales, de los árboles occidentales del conocimiento" los rizomas secretos, laterales, extendidos del modo nómada de construir conocimiento (Braidotti, 2000: 59).

A modo de conclusión, es posible afirmar que en *APSGH* la subjetividad femenina se construiría entre la normatividad del pensamiento logocéntrico y el anhelo de ser, constituyéndose como un sujeto en constante construcción, incompleto, inestable, cuya identidad se conformaría retrospectivamente a partir de la memoria afectiva y los deseos que escapan al control racional. Ese proceso de construcción de la subjetividad femenina en la obra de Lispector tendría lugar en el discurso, anulándose, por tanto, la posibilidad de una subjetividad previa, aun si ésta reside en ese espacio de la materia viva, porque su actualidad es posible en la medida que se enuncia como tal y no como recuperación de un significado ya existente:

São as onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas estão chei das onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado (p. 76).

Bibliografía consultada

- Baudrillard, J. y Guillaume, M. (2000). *Figuras de la alteridad*. México: Taurus.
- Beauvoir, S. de (1969 [1949]). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
Tomado en marzo de 2016 de: http://ifdc6m.juj.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio/0/114/Beauvoir_Simone_de-_El_segundo_sex0.pdf.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (2010 [1993]). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Castellanos, R. (2012 [1973]). Clarice Lispector: la memoria ancestral. En: *Mujer que sabe latín* (pp. 99-102). México: Fondo de Cultura Económica.
- Dos Santos Silveira, J. (2009). *Innovación y tradición en La pasión según G.H.*
Tomado en mayo de 2013 de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/pasiongh.html>.
- Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

**Interpretextos**

19/Primavera de 2018, pp. 43-60

- Ferreira-Pinto Bailey, C. (2007). Clarice Lispector e a crítica. En: C. Ferreira-Pinto Bailey y R. Zilberman. *Clarice Lispector: novos apontes críticos* (p). Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Haraway, D.J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: *Ciencia, ciborg y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J. (2006 [1980]). Sobre la abyección. En: *Los poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores.
- Lispector, C. (1986 [1964]). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lispector, C. (1988 [1960]). *Lazos de familia*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Martínez Simón, J.M. (2007). La reflexividad como inauguración de la experiencia moderna del lenguaje: Cervantes y Clarice Lispector. Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. En: *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Cuenca*. (p). España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nunes, B. (1982). Clarice Lispector ou o naufragio da intospecção. *Colóquio/Letras*, 70 (novembro): 13-22.
- Peixoto, M. (1992). Rape and Textual Violence in Clarice Lispector. *Remate de Males*, 12: 101-114.
- Peri Rossi, C. (2001). Clarice Lispector o la introspección. *Turia*, 58: 170-174.
- Ribeiro de Oliveira, S. (1999). The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector's Novels. En: S. Ribeiro de Oliveira and J. Still (eds.), *Brazilian Feminisms*. Nottingham: University of Nottingham.
- Trócoli Xavier da Silva, F. (2004). Impossibilidade e impotencia: trajetórias da representação em Clarice Lispector. *Revista Letras*, 64: 33-44.

Recepción: Agosto 22 de 2017

Aceptación: Octubre 16 de 2017

María Amanda Saldías Palomino

Correo electrónico: masaldiasp@gmail.com

Chilena. Doctora en literatura latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Labora como académica en la Universidad del Bío-Bío y en la Universidad de Concepción. Líneas de investigación: literatura latinoamericana, teoría literaria, estudios feministas y de género.