

**Escudero Frank, Florencia**

*La estructura opositiva y el elemento neutro en  
“A Paixão segundo G.H” de Clarice Lispector*

**Tesis de Licenciatura en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Escudero Frank, Florencia. “La estructura opositiva y el elemento neutro en “A Paixão segundo G. H” de Clarice Lispector” [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2014.

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/estructura-opositiva-elemento-neutro.pdf> [Fecha de Consulta:.....]



**Pontificia Universidad Católica Argentina**

**Santa María de los Buenos Aires**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Departamento de Literatura Latinoamericana**

**Tesis de Licenciatura en Letras**

**La estructura opositiva y el elemento neutro en**

***‘A Paixão segundo G.H.’ de Clarice Lispector***

**Alumna: Florencia Escudero Frank**

**N° de registro: 06-040406-0**

**Directora de Tesis: Dra. Marcela Pezzuto**

**Fecha de entrega: 5 de Noviembre de 2014**

## Índice

|                                                                                            |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción.....</b>                                                                   | <b>3</b>   |
| <b>Objeto de Estudio .....</b>                                                             | <b>8</b>   |
| <b>Presentación del tema .....</b>                                                         | <b>16</b>  |
| <b>Objetivos y fundamentación metodológica .....</b>                                       | <b>19</b>  |
| <b>Capítulo I .....</b>                                                                    | <b>23</b>  |
| <b>Categorías de oposiciones: explicación, necesidad y justificación .....</b>             | <b>34</b>  |
| <b>La categoría genérica .....</b>                                                         | <b>35</b>  |
| <b>La categoría esencial .....</b>                                                         | <b>42</b>  |
| <b>La categoría sensorial .....</b>                                                        | <b>47</b>  |
| Los cinco sentidos .....                                                                   | 48         |
| <b>Capítulo Dos.....</b>                                                                   | <b>52</b>  |
| <b>Estructuras opositivas que anticipan lo neutro en la categoría sensorial: Vista....</b> | <b>54</b>  |
| Las fotografías .....                                                                      | 56         |
| Las valijas .....                                                                          | 58         |
| El mural .....                                                                             | 61         |
| El lector .....                                                                            | 65         |
| Janair.....                                                                                | 66         |
| <b>El desplazamiento hacia lo neutro:.....</b>                                             | <b>74</b>  |
| 1. El desplazamiento exterior .....                                                        | 76         |
| 2. El desplazamiento interior .....                                                        | 83         |
| <b>El tiempo como imagen de <i>Lo Neutro</i>.....</b>                                      | <b>95</b>  |
| <b>Conclusiones .....</b>                                                                  | <b>116</b> |
| <b>Cuadros de categorías opositivas .....</b>                                              | <b>123</b> |
| <b>Bibliografía .....</b>                                                                  | <b>163</b> |

## Introducción

*Clarice, veio de um mistério, partiu para outro. Ficamos sem saber a essência do mistério. Ou o mistério não era essencial, era Clarice viajando nele”*

(DRUMMOND DE ANDRADE, 1977)

A pesar de ser una de las escritoras más representativas e importantes de Brasil, Clarice Lispector no es brasileña. Nació en una aldea de Ucrania llamada Tchechelnick, el 10 de diciembre de 1920, en medio de la guerra civil y literalmente en fuga<sup>1</sup>. A los cuatro meses de edad y después de atravesar el Océano Atlántico, Haia Lispector (que luego sería rebautizada Clarice) llegó a la ciudad brasileña de Maceió junto a sus padres y sus dos hermanas.

Al año siguiente de la llegada de los Lispector a Brasil, en São Paulo se estaba llevando a cabo la Semana del Arte Moderno (del 11 al 18 de febrero de 1922), en donde se empezó a considerar el cambio de paradigma estético en la creación artística. El movimiento modernista<sup>2</sup> comenzaba a afianzarse en Brasil con un grupo de poetas, pintores y músicos que estaban influenciados por la corriente del “arte puro” o el arte por el arte; pero no dejaban de tener en cuenta la realidad actual del país. El propósito principal era construir una verdadera identidad brasileña, en donde convergieran la tradición rural y la cosmopolita, defendiendo siempre la autonomía artística.

El movimiento modernista brasileño puede dividirse en tres etapas demarcadas entre sí por sucesos políticos y sociales. La primera fase comienza oficialmente durante la Semana de Arte Moderno y se extiende hasta la Revolución de 1930, donde se destruyen las instituciones políticas existentes para dar paso a la dictadura de Getúlio

---

<sup>1</sup> “Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou o Brasil, ainda não haviam decidido. Pararam em Tchechelnick para eu nascer, e prosseguiram viagem” (MOSER, 1999: 319) Elisa, la hermana mayor de Clarice, publicó en 1948 una novela titulada “NO EXILIO” en donde narra el increíble viaje que tuvo que emprender la familia Lispector para salir de Rusia.

<sup>2</sup> El movimiento modernista brasileño lleva ese nombre porque buscaba lo moderno, original y polémico. Su intención era quebrar con las estructuras artísticas heredadas de Europa y al mismo tiempo destacar la identidad pura y auténtica de Brasil.

Vargas. Las obras que pertenecen a esta primera etapa del modernismo se preocupan por lograr la independencia de la herencia colonial portuguesa y están caracterizadas por el regionalismo de sus temáticas y por el lenguaje coloquial o *gíria*. El poeta y escritor más representativo de esta fase es, sin duda, Mário de Andrade, que fue considerado el padre del modernismo brasileño por su libro de poemas PAULICÉIA DESVARIADA (1922). De Andrade hacía hincapié en la falta de identidad propia del brasileño y, por eso, intentaba revalorizar las costumbres y el vocabulario típico de su país narrando las refundiciones de cuentos o leyendas que recogía de la tradición oral.

La segunda fase modernista comienza con la Revolución de 1930<sup>3</sup> y finaliza junto con la segunda guerra mundial. Durante este periodo de turbulencia política y social, algunos autores modernistas comenzaron a incluir temas más variados en sus textos. Todavía recurrían a los elementos costumbristas y regionalistas pero la reafirmación de la identidad nacional empezó a reflejarse en la indagación personal y profunda de los personajes literarios. Este aspecto fue el que marcó un quiebre en el movimiento que había encabezado Mário de Andrade. Es justamente esta corriente que habría influenciado con mayor fuerza a Clarice Lispector que, a través de la búsqueda de la identidad propia y de la experimentación de las técnicas narrativas, como la manipulación del tiempo y el monólogo interior en lenguaje coloquial, llegaría a recrear un mundo particular.

Este periodo modernista alcanza un estadio de agotamiento alrededor de 1945 y da origen a la tercera fase, designada por Jean François Lyotard como “postmodernismo”. Como movimiento literario, el postmodernismo acompañó los cambios sociales del periodo de postguerra y se basó principalmente en la desconfianza y la ambigüedad: defendió la pluralidad, promovió la sospecha y puso en primer plano lo que antes estaba excluido. No consistió en construir o crear sino más bien en *deconstruir*, en explorar *de qué* están hechas las cosas, tratando de llegar al origen mismo de todo lo que rodea al hombre. Se empieza a cuestionar el lenguaje, el canon literario, el automatismo perceptivo y las diferencias sociales y genéricas cristalizadas en la sociedad. El autor más representativo de esta etapa es el escritor, médico y diplomático brasileño João

---

<sup>3</sup> La Revolución de 1930 fue un golpe de estado liderado por los estados de Minas Gerais y Rio Grande do Sul en Brasil, que culminó derrocando al presidente brasileño Washington Luís el 25 de octubre de 1930.

Guimarães Rosa que parte de los elementos que lo rodean para transformarlos a través de su propia interiorización.

Dentro de la segunda etapa del modernismo Clarice Lispector publica su primer libro *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* (1943). Sin embargo, su producción literaria había comenzado mucho antes. En 1929 y con apenas nueve años escribió su primera obra de teatro *POBRE MENINA RICA* influenciada por las novelas y poemarios más populares de la época, que denunciaban la desigualdad social. En 1940 publicó en la revista *Pan* su primer cuento, titulado *TRUINFO*, que y tuvo tan buena recepción que al poco tiempo empezó a trabajar como redactora en la *Agência Nacional*. Ese mismo año publicó el relato *EU E JIMMY* en la revista *Vamos Ler!*. Con él llamó la atención del director del Departamento de Prensa y Propaganda de Rio de Janeiro que la contrató como editora y entrevistadora. Fue la única mujer empleada por esta institución que ostentaba un cargo tan importante. En octubre de 1941 escribió un tercer cuento titulado *OBSESSÃO*, inspirado en un amor no correspondido; y en el mes de marzo del año siguiente comenzó a escribir la primera novela antes referida: *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*. El título fue sugerido por un amigo de la escritora quien, a su vez, lo tomó de la novela *RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE* de James Joyce: “*Él estaba solo. Estaba abandonado, feliz, cerca del corazón salvaje de la vida*”.

*PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* fue publicado en 1943 por la Editora Noite y recibió el premio *Graça Aranha* para la mejor novela del año. Frente a esta novela, la crítica se dividió entre los que la consideraban una escritora poco seria<sup>4</sup> y los que decían estar en presencia de un nuevo talento. Este era el caso de Antonio Candido, un importante crítico de la época, que comparó la innovación lingüística de *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* con la obra de Oswald y Mário de Andrade:

*“Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer*

---

<sup>4</sup> “Alvaro Lins sitúa, de manera simplista, o livro na categoria de literatura feminina, segundo ele, um tipo de texto em que predominam o lirismo e o narcisismo” (GUIDIN, 2001:25)

*penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (WILLIAMS, 2006: XIV)*

Por el contrario, el importante crítico de la época Sergio Milliet escribió en una oportunidad que la novela era “*nossa mais seria tentativa de romance introspectivo*” (AMARAL, 2005:92) pero también que Lispector era una “*mocinha de nome esquisito que morreria de ataque diante de crítica mais seria*” (GUIDIN, 2001:26).

En 1945 publicó su segunda novela O LUSTRE que fue prácticamente ignorada por los lectores y la crítica. En 1949, un año después del nacimiento de su primer hijo, publica A CIDADE CITIADA que tampoco causó demasiada repercusión. Al año siguiente Clarice empezó a colaborar semanalmente para la revista brasileña *Comício*, firmando como “Tereza Quadros” (presumiblemente para no manchar su reputación como escritora), donde daba consejos a las mujeres sobre cómo actuar en sociedad.

Mientras tanto trabajaba en una selección de cuentos que aparecería en 1953 cuyo título era simplemente ALGUNS CONTOS. El público, nuevamente, los recibió con total indiferencia. Ese año también nace su segundo hijo y Clarice escribe algunos cuentos infantiles, como O MISTERIO DO COELHO PENSAnte, publicado en 1967 y A MULHER QUE MATOU A OS PEIXES, publicado en 1969.

En 1959 comenzó a escribir crónicas para los diarios *Senhor* y *Correio da Manhã* escudada atrás de diferentes pseudónimos. Desde abril de 1960 hasta marzo de 1961 se desempeñó como columnista en el *Diário Da Noite* y publicó LAÇOS DE FAMILIA. En 1962 recibió el premio *Carmen Dolores Barbosa* por su novela A MAÇÃ NO ESCURO, publicada un año antes y, paralelamente, comenzó a trabajar como traductora de inglés y francés para diversas editoriales.

En 1964 publicó un libro de cuentos titulado A LEGIÃO ESTRANGEIRA y la novela que analizaremos en este trabajo: A PAIXÃO SEGUNDO G.H, narración que en un principio tampoco fue bien recibida pero que, al cabo de unos años, despertó la admiración de los críticos y posicionó a Clarice Lispector entre los grandes intelectuales brasileños.

En 1967 empezó a colaborar para *O Jornal do Brasil*, un importante diario que sigue vigente hasta hoy, y también en la revista *Manchete* como entrevistadora de

personalidades de la época en una columna titulada “*Diálogos possíveis com Clarice Lispector*”.

El 24 de junio de 1968 participó junto con miles de estudiantes universitarios e intelectuales de una manifestación en contra de la dictadura militar que pasó a la historia con el nombre de “*A Passeata dos Cem Mil*”. En respuesta a esta manifestación, el gobierno militar clausuró los cines, teatros, diarios y revistas; y encarceló a muchas de las principales figuras políticas y culturales de la época. Sin duda afectada por toda la violencia y el miedo que reinaba en el país, en 1969 Lispector escribió su propio “himno al amor”: *UMA APRENDIZAGEM OU LIVRO DOS PRAZERES*. Esta novela se transformó en un *Best-seller* al poco tiempo de haber sido publicada.

En 1971 salen a la luz los cuentos que había estado escribiendo los últimos años en un volumen titulado *FELICIDADE CLANDESTINA*. Entre los años 1973 y 1974 se publicaron las novelas *AGUA VIVA* y *A VIDA ÍNTIMA DE LAURA*; y los cuentos *A IMITAÇÃO DA ROSA*, *VIA CRUCIS DO CORPO* y *ONDE ESTIVESTES DE NOITE?*. Durante la década del 70 fue invitada a hablar sobre su obra en varias universidades brasileñas y norteamericanas, y participó en varios congresos nacionales e internacionales no siempre relacionados con la literatura. En Colombia, por ejemplo, participó del “Primer congreso mundial de Brujería”:

*“Só falarei se não puder evitar que isso aconteça, mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante (...). Mágico também é o fato de termos inventado Deus e que, por milagre, Ele existe.” (MOSER, 2009:509)*

Luego de esa conferencia, y sumado a los componentes sobrenaturales o misteriosos presentes en todas sus producciones literarias, se la empezó a conocer con el epíteto “la gran bruja de la literatura brasileña”.

En 1976 recibió el premio del *X Concurso Literario Nacional*, concedido por la *Fundação Cultural do distrito federal* por el conjunto de su obra.

En 1977 publicó su última obra en vida que fue conocida internacionalmente como *A HORA DA ESTRELA*. Dos meses después, Clarice Lispector murió de cáncer en la víspera de su cumpleaños, el nueve de diciembre de 1977. En 1978 aparecieron tres

libros póstumos: UM SOPRO DE VIDA: PARA NÃO ESQUECER (una recolección de anotaciones organizada por Olga Borelli<sup>5</sup>) y QUASE DE VERDADE (entrevistas). En 1979 se publicaron por primera vez los cuentos que Clarice escribió durante su juventud en un volumen titulado A BELA E A FERA; y en 1984 la editorial *Rocco* de Rio de Janeiro publicó A DESCOBERTA DO MUNDO: un compilado completo de las crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* desde 1967 hasta 1973. En el año 2006 la misma editorial publicó dos libros con una selección de las colaboraciones para los diarios *Comício*, *Diario da Noite* y *Diario da Manhã* titulados respectivamente CORREIO FEMENINO y SÓ PARA MULHERES: COSELHOS, RECEITAS E SEGREDOS. Éste último incluye los textos que Lispector publicó bajo los pseudónimos Tereza Quadros, Ilka Soares y Helen Palmer.

### **Objeto de Estudio**

En esta tesis tendremos por objeto de estudio la novela A PAIXÃO SEGUNDO G.H. (1964), que en las últimas décadas ha llamado la atención de la crítica nacional e internacional por su complejidad y su pluralidad simbólica.

La trama de la novela es simple y puede explicarse en pocas palabras: es el intenso monólogo de una mujer que descubre la presencia inquietante de un insecto mientras ordena el cuarto de su empleada. Pero si se observa mas allá de la superficie de la trama nos encontramos con una novela que, por medio de la violenta destrucción psicológica del personaje principal, suscita cuestionamientos profundamente existenciales en el lector. El eje de la novela no es la trama, sino una idea, una sensación, un conflicto existencial.

Aunque el tema se prestaba para infinitas interpretaciones, el hermetismo y la complejidad simbólica de la obra dejó muda a la crítica durante varios meses. Poco después de su publicación en 1964, solo una reseña sobre el libro fue publicada<sup>6</sup>. Fue dos años mas tarde que la crítica brasileña empezó a interesarse genuinamente por las

---

<sup>5</sup> Secretaria y amiga de Clarice Lispector.

<sup>6</sup> “Um romance de doação”, por Waldir Ayala, en el *Jornal do Comércio* de Rio de Janeiro.

diferentes lecturas de la obra y la colocó entre las mejores novelas del siglo XX, título que aun conserva<sup>7</sup>.

En la introducción a la primera edición crítica de la novela, publicada en 1988, Benedito Nunes afirma que *A PAIXÃO SEGUNDO G.H* es el “*libro maior de Clarice Lispector*”:

*“Maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as suas possibilidades que nela se concretizam, más também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira. É uma lente de aumento reveladora, que também abre para o leitor e para o crítico, pelo poder de envolvimento da narrativa, a fronteira entre o real e o imaginário, entre linguagem e mundo, por onde jorra a fonte poética de toda ficção”*<sup>8</sup> (Op.Cit 1988: XXIV)

En un ensayo titulado “O LEITOR SEGUNDO G.H”, Emília Amaral recoge algunas de las críticas sobre la obra publicadas entre 1965 y 1970 en diferentes diarios brasileños. No es nuestro propósito hacer una recopilación de reseñas sobre la obra, pero consideramos que es interesante citar algunas de las observaciones que se hicieron cuando fue publicada. Paulo Hecker Filho, por ejemplo, hace énfasis en el carácter místico de la obra y la clasifica como “*O maior tratado místico da língua*” y “*a mais bela expressão duma experiencia religiosa surgida entre nós*” (AMARAL, 2005: 98). Por otro lado, Carlos Felipe Moisés escribe que la novela se mueve en una zona “*perigosamente próxima da reflexão ensaística ou do devaneio*” (AMARAL, 2005:102); y Alfredo Bosi la denomina “novela de educación existencial” (BOSI, 1994: 475). Por su parte, en una reseña de *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* para la revista estadounidense *New York Times*<sup>9</sup>, la escritora Susanne Ruta dice que *Lispector* representa la conexión entre el existencialismo y el estructuralismo:

*“The African desert of Camus, Kafka’s cockroach and Sartre’s radical dyspepsia all make guest appearances in the late Clarice Lispector’s brilliant and*

---

<sup>7</sup> “*A assustadora excelência de A paixão segundo G.H. o colocou entre os maiores romances do século*” (MOSER, 2010: 393)

<sup>8</sup> Estudio introductor Benedito Nunes (LISPECTOR, 1988: XXIV).

<sup>9</sup> Edición digitalizada de 1989: <http://www.nytimes.com/1989/01/08/books/everything-happens-in-the-maid-s-room.html>

*entertaining philosophical novel, “The Passion According to G.H.” Could this talented Brazilian be the missing link between the two great intellectual movements of modern France, existentialism and structuralism?” (RUTA, 1989)*

Actualmente el corpus crítico que rodea la obra de Lispector es más que extenso. Los aspectos principales en los que se han centrado los estudiosos de la obra son:

#### 1. Lingüística y usos del lenguaje

Clarice Lispector se aparta literaria y estéticamente de los modernistas que concebían la literatura a manera de “compromiso” social, como expresión privilegiada de denuncia y a la vez de experimentación. A diferencia de Mário de Andrade y junto con Guimarães Rosa, Lispector coloca en un primer plano la función estética y explora los diferentes usos del lenguaje como medio de expresión. La profesora Norma Tasca, en su estudio *“A lógica dos efeitos passionais: Um percurso discursivo as avessas”* (1988) explica que *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* es una novela construida sobre la negación de la narrativa. La repetición de palabras y la presencia de oxímoros nutren la tensión e impiden la progresión natural de la trama (LISPECTOR, 1988: 288). Por su parte, y siguiendo con la misma línea teórica que propone Tasca, el crítico Benjamin Abdala Junior y la ensayista Samira Youssef Campedelli explican que la negación del lenguaje tiene un sentido de búsqueda de los absolutos:

*“A trajetória de G.H. rumo à matéria primária que originaria a existência/linguagem tem um sentido de busca por absolutos num mundo de contingências, continuamente negado pela enunciação.” (LISPECTOR, 1988: 204)*

En su estudio titulado *“The passion according to G.H. by Clarice Lispector”*, incluido dentro del libro de ensayos *THE CAMBRIDGE COMPANION FOR THE LATIN AMERICAN NOVEL*, la profesora Claire Williams expone una teoría similar. Explica que por medio de la subversión de las reglas gramaticales y semánticas Lispector pretende transmitirle al lector el caos interior de la protagonista:

*“Lispector’s subversion of the rules of grammar and semantics make her text rich in ambiguity, transmitting a sense of “potential language chaos.” She uses*

*transitive verbs intransitively, negates usually positive words with the suffixes “de” (de-heroization) or “in” (“indizível” [unsayable]), and thrives on making language contradict itself (“Todo momento de achar se um perder-se a si proprio)” (WILLIAMS, 2006: 254)*

## 2. Referencias a las Sagradas Escrituras y a la mística

El contacto con lo divino en Lispector está generalmente ligado al uso del lenguaje, ya que explora lo divino desde la imposibilidad de expresarlo con palabras, como un tópico que se encuentra fuera de lo comprensible por el ser humano. Uno de los signos característicos de las obras de Lispector es el concepto de *Epifanía*<sup>10</sup>. En un artículo titulado “*Parodia y metafísica*” (1988) la profesora Olga De Sá describe la obra A PAIXÃO SEGUNDO G.H. como una “parodia” de la Pasión de Cristo. Con ello no quiere decir que se ridiculice la pasión, sino simplemente que muchos de los elementos de la obra pueden leerse en clave de la inversión paródica<sup>11</sup>. Partiendo del título de la obra, que está claramente inspirado en “La pasión de Cristo según San Mateo”, “La pasión de Cristo según San Juan”, etc. Olga de Sá analiza los diferentes elementos místicos presentes en la obra y destaca, en primer lugar, las inversiones bíblicas:

*“Cristo diz: ‘Meu reino não é deste mundo’ (Jn. 18, 36)*

*G.H. diz: ‘E seu reino, meu amor, também é deste mundo’ (PSGH, Pg. 95)”*  
*(LISPECTOR, 1988: 217)*

Luego se refiere al capítulo 11 del Levítico y hace hincapié en la figura de la cucaracha como “animal inmundo”, aunque en dicho libro no se mencione específicamente a la cucaracha como “animal impuro”<sup>12</sup>, sino que se refiere a los insectos en general. El

---

<sup>10</sup> Nos expandiremos en el análisis de este concepto en los capítulos uno y dos del presente trabajo.

<sup>11</sup> “*Há um clima profundamente sério nesse itinerário, uma indagação sofrida, uma experiência nauseante que jamais nos permite lê-lo na chave do burlesco. Mas é claro que muitos aspetos podem ser lidos na pauta do irónico e da reversão paródica*” (OP.CIT. 1988: 216)

<sup>12</sup> Además, ustedes deberán considerar inmundos a todos los insectos con alas que andan sobre cuatro patas. Pero podrán comer, entre los animales de esta clase, todos aquellos que tienen más largas las patas de atrás, y por eso pueden saltar sobre el suelo, o sea, todas las variedades de langostas y grillos. Cualquier otro insecto alado que tenga cuatro patas, será para ustedes una cosa inmunda. A causa de estos animales, ustedes podrán incurrir en

hecho de que un animal que es considerado impuro a los ojos de Dios sea el nexo entre lo humano y lo divino es una clara ironía, opina De Sá:

*“A vida lhe voltava assim como aos possesos, que não são possuídos por lo que veem, mas pelo que volta. (PSGH, p.46) G.H. tem que sofrer a manducação do imundo, que a Bíblia proíbe comer, animais de rastos e asas, animais sem adornos (PSGH, p.47). Saberá então que o imundo não é imundo (PSGH p.47), pois é plasma do vivo” (LISPECTOR, 1988: 222)*

Otros críticos también conectan a la cucaracha con lo divino. Affonso Romano de Santana en su ensayo titulado *“O ritual epifânico do texto”*, llega a comparar al insecto con la hostia:

*“A massa branca que escorre da barata é uma variante da ‘hostia’, palavra também empregada no texto, indicando o grau de canibalismo do ritual realizado. A ‘massa branca’ que em transe ela põe em sua boca, é o sangue e o corpo da entidade sacrificada. Tal gesto levaria G.H. à redenção. Era um gesto de rebaixamento é humilhação, como quem beijasse um leproso.” (LISPECTOR, 1988: 245)*

Antonio Maura, coordinador de la Cátedra de Estudios Brasileños de la universidad Complutense de Madrid, realiza un estudio comparativo entre A PAIXÃO SEGUNDO G.H. y LAS MORADAS de Teresa de Jesús (1577) titulado *“Las moradas de la pasión”* donde también hace un paralelismo entre la hostia y las entrañas de la cucaracha:

*“La narradora y protagonista del libro, que se esconde bajo las iniciales G. H., es ascendida al grado de evangelista, ya que va a explicar la gran pasión del ser humano en su ascenso a la divinidad o bien la encarnación divina en lo humano. Y de ese movimiento de ascenso o descenso, según se mire, trata el libro, que acabará por describir la deglución por parte de la protagonista de la entraña de la cucaracha –blanca, sin fibra y sin sabor como una forma consagrada– en una*

---

impureza. El que toque sus cadáveres, será impuro hasta la tarde. El que levante el cadáver de alguno de ellos, tendrá que lavar su ropa y será impuro hasta la tarde. (LEVITICO, Capítulo 11. Brasil, Ed.Paulinas, 1994)

*especie de comunión extemporánea y nauseabunda, próxima a lo sacrílego.”*  
(MAURA, 2010: 464)

### 3. Las interpretaciones filosóficas y míticas

El viaje existencial de G.H., que literalmente se mueve desde las sombras de su departamento hacia la luz del cuarto de Janair, recuerda en muchos aspectos a la alegoría de la caverna de Platón. Sin embargo, solamente hemos encontrado una alusión al tema en un ensayo escrito por la estudiosa Katia Irina Ibarra titulado “Contradicciones del lenguaje, literatura como conocimiento: lectura de *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*”<sup>13</sup>:

“El mito platónico de la caverna aparece así en *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, pues la narradora pasa por este proceso de salir de la caverna para aproximarse a la Realidad, al mundo de las ideas. Ella —como todos— ha permanecido como los prisioneros encadenados, que han visto en las sombras la verdad, siendo más bien engaño. De esa oscuridad, de esa esclavitud, G.H. se aproxima, casi llega al entendimiento; sin embargo, su angustia es permanecer en esa línea, y luego no poder comunicarla al otro.” (IBARRA, 2008)

Benedito Nunes relaciona la búsqueda existencial de G.H. con el mito de Fausto, cuya búsqueda espiritual lo condujo finalmente a vender su alma a Mefistófeles:

*“O mito do Fausto é o pano de fundo dessa alegoria. No contexto semântico desse mito entendese a curiosidade pelo saber, a danação da alma no Inferno.”* (OP.CIT 1988: 39)

En el libro *LA VOZ FEMENINA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA: UNA RELECTURA CRÍTICA*, la Doctora en Literatura María Teresa Medeiros-Lichem considera que G.H. es el “Fausto femenino postmoderno” en búsqueda de la verdad y el conocimiento:

“En esta versión postmoderna, el Fausto ha sido despojado de su heroísmo, de su nombre y ‘des-personalizado’. Su meditación sobre la vida y la muerte de la cucaracha la lleva a reconocer la dimensión no heroica de los seres humanos. G.H.

---

<sup>13</sup> Publicado en el número 59 de la revista “ARMAS Y LETRAS” (2008) de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México: <http://www.armasyletras.uanl.mx/59/>

no tiene la estatura mítica del insaciable Fausto de la Ilustración que pacta con el diablo a cambio de poder, conocimiento y posesión de la belleza. Al beber el plasma del insecto milenario, G.H. sella un pacto con el símbolo de lo eterno para acercarse a lo divino.” (MEDEIROS-LICHEM, 2006:110)

Por su parte, la estudiosa Emilia Amaral compara el encuentro entre G.H. y la cucaracha con el mito de la Medusa, pero al contrario. Es decir que la escultora y protagonista se encuentra originalmente petrificada bajo una dura máscara humana y termina sintiéndose materia informe, vida en estado puro:

*“Ou seja, sua travessia corresponde a um movimento contrário ao da petrificação em que se encontrava, por meio do confronto com uma barata, que, nesse contexto, significa o mito da medusa às avessas, pois lhe permite a recuperação de ‘um mundo todo vivo, que tem a força de um inferno” (AMARAL, 2005:35)*

#### 4. Estudios genéricos y sobre la percepción

La primera estudiosa en realizar un estudio crítico sobre la obra de Clarice Lispector fue Olga de Sá, quién en A ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR conecta la literatura con la percepción sensorial:

*“Ora, a escritura de Clarice Lispector aspira a ser uma fotografia, uma pintura, vibração do som, que se ouve com as mãos.” (DE SÁ, 1979: 330)*

En 1977, la especialista en retórica Hélène Cixous también reconoció en los cuentos de Lispector un modelo para la inscripción del cuerpo femenino en la literatura y acuñó el término *écriture féminine*: una perspectiva diferente de percibir el mundo, a través de la mirada sensible y profunda de una mujer, que pone el foco en los sentidos y la subjetividad<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> En A PAIXÃO SEGUNDO G.H. la protagonista es independiente y se ha ganado su posición social y económica con su propio esfuerzo. Sin embargo, para alcanzar sus objetivos ha tenido que negar su instinto maternal y gran parte de su sensibilidad femenina, convirtiéndose prácticamente en un hombre, alegando que nunca habría podido llegar donde está si se hubiese casado y formado una familia. Basándonos en la lectura de la

Según Cixous, esta “mirada femenina” permite a Lispector comunicar a través de imágenes sensoriales experiencias profundamente subjetivas que, de otro modo, serían imposibles o muy difíciles de transmitir.

Otro enfoque interesante sobre la temática femenina en Lispector lo proporciona el escritor brasileño José Clemente Pozenato en un breve artículo titulado “Clarice Lispector: la mirada de la mujer”, donde explica que la visión de Lispector se colocaría por encima de la diferencia de género masculino o femenino. Es la identidad propia del ser humano que es buscada. Sin embargo, al elegir a la mujer para ser la protagonista de esta búsqueda, Lispector deja ver que la mujer es presuntamente más sensible a este tipo de experiencias:

“Situada más próxima de la experiencia del cuerpo, donde, según Merleau-Ponty, pueden ser sorprendidas en su génesis las relaciones del ser humano con el mundo, la mujer se revela poseedora de una condición que la hace capaz de mostrar a su compañero masculino el impasse en el que éste se encuentra al dicotomizar los planos del cuerpo y del espíritu, en plena consonancia con el pensamiento (y la ideología) de Santo Agustín, que marca la intelectualidad masculina del occidente.” (POZENATO, 2010)

Otros estudiosos, como la lingüista Cristina Gottardi Van Opstal Nascimento, también sostienen esta teoría. En su tesis “*Da construção da identidade feminina em contos de Clarice Lispector: uma análise semiótica*” (2003), trabaja sobre las figuras femeninas en los cuentos de Lispector mostrando que la mujer que no es madre ni esposa sufre cierto grado de discriminación en la sociedad. Sin embargo, todas parecen tener opciones y las decisiones que ellas mismas toman son las que marcan su destino. Concluye, entonces, que los personajes femeninos de Lispector reflexionan sobre la condición de la existencia humana y no representan, en ningún aspecto, la teoría feminista<sup>15</sup>.

---

obra y de la crítica, creemos que a partir de la teoría de Cixous la novela se abrió también al debate sobre la discriminación de género y la opresión femenina.

<sup>15</sup> “Diante desses aspectos, repele-se qualquer rótulo de feminista à produção literária da escritora, visto que junto à condição da mulher, seus textos também abordam e discutem a condição masculina. Aliás, numa visão

En el ámbito de la crítica internacional, el tema de la figura femenina en Lispector también ha sido uno de los más estudiados. Earl Fitz ha escrito uno de los textos más relevantes para nuestro estudio titulado “*Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: The difference of desire*” (2001) donde presenta por primera vez el término “pansexualidad” para definir el género de los personajes de Lispector. Ampliaremos este término en el capítulo uno de nuestra tesis, al referirnos a la categoría genérica de oposiciones binarias.

### **Presentación del tema**

Clarice Lispector se definía a sí misma como una persona extremadamente sensible, lo cual le permitía captar un poco más de la realidad que el resto del mundo<sup>16</sup> y era justamente eso lo que la caracterizaba como escritora. Ya desde la publicación de *PERTO DO CORAÇÃO SELVAJEM* Antonio Candido llama la atención hacia “*A prevalência da intuição, da sensibilidade, dos sentidos*” (WILLIAMS, 2006: XIV) en su escritura. En una primera lectura de la obra *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* nos ha llamado la atención la cantidad de imágenes sensoriales utilizadas para describir estados de ánimo y las características de los personajes. G.H. se apoya en las imágenes

---

*mais ampla, seus textos refletem sobre a condição da existência humana*” (GOTTARDI VAN OPSTAL NASCIMENTO, 2004: 124)

<sup>16</sup> Benjamin Moser rescata una cita del libro *CLARICE LISPECTOR: RENCONTRES BRÉSILIENNES*, de Claire Varin (Québec, Trois, 1987) en donde se relata que alrededor de 1950 Lispector subrayó algunas frases de un artículo publicado en un diario brasileño titulado “*Volume no cérebro*”:

*“A pesquisa mostrou que os mesmos eventos físicos são percebidos por algumas pessoas como se fossem mais ruidosos, brilhantes, rápidos, odoríferos ou coloridos do que para os outros (...). Em algumas pessoas, o volume é elevado ao máximo, amplificando a intensidade de todas as experiências sensoriais. Essas pessoas são chamadas de “amplificadores”. Um nível que provoca leve desconforto em “amortecedores” pode significar intenso sofrimento para amplificadores. No outro extremo, o “amplificador” é um introvertido que evita a existência agitada do “amortecedor”. Ele é do tipo que se queixa do volume do rádio, do tempero da comida, do caráter berrante do papel de parede. Se puder escolher, ele prefere ficar sozinho, quieto, em ambientes desertos”.*

En la parte superior de la página se puede leer que Lispector escribió:

*“Tudo me atinge- vejo demais, ouço demais, tudo exige demais de mim”* (MOSER: 2009, 241).

olfativas, gustativas, táctiles y auditivas para describir sentimientos o emociones. Esa sensibilidad exacerbada siempre se extiende a los personajes de sus novelas, quienes comprenden como un *todo* la realidad que es percibida por los sentidos y moldeada por la razón. El sujeto capta, entonces, la realidad en su estado puro por medio de los sentidos, que luego la razón y las convenciones sociales adornan, pulen y segmentan en mil pedazos para poder comprenderla. Pero es a través de elementos visuales que se anticipan acontecimientos importantes dentro de la trama, se proporcionan elementos clave sobre la psiquis de los personajes y se plantean conceptos abstractos como espacio y tiempo. Por considerar que la vista es el órgano de conocimiento más natural e inmediato que tiene el ser humano para el conocimiento, hemos dedicado nuestro análisis al sentido de la vista exclusivamente. Pero nuestra elección también se debe a al predominio de las imágenes visuales en la obra: hemos hallado 116 referencias al sentido de la vista (*ver, vista, olhos*); mientras que al sentido del tacto se hacen 38 referencias (*tocar, sentir, tato*) al del oído 28 (*escutar, ouvir, som, grito*) al del gusto 27 (*gosto, sabor*), y al del olfato tan sólo 5 (*cheiro, nariz*). Hemos decidido, entonces, trabajar exclusivamente en el sentido de la vista y dejar los otros cuatro sentidos para un futuro análisis.

En una segunda lectura hemos percibido que los elementos visuales aparecen en pares de estructuras opositivas que sólo tienen sentido en virtud de su diferencia con los otros elementos de la oposición, es decir, que un término no podría existir sin el otro. Nos referiremos a los pares de términos opuestos como “estructuras opositivas binarias” o simplemente “oposiciones binarias”, término que hemos extraído de la obra ANTROPOLOGÍA ESTRUCTURAL de Claude Levi-Strauss. En MITOLOGÍAS<sup>17</sup>, el antropólogo francés explica también que estas oposiciones están presentes en todos los mitos y pueden considerarse como el factor universal de la producción de relatos pero que, a la vez, tienen la misión de reorganizar y conceptualizar los datos de la percepción

---

<sup>17</sup> “We can say, then, that the binary operators are those operators which are already perceptible to empirical deduction as algorithms, before transcendental deduction has intervened to produce its effects. They are thus the basic constituents of the vast combinatory apparatus, which is what any mythic system amounts to” (LÉVI-STRAUSS, 1990: 559)

elemental y sensible. Así, mediante la organización de los elementos visuales en pares de oposiciones, hemos descubierto en A PAIXÃO SEGUNDO G.H. la existencia de patrones estructurales y temáticos que vamos a ampliar en el cuerpo de esta tesis.

Claire Williams analiza la función de los opuestos en la literatura de Lispector en su estudio THE ENCOUNTER BETWEEN OPPOSITES IN THE WORKS OF CLARICE LISPECTOR (2006) y le da una especial importancia a las oposiciones binarias formadas por imágenes visuales:

*“For it is through the visual encounter, first and foremost, that humans experience the world, trusting the empirical evidence of their eyes before using their other senses, or their powers of reason or intuition, to confirm what they suspect. It is through the visual confrontation that humans first evaluate others and distinguish them as different.” (WILLIAMS, 2006: 43)*

De esta manera, nuestra tesis se ha dividido naturalmente en tres secciones de acuerdo con tres grandes grupos de oposiciones visuales: las que están relacionados con los objetos, el espacio y el tiempo, respectivamente. Desarrollaremos estos tres aspectos en el capítulo dos de nuestro trabajo.

Por último, es necesario presentar el otro tema que da nombre a nuestro trabajo y que, a su vez, es uno de los conceptos más enigmáticos presentes no sólo en la obra A PAIXÃO SEGUNDO G.H., sino también en toda la producción literaria de Lispector: el elemento neutro.

El origen del elemento neutro es la oposición entre dos conceptos. Es, en sí mismo, un concepto que escapa a la oposición porque es imposible de catalogar en una estructura binaria. Para el análisis de *Lo Neutro* hemos consultado las notas de cursos y seminarios del *Collège de France* (1977-1978) de Roland Barthes, compiladas en un libro titulado LO NEUTRO (2004). En esta obra, Barthes ofrece varias aproximaciones a la definición de *Lo Neutro* que coinciden con el concepto que Lispector insinúa en A

PAIXÃO SEGUNDO G.H. Para la autora, la definición de *Lo Neutro* está emparentada con el concepto de “la nada”, es decir, aquello que *no es*<sup>18</sup>:

*“E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada”.* (LISPECTOR, 1988:56)

*“Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro.”* (LISPECTOR, 1988: 56)

De igual manera, para Barthes *Lo Neutro* es lo que está excluido de la subjetividad:

“Semánticamente, lo neutro remite esencialmente a lo inanimado, es decir, a la cosa. Hipótesis sobre el origen del morfema: en latín, neutro era un antiguo acusativo (palabras que en su origen no eran empleadas en nominativo, es decir, como sujeto: lo neutro es el no sujeto, aquel al que le es prohibida la subjetividad, que está excluido de ella.” (BARTHES, 2004: 252)

Dentro de la obra la autora emplea diferentes sinónimos de *Lo Neutro* tales como “*La Cosa*”, “*El Misterio*”, “*Lo Real*” y “*Lo Divino*”. A lo largo del presente trabajo demostraremos que Lispector los reunirá bajo la misma semántica. De por sí, este concepto resulta difícil de comprender y, en ocasiones, de aislar. Es por eso que, en un afán por definirlo, recurriremos a una estructura analítica de pensamiento que nos permita, al mismo tiempo, sostener y marcar los límites del término.

### **Objetivos y fundamentación metodológica**

Ya hemos comentado más arriba que nuestra finalidad consiste en indicar las estructuras opositivas y, a partir de allí, identificar el elemento neutro, estudiarlo y profundizar en el significado que Lispector le otorga.

---

<sup>18</sup> Nada: (Del lat. [res] nata, [cosa] nacida). 1. f. No ser, o carencia absoluta de todo ser. Era u. menos c. m. 2. f. Cosa mínima o de muy escasa entidad. 3. pron. indef. Ninguna cosa, negación absoluta de las cosas, a distinción de la de las personas. (DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 22 edición online, 2001)

Para ello partiremos de las diversas oposiciones binarias presentes en la novela, aislaremos aquellas que estén basadas en imágenes visuales y luego las catalogaremos y analizaremos a la luz de la enunciación narrativa. Para alcanzar tal objetivo realizaremos un análisis del discurso desde el plano lingüístico y estructural lo cual nos llevará a aislar, ordenar y estudiar las diferentes imágenes visuales según el criterio antes mencionado.

Para el desarrollo de dicho análisis hemos estructurado el trabajo en dos capítulos compuestos por dos y tres secciones respectivamente. Esta división tiene la finalidad de facilitar el acercamiento a la concepción lispectoriana de *Lo Neutro*, guiando la lectura de este trabajo desde los términos más sencillos y concretos hasta los más oscuros, complejos y abstractos.

El primer capítulo estará dividido en dos partes. En la primera proponemos un abordaje general de los conceptos estructurales de nuestro trabajo: las oposiciones binarias y *Lo Neutro*. En la segunda parte desarrollaremos la importancia de la percepción, las estructuras opositivas y las diferentes categorías en las que es posible ordenar dichas estructuras.

Un segundo capítulo constará de tres partes estando la primera dedicada a los objetos y personajes que anticipan la existencia de un elemento ajeno a la estructura binaria. Así, protagonista y lector serán inducidos a percibir, por medio de la descripción visual de objetos tangibles y concretos, la existencia de un tercer componente, elemento complejo y, en apariencia, inasible.

En la segunda parte observaremos de qué manera el concepto que identificamos como *Lo Neutro* se relaciona con el espacio. Para ello analizaremos las estructuras opositivas vinculadas, por un lado, con la conformación de los espacios dentro de la novela y, por el otro, con los desplazamientos espaciales de la protagonista. Al igual que los objetos el espacio también puede distinguirse por medio de la vista, pero éste se encuentra en un grado superior de abstracción.

Finalmente, en la tercera parte del segundo capítulo nos dedicaremos a las imágenes visuales que han sido utilizadas para describir el paso del tiempo y el proceso por el cual la protagonista consigue aprehender e, inclusive, experimentar por sí misma como *Lo Neutro*. Esta última sección de nuestro trabajo abarca las tres etapas por las que

atraviesa G.H. y, de manera simultánea, es arrastrado también el lector en su trayecto hacia -lo que Lispector ha llamado- *Lo Neutro*.

Los tres momentos definidos con precisión dentro de la obra son:

1. Percepción de *Lo Neutro* en los objetos cotidianos.
2. Búsqueda de *Lo Neutro* a través de espacios.
3. Encuentro con *Lo Neutro* y anulación del tiempo cronológico.

Por ello, partiendo de lo más concreto (los objetos) hasta llegar a lo más abstracto (el tiempo), nuestro interés residió en mostrar cómo por medio de las imágenes visuales estructuradas en oposiciones binarias Lispector consigue describir la presencia viva, constante e inmutable de *Lo Neutro* en A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Para lograr estos objetivos hemos decidido aplicar el método estructuralista de investigación propuesto por Roland Barthes<sup>19</sup>, junto con las lecturas ya clásicas de Ferdinand de Saussure<sup>20</sup> y de Lévi-Strauss<sup>21</sup>. Hemos escogido este método porque, en palabras del propio Barthes, “nadie puede producir un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas” (BARTHES, 1999: 8). El estudio de Barthes nos ha proporcionado las herramientas necesarias para analizar el texto como un sistema de combinación de unidades que se orientan hacia un mismo fin. El estructuralismo tiene para Barthes una perspectiva integradora en donde toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior (BARTHES, 1999: 10-11) y parte de la base que absolutamente todas las unidades tienen un significado dentro del relato:

“Aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene.” (BARTHES, 1999:13)

Creemos que si distinguimos correctamente las unidades narrativas, será más fácil separar las oposiciones binarias que tengan una función cardinal dentro del relato y, de

---

<sup>19</sup> En INTRODUCCIÓN AL ANALISIS DE LOS RELATOS.

<sup>20</sup> En CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL

<sup>21</sup> En ANTROPOLOGÍA ESTRUCTURAL

esta manera, podremos dedicarnos al análisis de las estructuras que aporten valor a nuestro trabajo en particular.

Ferdinand de Saussure utiliza los principios del estructuralismo desde una perspectiva lingüística, y sostiene que la entidad lingüística sólo existe gracias a la asociación entre significante y significado, ya que si uno de esos elementos desaparece, no tendremos delante nuestro más que una abstracción (SAUSSURE, 2005: 127). En otras palabras, si no existiese el significante no había significado, y viceversa.

Claude Levi-Strauss también ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces que se combinan:

“Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino haces de relaciones, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significante.” (LÉVI-STRAUSS, 1995: 234)

Sin embargo, a partir de un estudio estructuralista era necesario hallar en ese sistema de funciones el significado simbólico que subyace a las estructuras. Para ello finalmente hemos leído A PAIXÃO SEGUNDO G.H. desde un abordaje hermenéutico siguiendo a Paul Ricoeur, de forma de otorgarle un último sentido al conjunto de palabras, imágenes, signos y recurrencias que aparecen en la obra:

“No hay inteligencia hermenéutica sin el relevo de una economía, de un orden, en los que la simbólica significa. Tomados en si mismos, los símbolos están amenazados por su oscilación entre la hipertrofia en lo imaginativo o al evaporación en el alegorismo, su riqueza, su exuberancia, su polisemia exponen a los simbolistas ingenuos a la intemperancia y complacencia.” (RICOEUR, 1975:69)

A partir de aquí, en la búsqueda de del sentido último simbólico de A PAIXÃO SEGUNDO G.H. hemos explorado brevemente también en aspectos del psicoanálisis como revelador de estructuras internas. Para ello leímos el ensayo titulado “La literatura y el símbolo” (1995) de la académica Graciela Maturo, en el que explica la importancia del símbolo partiendo desde el psicoanálisis:

“El psicoanálisis insiste en recordar que lo simbolizado existe y que es reconocido por la esfera inconsciente. Para Freud el símbolo disfraza otra realidad que ha sido reprimida. Pero Jung ha venido a ampliar esta zona transitada por quién ha sido en gran medida su maestro, y demuestra que el símbolo no encubre otra realidad, sino que es él mismo un modo de ser y de presentarse del espíritu; la zona consciente e inconsciente en dinámica interacción.” (MATURO, 1995: 42)

En otras palabras, el símbolo es una realidad en sí misma y de él depende, en gran medida, la manera en que los seres humanos se comunican y se relacionan, además de ser “el verdadero cuerpo y alma” de una obra literaria (MATURO, 1995: 50). Pero los símbolos no son estables sino que mutan, son substituidos por otros o interpretados de múltiples maneras y es por eso que el símbolo puede ser convocado desde diferentes significantes y tener múltiples significados.

Ha sido a través de la lectura hermenéutica que hemos podido comprender la simbología de las oposiciones binarias visuales, en un intento de devolverles el sentido real que Lispector les atribuye.

## Capítulo I

### Introducción a las estructuras opositivas o “binarias”

Después de la lectura de la obra APSGH<sup>22</sup> hemos observado la persistencia de elementos que reflejan estructuras binarias y que marcan una línea nodular a lo largo de la narración. En otras palabras, todo el discurso de la novela gira en torno a núcleos de opuestos, que al enfrentarse, revelan progresivamente la existencia de un elemento ajeno a esa oposición, que llamaremos en el presente trabajo con el nombre de *Lo Neutro*.

Estos elementos opuestos entre sí son lo que denominamos “oposiciones binarias” o “estructuras opositivas” y se refieren a la relación de oposición y diferencia exclusiva

---

<sup>22</sup>A partir de aquí nos referiremos a la novela usando las siglas “APSGH”. Todas las citas presentes en este trabajo fueron extraídas de la edición crítica de 1988 y están transcritas en su idioma original, portugués.

que existe entre dos elementos, por ejemplo, el color negro y el color blanco. En este caso el significado de la palabra “blanco” no solo reside en la misma palabra, sino también en la diferencia con su opuesto, la palabra “negro”.

Pero antes de adentrarnos en el análisis de las estructuras opositivas en APSGH creemos que, para facilitar su comprensión, es necesario remitirnos a los orígenes del término “oposiciones binarias” aplicado a la literatura.

En la ya conocida obra CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, Ferdinand de Saussure explica que el elemento léxico (el signo) tiene sentido no sólo en virtud de su diferencia con los otros elementos del vocabulario, sino también con aquello que no es: el negro es negro porque no es blanco. Es decir que el sentido de un signo no existe intrínsecamente en el mismo signo, sino que reside en el resultado de su oposición con otro signo. En otras palabras: sin oposición no hay sentido<sup>23</sup>.

Por su parte, el antropólogo y etnólogo Claude Lévi-Strauss explica en el cuarto volumen de MITOLOGÍAS que las oposiciones son el factor universal de la producción de relatos porque están presentes en todos los mitos. Según Lévi-Strauss, todos los mitos pueden reducirse a un sistema de códigos opuestos de donde se obtiene su significado<sup>24</sup>. Lévi-Strauss, al igual que Saussure aunque aplicado a la antropología, también sostiene que para obtener el significado de un concepto primero debe hallarse su opuesto. El autor lleva esta idea más allá del mero análisis mítico cuando propone que las oposiciones binarias son esenciales para comprender no sólo el funcionamiento de la mente humana sino también el modo en que se articula el lenguaje.

---

<sup>23</sup> “El estructuralismo literario “Clásico” consistía en un intento por aplicar a la literatura los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure. Para Saussure el significado no se halla misteriosamente inmanente en un signo sino que es funcional resultado de su diferencia con otros signos, es decir que que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas.” (EAGLETON, 1998: 60-61)

<sup>24</sup> “We can say, then, that the binary operators are those operators which are already perceptible to empirical deduction as algorithms, before transcendental deduction has intervened to produce its effects. They are thus the basic constituents of the vast combinatory apparatus, which is what any mythic system amounts to.” (LÉVI-STRAUSS, 1990: 559)

Los binarismos también funcionan como ordenadores de la vida social: las formas culturales pueden cambiar pero las oposiciones universales permanecen para darle continuidad y sentido a la vida. Todo el conjunto de universos simbólicos que atraviesa un individuo está regido por parejas de oposiciones que están continuamente en conflicto y este enfrentamiento entre los opuestos resulta en sistemas jerárquicos: uno de los términos, inevitablemente, termina siendo considerado inferior al otro<sup>25</sup>. De esta manera, dichos sistemas jerárquicos creados por el choque de los opuestos se cristalizan en la sociedad y determinan, en mayor o menor medida, el comportamiento y la identidad de los individuos.

El esquema de oposiciones binarias actúa, entonces, como un organizador fundamental del pensamiento, en el cual las oposiciones tienen la misión de reorganizar y conceptualizar los datos de la percepción elemental y sensible<sup>26</sup>.

A su vez, todos los textos pueden ser interpretados en términos de códigos compuestos por múltiples oposiciones binarias que clasifican los sentidos que éstos producen. Por lo tanto, es posible realizar una lectura de todo un texto ceñida a una serie de oposiciones que subyacen inalterables en el núcleo de su estructura.

APSGH no solamente presenta estructuras opositivas en el nivel mínimo de la frase o en la construcción del personaje, sino también en la estructura narrativa. En el nivel mínimo de la frase, Lispector hace uso de un lenguaje plagado de oxímoros y neologismos que, al mismo tiempo, niegan y afirman una misma sentencia sin llegar a invalidarla. Por el contrario, son las frases como “*um horrível malestar feliz*” (LISPECTOR, 1988: 57) o “*vivir nao é vivível*” (LISPECTOR, 1988:15) las que más comunican, porque ponen en evidencia la tensión opositiva que habita dentro del personaje que, a su vez, domina el tono de la novela. Entre las nociones “horrible

---

<sup>25</sup> “Y ya conocemos la ironía contenida en la dialéctica del amo y del esclavo: no es necesario que el cuerpo del extranjero desaparezca, pero es necesario que su fuerza sea dominada, que vuelva al amo. Es necesario que exista lo propio y lo impropio, lo limpio y lo sucio, lo rico y lo pobre, etc.” (CIXOUS, 2001: 24).

<sup>26</sup> “El pensamiento ilustrado –surgido a partir del s. XVIII– se basó en una concepción universalista del ser humano. Esto implicaba una noción de sujeto regida por una lógica de la identidad fundada en oposiciones binarias. Los intelectuales burgueses que asumieron esta perspectiva se apropiaron de una mirada totalizadora de la realidad, anulando el sentido del punto de vista, fortaleciendo el lugar de la hegemonía y subordinando las diferencias.” (ZAMBRINI-IADEVITO, 2009: 170).

malestar” y “feliz” parece haber una brecha abismal; sin embargo, Lispector encuentra la manera de acercar esos dos conceptos irreconciliables y hacerlos funcionar en una misma frase sin anular ninguno de los dos elementos. Con esto, y a través de la protagonista de la novela, la escritora consigue transmitir en su obra la sensación de inestabilidad y confusión que genera en el hombre la destrucción de las estructuras.

Las consecuencias de ese derrumbe de las estructuras socialmente establecidas recaen sobre el personaje que da nombre a la novela y del que sólo conocemos sus iniciales: G.H. Al igual que un edificio que ha sido evacuado para demoler, G.H. se presenta como una mujer estable, calma y vacía; cuyos modos y apariencia pueden resumirse en la siguiente cita:

*“À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo.”*  
(LISPECTOR, 1988: 22)

No existe una descripción de la protagonista más extensa o concreta que la anteriormente citada, ya que en el resto de la obra Lispector sólo da indicios de la personalidad de G.H. a través de sus hábitos, gustos y rutinas. Pero de esa breve frase ya podemos deducir que la protagonista es una persona agradable, educada y pulcra que evita el conflicto. Es interesante señalar que G.H. se encuentra sola en su departamento y, sin embargo, conserva la delicadeza en sus modos como si alguien la estuviese observando continuamente. Esta coherencia que existe entre el “yo” social y el “yo” privado también nos da un indicio de la armonía que reinaba en el mundo de G.H. antes de que se produzcan los acontecimientos narrados. No era una mujer bella ni fea<sup>27</sup>, no era talentosa ni mediocre<sup>28</sup>, no extremadamente social ni antisocial<sup>29</sup>. Todos los

---

<sup>27</sup> Se describe como una mujer de “cuerpo simple” (LISPECTOR, 1988:22) y “bonita”: “*Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita*”. (LISPECTOR, 1988:21) En portugués, “bonito” no necesariamente significa “bello” sino mas bien “simétrico, ordenado, agradable a la vista” (Dicionário Aurélio de Português, 2009)

<sup>28</sup> “*Para ter o que eu tinha eu nunca precisara nem de dor nem de talento, o que eu tinha não me era conquista, era dom*”. (LISPECTOR, 1988:20)

aspectos de su vida se mantenían en un equilibrio tan perfecto que, de tener que resumir el carácter de G.H. en una sola palabra, la definiríamos como una persona “neutra”.

Hemos utilizado este término exprofeso porque luego vamos a resemantizarlo. Ese tipo de neutralidad no es la que Clarice Lispector desarrolla en su obra ni la que vamos a tratar en este trabajo, sino un tipo más “convencional” en la cual dos elementos opuestos se funden en uno nuevo.

La neutralidad de G.H. (al comienzo de la obra) se basaba en la fusión de dos extremos opuestos y la creación de un nuevo concepto lo suficientemente alejado del concepto original como para que el equilibrio de su vida no se vea amenazado. A ese terreno neutro que el personaje considera estable y seguro, G.H. le da el nombre de “tercera pierna” (porque la mantiene equilibrada) y en él estructura firmemente su mundo:

*“Assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas fazia de mim um tripé estável.” (LISPECTOR, 1988: 9)*

*“A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? Estarei mais livre?.” (LISPECTOR, 1988: 10)*

*“Foi como adulto que eu tive medo e criei a terceira perna (...) as duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa.” (LISPECTOR, 1988: 10)*

Antes de entrar al cuarto de la mucama y encontrarse con la cucaracha, ese tercer concepto dentro de la oposición binaria la mantenía estable y alejada del peligro de los extremos. Pero cuando G.H. ya está dentro del cuarto la “tercera pierna” se desvanece y la protagonista pierde el control sobre su persona. El “equilibrio neutro” que la caracterizaba se desvanece y comienza a fluctuar violentamente entre los extremos hasta detenerse finalmente en el centro de la oposición.

---

<sup>29</sup> “Na semana anterior eu me divertira demais, frequentara demais, tivera por demais de tudo o que quisera, e desejava agora aquele dia exatamente como ele se prometia: pesado e bom e vazio. Dele eu faria o mais longo possível.” (LISPECTOR, 1988:23)

En los siguientes gráficos podemos ver ejemplificada la diferencia entre lo que podríamos llamar la neutralidad pura y la neutralidad ficticia creada por la “tercera pierna”. En el primer gráfico (*fig.1*) vemos el concepto de lo neutro como concebido por Lispector: la oposición A-B está *conectada* por el elemento neutro. Ese elemento se encuentra dentro de la oposición, en el punto en donde A deja de ser A para ser B, sin unirse ni fundirse:

(*fig.1*)



El segundo gráfico (*fig.2*) se acerca más a la definición clásica de la palabra “neutro” (del latín *neūter*, *neūtra*, ni uno ni otro) y representa el momento antes de que la protagonista entre al cuarto de Janair. En él puede verse que frente a una oposición de dos elementos diferentes A-B, la tensión provocada por el enfrentamiento se resuelve en un tercer concepto independiente de la oposición original y formado con características de ambos extremos, que se mantiene estático e inalterable.

(*fig.2*)



El proceso de descubrimiento, inversión y destrucción de los opuestos binarios comienza con la simple aceptación, por parte de la protagonista, de la falsa neutralidad que la mantenía equilibrada.

Las estructuras binarias no sólo están presentes a lo largo de todo el texto, sino también en el metatexto y el paratexto. Si dejamos de lado el contenido, podríamos resumir cualquier texto tradicional en una sola oposición: Principio - Final. En el caso de APSGH, los dos extremos de esta oposición estarían representados por seis renglones<sup>30</sup> que marcan el principio y seis renglones que marcan el final de la novela:

“----- *estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.*”  
(*LISPECTOR, 1988: 9*)

<sup>30</sup> Ahondaremos en el análisis de esta figura en el Capítulo Dos, cuando hagamos referencia al tiempo.

*“A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----”*  
(LISPECTOR, 1988: 115)

El “principio” está unido al “final” por medio de los renglones, dándole al lector una idea de continuidad temporal y cuestionando las nociones de “principio” y de “final”. De esta manera la narración sería el punto en donde el principio y el final se tocan; el elemento neutro, el tiempo suspendido y confuso que conecta los dos elementos presentes en una oposición.

De igual manera, la estructura binaria se hace evidente en el paratexto de la obra, lo cual nos motiva a centrarnos en el análisis del título, del prefacio y del epígrafe.

#### 1. El título

Resulta muy difícil no percatarse de la marcada intertextualidad que existe entre el título de la obra y los cuatro Evangelios de los Apóstoles, donde se narra la muerte y resurrección de Cristo. Salvando las distancias, el personaje de G.H. encierra esa doble naturaleza presente en el hijo de Dios: al tiempo que experimenta el dolor y sufrimiento propios de la naturaleza humana, descubre que lo divino no sólo habita dentro de ella sino que ella *es* lo divino, está hecha de lo que Lispector denomina “la misma materia de Dios”:

*“Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar.”* (LISPECTOR, 1988: 45)

Mediante este recurso el título adelanta la oposición Humano - Divino que va a verse representada en el conflicto de la protagonista para aprehender *Lo Neutro* que, a su vez, recibe el nombre de “Lo Divino” o “Lo Real”. Para G.H. lo divino *es* lo real<sup>31</sup> en oposición a lo humano que es artificio.

Otra oposición importante que ya se delinea desde el título de la novela es la de la propia mirada frente a la del otro: Yo - El Otro. En los Evangelios, la pasión de Cristo

---

<sup>31</sup> *“Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real”*  
(LISPECTOR, 1988:107)

es narrada según la perspectiva de Lucas, Mateo, Marcos y Juan. Es Cristo quien experimenta la pasión y sus discípulos los que la relatan. En la novela de Lispector, G.H. narra su propia pasión y en el acto de narrar vuelve a experimentar, como por primera vez, el sufrimiento y el éxtasis de su contacto con *Lo Neutro*. Sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, es mediante la mirada de un *otro* ajeno a su círculo social que G.H. descubre quién es ella realmente.

En APSGH el sujeto está dividido: la narradora es la G.H. transfigurada por la pasión y la protagonista es G.H. humanizada, financieramente independiente que -al no tener familia- puede disponer de su tiempo como mejor le convenga y controlar su propia vida hasta en el más mínimo detalle. Convencida de que la moderación es la fuente principal de su belleza<sup>32</sup>, todo en ella es moderado y minuciosamente equilibrado al punto que cualquier alteración de ese equilibrio supone una catástrofe. Es por eso que la palabra *pasión* presente en el título no sólo puede ser concebida como sufrimiento y muerte sino también como el apetito vehemente por algo, un desequilibrio o perturbación de la estabilidad<sup>33</sup>. En definitiva, para Lispector la palabra “pasión” también significa movimiento, sacudida, la destrucción de viejas estructuras.

En APSGH Lispector describe el proceso de la pérdida de identidad de una mujer, el deterioro y la muerte de todo lo que la mantiene atada a la dimensión de lo humano. La pasión es el proceso que debe atravesar la protagonista para renacer como un ser más puro y conectado con lo divino, con lo más profundo de su ser y con todo lo que constituye la propia materia de la vida.

## 2. El prefacio

La novela comienza con una breve nota introductoria en la que Lispector alerta a sus “posibles lectores”<sup>34</sup> sobre el largo y doloroso proceso que conlleva acercarse a alguien,

---

<sup>32</sup> *Pois nunca ate hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca* (LISPECTOR, 1988:15).

<sup>33</sup> Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española (RAE). Edición online actualizada.

<sup>34</sup> “A POSSÍVEIS LEITORES

*Este livro é como um livro qualquer.*

*Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.*

a algo o, inclusive, a uno mismo. Si bien el texto está dirigido a cualquier tipo de lector (*“Este livro é como um livro qualquer”*), Lispector sugiere que sólo aquellas personas de “alma ya formada” podrán entender, gradualmente, lo que quiere transmitir.

Este prefacio tiene dos funciones principales: la primera es, como dijimos anteriormente, avisar al lector que está frente a un texto que puede no ser comprendido en una primera lectura y que es necesario poseer determinadas cualidades personales para apreciarlo en su totalidad. A la manera de Herman Hesse en *EL LOBO ESTEPARIO*, que encabeza las anotaciones del protagonista -Harry Haller- con la frase “Solo para locos”<sup>35</sup>, Lispector también delimita el perfil de su lector ideal<sup>36</sup>: *“pessoas de alma já formada”*. Por un lado, se considera que un lector con el alma “ya formada” o

---

*Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.*

*A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C.L.”* (LISPECTOR, 1988)

<sup>35</sup> En la última entrevista concedida por Clarice Lispector para la televisión, la autora dice que “*EL LOBO ESTEPARIO*” marcó su vida e influenció en la gran mayoría de sus libros. Entrevistada por Junio Lerner para El programa “*Panorama*” en 1977: [http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok&feature=player_embedded). Benjamin Moser también hace hincapié en la influencia de Hesse en las obras de Lispector, y argumenta su teoría con un breve fragmento de “*EL LOBO ESTEPARIO*” en donde se pueden ver claramente delimitados tres puntos claves de la temática Clariceana: La dualidad, la animalización y la epifanía:

*“A propósito de esto, aún hay que decir una cosa. Hay bastantes personas de índole parecida a como era Harry; muchos artistas principalmente pertenecen a esta especie. Estos hombres tienen todos dentro de sí dos almas, dos naturalezas; en ellos existe lo divino y lo demoníaco, la sangre materna y la paterna, la capacidad de ventura y la capacidad de sufrimiento, tan hostiles y confusos lo uno junto y dentro de lo otro, como estaban en Harry el lobo y el hombre. Y estas personas, cuya existencia es muy agitada, viven a veces en sus raros momentos de felicidad algo tan fuerte y tan indeciblemente hermoso, la espuma de la dicha momentánea salta con frecuencia tan alta y deslumbrante por encima del mar del sufrimiento, que este breve relámpago de ventura alcanza y encanta radiante a otras personas.”* (HESSE, 1991: 48).

<sup>36</sup> Con el término “lector ideal” nos referimos al “Lector Modelo” de Eco: “El Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (ECO, 1987). Hemos adoptado el término “lector ideal” conforme a la definición de las estudiosas Emilia Amaral y Ângela Franchowiak, porque se refieren específicamente a la obra de Lispector.

madura está mejor preparado para enfrentar desde una base sólida la pérdida de identidad y la angustia de la protagonista. Sería un lector equilibrado y reflexivo que deja que el sentido del texto decante antes de sacar conclusiones apresuradas sobre el mensaje a transmitir. Por otro lado, la expresión “*alma já formada*” también podría referirse a aquellos lectores cuya alma es una costra fija, moldeada para agradar a los demás, como la de G.H. antes del encuentro con la cucaracha. Este tipo de lector vive en un estado similar al de la protagonista:

“*Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor*” (LISPECTOR, 1988: 20).

Es por esta razón que tendría más facilidad para identificarse con la novela, entender e inclusive participar del *pathos* de G.H. Consideramos que ambas caracterizaciones son igualmente válidas y que dependen de la propia subjetividad del lector.

La segunda función que la crítica le atribuye a este prefacio es la instauración de un pacto de lectura. Ângela Fronchowiak (citada por Emilia Amaral), explica que para la mayoría de los lectores *reales* el prefacio actúa como una provocación que los empuja no sólo a leer el texto sino a convertirse en lectores *ideales*<sup>37</sup>.

Fronchowiak sostiene que la portación de un alma “ya formada” (sea lo que eso signifique para el lector) pasa a ser un anhelo; el lector real quiere estar a la altura del lector ideal caracterizado por Lispector y para lograr esto deberá tratar de encontrar el placer en una lectura difícil. Así, el lector real se prepara voluntariamente para enfrentar una lectura que, en teoría, está restringida a unos pocos.

De la misma manera que Hesse anunciaba que los escritos de Harry Haller sólo podían ser enteramente comprendidos por los locos, Lispector alerta a sus posibles lectores que no todos van a comprender en su totalidad la experiencia de G.H. Lejos de funcionar como un “filtro”, el prefacio predispone la capacidad comprensiva del lector y lo convierte en lo opuesto de lo que es: el lector real pasa a ser el lector ideal<sup>38</sup>. Esta

---

<sup>37</sup> “*Para os leitores reais, ao menos alguns deles, tal assertiva funciona como provocação para que enfrentem a leitura e se transformem em leitores ideais*” (AMARAL, 2005: 24).

<sup>38</sup> “*Es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones.*” (RICOEUR, 2004:44).

ambigüedad en las definiciones comprende uno de los aspectos más importantes de la literatura de Lispector: la total reversibilidad de cualquier elemento dentro de su obra<sup>39</sup>.

### 3. El epígrafe

Al prefacio le sigue una cita en inglés del historiador y crítico de arte Bernard Berenson (1865-1959), en la cual se subraya la noción de encuentro entre los opuestos y se resume el tema principal de la obra:

*“A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die”*

El “no ser” es un concepto que sólo puede comprenderse en oposición a “ser” y “existir”, por lo tanto, se le atribuyen generalmente connotaciones negativas relacionadas con la muerte y la desintegración. Sin embargo, el epígrafe plantea una interpretación positiva del término, presentando el “no ser” como un objetivo codiciado por todo aquel que desee alcanzar la inmortalidad. En otras palabras y retomando la teoría de Saussure explicada anteriormente<sup>40</sup>, si no se “es”, tampoco se puede “no ser”.

El “ser” que plantea Lispector en la obra reside en medio del “ser” y el “no-ser”. Es un ser que no está “adjetivado” (porque todo lo que está adjetivado, por defecto, tiene que “ser”) ni tiene connotaciones de ningún tipo. Es, como dice el epígrafe, un “ser” tan alejado de la concepción humana que se identifica con el “no-ser”. De esta manera, la oposición binaria se divide en tres: el ser, el no-ser y el ser *sin adjetivar*: este concepto se mantiene en el medio de la oposición y está conformado por ambos extremos. Volveremos a trabajar sobre la oposición Ser - No Ser en el siguiente capítulo.

Como dijimos anteriormente, los términos binarios sólo pueden ser comprendidos en su total significado cuando son presentados como opuestos en una oposición. Claire

---

<sup>39</sup> “Esta inversão de papéis remete a um dos aspectos mais importantes do universo artístico clariceano, que pode ser entendido a partir da reversibilidade radical de quaisquer elementos nele existentes.”(AMARAL, 2005:27).

<sup>40</sup> “En realidad la idea conjura, no una forma, sino todo un sistema latente, gracias al cual se obtienen las oposiciones necesarias para la constitución del signo. El signo no tendría por sí mismo ninguna significación propia.” (SAUSSURE, 2005: 154).

Williams<sup>41</sup> explica que cuando Lispector se refiere a las oposiciones binarias es sólo para cuestionar por qué uno de los términos es tradicionalmente valorado por sobre el otro, y así, mediante la parodia y la repetición, pone en vilo la validez de los sistemas tradicionales de conocimiento<sup>42</sup>.

En la novela G.H. aprende a desconfiar de los extremos absolutos y aceptar que entre cada uno de los elementos de una oposición existen otras posibilidades que no necesariamente resultan de la fusión de ambos términos. Después de un largo y penoso proceso que la lleva a experimentar los extremos opuestos, G.H. concluye que éstos están conectados por un tercer elemento que escapa a la oposición binaria, haciendo que ambos elementos o conceptos se conecten en uno solo: *Lo Neutro*.

### **Categorías de oposiciones: explicación, necesidad y justificación**

Como se ha establecido en los objetivos de esta tesis, consideramos que es imprescindible organizar las oposiciones binarias en diferentes categorías para facilitar su estudio y alcanzar las conclusiones deseadas. Sin embargo, al comenzar nuestro análisis, nos encontramos con una narración cargada de sinestesias y oxímoros que dificultan la creación de categorías fijas para cada oposición binaria ya que, en algunos casos, una imagen visual puede también entenderse como una imagen auditiva o táctil<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Claire Williams es Doctora en literatura brasileña y profesora en la Universidad de St. Peters, en Oxford, Inglaterra. Sus publicaciones incluyen “Clarice Entre Vistas” en “ENTREVISTAS: CLARICE LISPECTOR” (Rio de Janeiro, Rocco, 2007), “THE ENCOUNTER BETWEEN OPPOSITES IN THE WORKS OF CLARICE LISPECTOR” (Bristol, Hipla, 2006) y *The passion according to G.H.* en THE LATIN AMERICAN NOVEL, Editado por Efraín Kristal (Cambridge, The Cambridge Companion, 2005).

<sup>42</sup> “She refers to standard oppositions (heaven and hell, dry and wet, hot and cold) only to question why one term has traditionally been valued over the other, eventually and effectively creating a neutral compromise analogous to the “identification with the non” mentioned in the book’s epigraph. Through parody and repetition, she problematizes the validity of traditional systems of knowledge. Statements and questions pervade the text but no neat answers are provided, suggesting that sometimes mysteries cannot be solved, or challenging the reader to draw her/his own conclusions.” (WILLIAMS, 2006: 254).

<sup>43</sup> Hemos rescatado dos ejemplos para ilustrar esta idea. En el primero, Lispector se refiere a la “mudez de la señales” (imagen visual y auditiva) y en el segundo, a la “luz dura” (imagen visual y táctil):

Somos conscientes, entonces, de que el ordenamiento por categorías reside en el buen juicio del estudioso. Sin embargo, decidimos presentar una propuesta de categorías para ordenar las oposiciones binarias que responderá a criterios interpretativos. En una primera instancia hemos catalogado todas las oposiciones binarias halladas en APSGH en tres grandes categorías: la categoría genérica, la categoría esencial y la categoría sensorial. En una segunda instancia nos centraremos en la categoría sensorial para distinguir aquellas oposiciones binarias relacionadas con la vista, como hemos anticipado en los objetivos de este trabajo.

### **La categoría genérica**

Dentro de las diferentes categorías de oposiciones binarias, una de las polaridades más fuertes que existe en la cultura es la de lo femenino y lo masculino. Desde los análisis lingüísticos de Saussure y de Lévy-Strauss se consideró que la oposición Masculino -Femenino es parte de la lógica subyacente al pensamiento y al lenguaje, además de constituir el esqueleto de la estructura social<sup>44</sup>. Sin embargo, las figuras femeninas de Lispector generalmente escapan a esta oposición o la denuncian.

La mayoría de sus personajes femeninos se construyen sobre la base de una pulsión erótica muy fuerte y profunda que determina inexorablemente cada una de sus acciones. En la mayoría de los casos es tan poderosa que, aun cuando se encuentra reprimida inconscientemente, encuentra la forma de manifestarse y torcer el destino del personaje aunque tenga que transgredir lo socialmente aceptado. Sin embargo, cuando se analizan los personajes en profundidad, el lector advierte que éstos no presentan muchos rasgos femeninos; o que estos rasgos se hallan en conflicto con la situación social, económica y emocional de la protagonista. Es decir que, aunque sean retratos minuciosos de

---

*“Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse - mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível.”* (LISPECTOR, 1988: 15)

*“Mas ali o sol não parecivir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra.”* (LISPECTOR, 1988: 29)

mujeres particulares y únicas<sup>45</sup>, los aspectos sexuales de sus caracterizaciones parecen ser más *humanos* que femeninos<sup>46</sup>. Desde su primera novela (PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM) hasta la última (A HORA DA ESTRELA) sus personajes exudan lo que Earl Fitz<sup>47</sup> en sus estudios genéricos ha denominado “pansexualidad” femenina y masculina (*fe/male*)<sup>48</sup>.

Las protagonistas femeninas de las novelas de Lispector tienen roles sociales bien definidos y un comportamiento adecuado al lugar que ocupan, aunque generalmente estos roles son impuestos y la personalidad de los personajes los excede. Esto provoca un desequilibrio entre el personaje<sup>49</sup> y el medio que se compensa en la mayoría de los casos sacrificando algún aspecto de la personalidad, como el instinto sexual o la maternidad. El objetivo de estas concesiones se ve realizado en tanto la vida del personaje transcurre ordenadamente, pero este falso equilibrio termina desmoronándose frente a un catalizador externo tan insólito como, en el caso de APSGH, una cucaracha.

---

<sup>45</sup> Sólo en algunos casos, como el personaje de Macabea en LA HORA DE LA ESTRELLA, pueden ser considerados tipos sociales.

<sup>46</sup> Nos parece de suma importancia citar en referencia a la generalización de los rasgos femeninos y masculinos la crónica “A entrevista alegre”, publicada el 30 de diciembre de 1967 y recopilada en el libro de crónicas periodísticas A DESCOBERTA DO MUNDO: “*Preguntou -me [la entrevistadora] se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mas feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro*” (LISPECTOR, 1999: 59).

<sup>47</sup> Earl Fitz es profesor de literatura comparada en la Universidad de Vanderbilt, Nueva York, Estados Unidos. Entre sus publicaciones se destacan los artículos “*Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*” (1993) y “*Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*” (2001)

<sup>48</sup> “*The sexual aspects of their characterizations often seem less exclusively female than human, a kind of ‘fe/male’ pansexuality that, however is shaped, or gendered, by social forces, can be viewed as another view of the all-inclusive erotism that permeates Lispector’s work.*” (FITZ, 2001:90).

<sup>49</sup> “*En la prosa de Lispector se emplea un discurso metanarrativo: una superconciencia discursiva autoral que permite entrever la convencionalidad de las construcciones socioculturales del género. En varios cuentos de Lispector aparecen personajes femeninos psicológicamente desequilibrados, sexualmente equívocos, grotescos, andróginos u homosexuales.*” (KULAWIK: 2009, 70).

En APSGH el personaje está situado en una posición socioeconómica y laboral ventajosa frente a los ojos de los demás:

*“Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido 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 mas livre para ser mulher, já que eu no me ocupava formalmente em sê-lo” (LISPECTOR, 1988:19).*

Recordemos que la sociedad brasileña la década del 60 aún era estricta y conservadora en lo que respecta a los “roles” femeninos y masculinos. Tradicionalmente, en una pareja, se esperaba que sea el hombre el que gane dinero para mantener a la mujer, cuya función era exclusivamente la de ser madre y ama de casa. Por su parte, se esperaba de la mujer que contraiga matrimonio a una edad relativamente temprana o en su defecto que viva con sus padres inclusive hasta mucho después de alcanzar la madurez<sup>50</sup>. Teniendo en cuenta este contexto resulta más fácil comprender la dicotomía que se refleja en G.H.: aunque física y mentalmente sea una mujer, profesional y emocionalmente se comporta como lo haría un hombre. Esta actitud “masculina” le proporcionaba una gran sensación de libertad:

*“Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tenha vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre.” (LISPECTOR, 1988:20).*

Sin embargo, G.H. no era totalmente libre. El haber nacido dentro de un círculo social determinado y el tener un departamento de lujo en una zona elegante de Rio de Janeiro la posicionan dentro de una categoría inflexible. El personaje es consciente de su lugar

---

<sup>50</sup> Entre 1960 y 1961 Lispector publicó 291 columnas de página entera en una sección de *O Diário da Noite* titulada “Só para mulheres”, en donde escribe (no sin cierta ironía) sobre temas “exclusivamente femeninos” como “Arranjar um marido” o “Limpar a casa e ficar bonita”. La lectura de estos textos es interesante para tener una visión general de los temas que supuestamente interesaban a las mujeres en esa época.

en la sociedad y de las reglas y mandatos implícitos que debe respetar de acuerdo con lo que su posición le impone:

*“Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar.” (LISPECTOR, 1988:23)*

Vale mencionar que cuando G.H. se enfrenta con el mural que dibujó Janair<sup>51</sup>, se siente más identificada con el hombre que con la mujer. Por el tipo de vida que la protagonista llevaba cuando Janair vivía con ella, la empleada consideraba que G.H tenía más características masculinas que aquellas atribuibles a la imagen tradicional de mujer-madre-amante<sup>52</sup>. Su relación con los hombres es abstracta, conceptual; no ama a un hombre en particular sino que ama la idea de amar un hombre y no conoce el amor porque el amor-pasión implica desorden, confusión y sacrificio:

*“Assim como também aos homens eu não havia feito meus, e podia então admirá-los e sinceramente amá-los, como se ama sem egoísmos, como se ama a uma ideia. Não sendo meus, eu nunca os torturava.” (LISPECTOR, 1988: 20)*

Es interesante señalar la connotación de las palabras que Lispector utiliza para describir los finales de las relaciones amorosas de G.H.:

*“Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade.” (LISPECTOR, 1988:20).*

Se refiere a su última relación como “tranquila” y a la ruptura como una “disolución amistosa” por medio de una caricia o una leve palmada. A continuación admite que está

---

<sup>52</sup> “Eu, o Homem. E quanto ao cachorro –seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma” (LISPECTOR, 1988: 28)

contenta de haber recuperado el gusto “ligeramente insípido y feliz de la libertad”. Es decir, que al recuperar la soledad recupera también el espacio, el orden e inclusive los modos masculinos que había sacrificado para ser uno de los dos elementos que componen una pareja. El final de sus relaciones amorosas la devuelve a ese estado neutro-andrógino en el que G.H. debe posicionarse simultáneamente como una fuerza masculina y femenina.

Uno de los aspectos más característicos de la femineidad es sin duda la maternidad que, a su vez, fue el aspecto más importante de la vida de Lispector<sup>53</sup>. Aun así, la figura de la mujer que no responde o no puede responder al llamado del instinto maternal abunda en sus obras: la mayoría de sus personajes femeninos son estériles, abortadores o simplemente incapaces de ser madres. Macabéa (A HORA DA ESTRELA), por ejemplo, tiene los “ovarios secos” debido a su falta de recursos económicos y su desnutrición. No tiene tiempo para ser mujer, ni dinero para ser madre. Laura (LAÇOS DE FAMÍLIA) tiene un pequeño “punto ofendido” en el fondo de sus ojos que revela la falta de hijos, al igual que Joana (PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM) que no puede concebir. En APSGH la protagonista abandona voluntariamente la oportunidad de ser madre dando a entender que formar una familia es un “atentado contra su libertad”. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura de la novela, se puede deducir que el instinto maternal continúa latente en el personaje y que si no tiene hijos es por causa del miedo que le provoca la figura del “otro”. La maternidad está ligada al mundo orgánico y, como dijimos anteriormente, todo lo que no se puede controlar, todo lo que tiene una vida propia, desata en G.H. una especie de pánico:

*“É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 1988:17)*

---

<sup>53</sup> En una de sus crónicas periodísticas publicada en el diario *Jornal do Brasil* (30 de diciembre de 1967) Lispector hace hincapié en la importancia que le daba a su papel de madre: *“Aliás uma pergunta me fez [la entrevistadora]: o que mais me importava- se a maternidade ou a literatura. O modo imediato de saber a resposta foi eu me perguntar: se eu tivesse que escolher uma delas, que escolheria? A resposta era simples: eu desistiria da literatura. Nem tem duvida que como mãe sou mais importante do que como escritora.”* (LISPECTOR, 1999: 60)

A pesar del miedo y la angustia que le causa “el otro”, en cuanto G.H. se encuentra con la cucaracha, su instinto maternal comienza a aflorar. La idea de maternidad, en esta obra, está más ligada a la figura del insecto que a la mujer. La única vez que G.H. quedó embarazada resolvió abortar y al momento de narrar tiene los “ovarios vacíos”, mientras que la cucaracha es fértil y ya engendró millones de hijos<sup>54</sup>. Esa maternidad que exuda la cucaracha es lo que aviva en G.H. el instinto que ella misma daba por muerto:

*“Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta.” (LISPECTOR, 1988: 50)*

De esta manera y casi inevitablemente, la cucaracha pasa a ser un recordatorio del día que G.H. decidió interrumpir su embarazo. En el insecto ella podía reconocer la sensación de haber sido madre durante algunas horas:

*“Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anónimos ovários neutros. E eu não queria, ah, como eu não queria!(...) Eu seria obrigada a continuar a reconhecer. E reconhecia na barata o inosso da vez em que eu estivera grávida.” (LISPECTOR, 1988:59)*

Durante el breve periodo que duró su embarazo G.H. experimentó un sentimiento nuevo y totalmente desconocido para ella: el amor maternal. A diferencia del amor erótico (que, como mencionamos anteriormente, la protagonista mantenía bajo control), el amor maternal la tomó por sorpresa. La intensidad de ese nuevo tipo de amor, que era tan diferente al amor erótico, la descolocaba e inclusive la horrorizaba al punto de querer eliminarlo de una vez y para siempre. El amor por su hijo era “mucho más grande que el amor”, tan fuerte y tan poderoso que escapaba a la propia definición de “amor”. El amor por su hijo era amor neutro, el tipo de amor que conecta los opuestos Amor - Odio:

---

<sup>54</sup> “A maternidade é frequentemente ligada ao mundo orgânico, à matéria viva. Que se pense em *A paixão segundo G.H.*, no qual a maternidade é situada não do lado de G.H., mas do lado da barata: G.H. tem os ovários vazios, enquanto a barata os tem férteis; ela é abortadora, a barata, mãe de milhares de filhos” (MARCOS, 2007)

*“E tudo isso seria amor pelo filho? Se era, então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda é planctum lutando, é a grande neutralidade de vida lutando” (LISPECTOR, 1988: 60)*

*“Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move” (LISPECTOR, 1988: 60)*

El oxímoron “alegre horror” denota un choque entre dos extremos opuestos, algo que la protagonista siempre había evitado para no alterar su equilibrada existencia. Un embarazo es una súbita explosión de vida y para G.H. “lo vivo tiene la fuerza de un infierno”, es incontrolable y la llena de temor:

*“O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva- eu olhei a barata e sabia” (LISPECTOR, 1988:60).*

Cuando G.H. interrumpe su embarazo consigue eliminar el sentimiento más profundo e incontrolable que jamás había sentido (el amor maternal) y la condición que la definiría como mujer para siempre (la maternidad). Para mantenerse en el punto medio ella escapó de lo intrínsecamente femenino y creó un ser andrógino, agradable tanto a hombres como mujeres, que la mantiene estable y alejada de los extremos.

Sin embargo, cuando se encuentra cara a cara con la cucaracha, G.H. comienza a reconciliarse con todas las características femeninas<sup>55</sup> que renegó en pos de una “vida de hombres”. Se reconoce en el miedo de los ojos de la cucaracha, recuerda su propio aborto y siente que ya estuvo alguna vez en esa misma situación en la que el insecto se encuentra cuando ella lo aplasta con la puerta: “aplastada por la cintura” mientras “la materia neutra de adentro suyo” se escurría. Por medio de esta experiencia G.H. se conecta con su lado femenino y con su lado maternal, abandonando la máscara andrógina que funcionaba como “tercera pierna”.

---

<sup>55</sup> Vale aclarar que para G.H. la cucaracha es mujer porque es madre y porque “*O que é esmagado pela cintura é fêmea*” (LISPECTOR, 1988:61). Esta última frase hace referencia a la cucaracha atrapada entre la puerta y el marco de la puerta.

Una vez que la “tercera pierna” es eliminada G.H. comienza un proceso de despersonalización en pos de hallar *Lo Neutro* dentro de sí misma. Para eso debe desprenderse de todas las características relativas al género que le fueron socialmente atribuidas, tanto al hombre como a la mujer, desde el principio del mundo.

Es sólo cuando se conecta con el ser puro, con el instinto casi animal que habita dentro de los seres humanos, que puede reconocerse sin la ayuda de un nombre propio y se transforma en “la mujer de todas las mujeres”:

*“Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres.” (LISPECTOR, 1988:112)*

### **La categoría esencial**

Las oposiciones que pertenecen a la categoría esencial son aquellas que representan estados sustanciales del ser humano, que lo constituyen, y sin los cuales no se podría *ser*.

Dentro de este contexto creemos pertinente señalar la distinción que hace Roland Barthes sobre la estructura opositiva Vida - Muerte, una de las principales y más importantes oposiciones que se le puede atribuir a la categoría esencial. Barthes sostiene que lo contrario a “muerte” (lo definitivo, lo impensable) es la *Fatiga* (“la infinitud soportable del cuerpo”) porque del hartazgo nacen las cosas nuevas<sup>56</sup>. Este concepto de “fatiga creadora” que propone Barthes se adapta perfectamente a la protagonista de APSGH antes de su encuentro con la cucaracha.

G.H. vivía en un estado de tedio y desgano crónico causado por haber vivido muchos hechos en poco tiempo:

*“A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver.” (LISPECTOR, 1988:18)*

---

<sup>56</sup> “La fatiga es, pues, creadora, a partir del momento en que, quizá, se acepta acatar sus órdenes. El derecho a la fatiga (no se trata de un problema de seguridad social) forma parte de lo nuevo: las cosas nuevas nacen de la lasitud – del hartazgo.” (BARTHES, 2005:67).

Por lo tanto, puede decirse que al encuentro con la cucaracha G.H. ya estaba “harta” de hechos. Ya estaba realizada y sentía que no le restaba nada más por hacer. La fatiga era su “tercera pierna” porque la mantenía alejada de la muerte pero no la dejaba “vivir”:

*“Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida – que, por uma espécie de forte ima ao contrário, eu não transformava em vida.” (LISPECTOR, 1988:20)*

*“Eu não precisava de violência, eu fervilhava o suficiente para a água nunca ferver nem derramar” (LISPECTOR, 1988:20).*

Ese estado de fatiga, hartazgo y aburrimiento prepara la atmósfera para que se genere la epifanía, un concepto muy importante en toda la obra literaria de Lispector, que volveremos a ver en el Capítulo Dos de este trabajo desde el punto de vista de la percepción sensorial. Sin embargo, nos parece acertado mencionar la epifanía dentro de la categoría esencial porque la persona que experimenta una epifanía suele establecer una sólida conexión espiritual con lo divino, accediendo de esta manera a nuevos y más intensos universos sensoriales. La epifanía le revela a G.H. una vida plagada de estímulos sensoriales y, consecuentemente, la muerte simbólica de la persona que solía ser. De esta manera, luego de tocar los extremos de la vida y de la muerte, G.H. renace a una vida más real y auténtica:

*“Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir” (LISPECTOR, 1988:67)*

Con la epifanía desaparece la fatiga o “tercera pierna” entre los opuestos “Vida-Muerte” y se alcanza el estado de no-adjetivación (“no-ser”) que mencionamos anteriormente al analizar el epígrafe.

La epifanía como elemento catalizador de la acción está estrechamente ligado a otros sistemas de oposiciones que también podemos incluir dentro de la categoría esencial: los conceptos de Verdad, Espíritu y Divinidad; y a sus opuestos: Mentira, Materia y Humanidad.

La relación que existe entre estas estructuras opositivas y la epifanía es muy importante si partimos de la base de que el Hombre se conecta con la Divinidad por medio de su religión y que todas las religiones estarían compuestas por elementos humanos tales como la moral (normas por las que se rige la conducta o el comportamiento de un ser humano en relación a la sociedad, a sí mismo y a todo lo que lo rodea) y por elementos divinos que plantean la existencia de un nivel sobrenatural parcialmente inaccesible al entendimiento humano. Esta doble naturaleza Humano - Divino (que en las obras de Lispector comprende no sólo elementos religiosos sino también todo lo que sea mágico, místico e incomprensible<sup>57</sup>) se acentúa por medio de la epifanía: en el momento exacto en que un objeto, animal o ser humano proyecta un misterio incomprensible, los personajes de Lispector experimentan una conexión inmediata con la Verdad, el Espíritu y la Divinidad; aunque luego esta visión pueda llegar a tener consecuencias indeseadas. Cuando los personajes acceden a este nivel superior encuentran que les resulta casi imposible volver nuevamente a los opuestos de verdad, espíritu y divinidad: la Mentira, la Materia y la Humanidad.

---

<sup>57</sup> En la biografía CLARICE (2010), Moser explica que la región en donde nació Clarice, en Ucrania Occidental, es conocida por su “elétrica relación con lo divino”. A su vez, Kate Brown, etnógrafa y autora del libro *A BIOGRAPHY OF NO PLACE: FROM BORDERLAND TO SOVIET HEARTLAND* (2004) también describe de una manera similar la región entre Polonia y la Unión Soviética. Estas tierras llevaban el nombre de *Kresy Wschodnie*, que en polaco significa “tierras fronterizas del este”. Brown cita viejos archivos de etnógrafos que hicieron expediciones a las aldeas *Kresy* en el año 1919 y las definen como “*places of magical visions, poetry and theater*” (2004: 58). Los habitantes de las *Kresy* rechazaban la autoridad de los curas ordenados, y sostenían que la figura de Cristo podía estar encarnada en cualquier hombre o mujer, sin tener en cuenta su edad o su conocimiento religioso. La conclusión de Brown gira en torno a la suposición de que los ritos, los fantasmas, los milagros y las divinidades componían una parte importante de la vida cotidiana de los habitantes de esta región; y Moser sostiene que el lugar de nacimiento de Lispector puede haber forjado su relación con lo sobrenatural. Por otro lado, Clarice Lispector se afanaba en dejar claro frente a sus entrevistadores que ella no era Rusa, que nunca había (literalmente) pisado esa tierra porque su madre la había cargado en brazos todo el tiempo que permanecieron en la ciudad de Tchechelnick: “*A minha terra não me marcou em nada, a não ser pela herança sanguínea. Eu nunca pisei na Rússia*” (MOSER, 2010: 24). Sin embargo, es innegable que los textos de Clarice están plagados de elementos como la superstición, la religión y el mito; que al igual que los habitantes de las *Kresy*, están siempre concebidos y trabajados desde la cotidianidad.

En otras palabras, la concepción de lo Divino en las obras de Lispector depende del contacto real con un objeto cotidiano que es resemantizado (o “desemantizado”) hasta el límite de lo impenetrable, donde reside lo Divino. Este objeto cotidiano tiene la función de quebrar con el orden impuesto por la moral colectiva y sacar a los personajes de su estado de fatiga, automatismo y apatía para sumergirlos en un estado superior: la epifanía.

Acuñando la definición de Affonso Romano de Sant’Anna, uno de los principales críticos de la obra de Lispector, la epifanía es una experiencia cotidiana que adquiere el peso de una revelación divina<sup>58</sup>. De hecho, aunque a lo largo de la historia el término “*Epiphanéia*” fue usado de muchas maneras diferentes, en su sentido más arcaico significa revelación, aparición o manifestación. En griego clásico la palabra podía expresar dos ideas, una secular y una religiosa. En el uso secular podía referirse a una “llegada”, como cuando, por ejemplo, un rey visitaba una ciudad y hacía su entrada solemne, se recordaba ese evento como una epifanía<sup>59</sup>. Antes del cristianismo, sin embargo, el término también era usado para referirse a las apariciones de los dioses. En la filosofía y la religión, la epifanía es un encuentro de frente con la Verdad. Se trata de un momento de comprensión profunda, en el cual una idea o una teoría se revela y el afectado por ella siente una especie de fiebre de conocimiento. Sin embargo, una epifanía no siempre se toma como algo positivo. La Verdad revelada puede ser dolorosa o triste y derivar en reacciones extremas o condenables.

En LA MÍSTICA SALVAJE, de Michel Houlin, este estado de gracia se describe como:

---

<sup>58</sup> “*Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a principio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem*” (OP.CIT 1988: 240).

<sup>59</sup> En el griego clásico, la palabra podía expresar dos ideas, secular una, religiosa la otra. En el uso secular podía referirse a una llegada. Cuando, por ejemplo, un rey visitaba una ciudad y hacía su entrada solemne, se recordaba ese evento como una epifanía. San Pablo utiliza la palabra en este sentido refiriéndose a Cristo. Su venida a la tierra fue una epifanía, como la de un gran monarca que entra en una ciudad (RYAN, 1983: 104).

“El desvelamiento mágico, bajo la banalidad de las apariencias familiares, de un mundo más limpio, más denso, de colores más saturados, más brillantes; en resumen, un mundo más real.” (HOULIN, 2007:14).

El autor coloca estas experiencias dentro de la categoría designada como “estados modificados de conciencia” (*altered states of consciousness*) y explica que se catalogan bajo el mismo nombre la posesión ritual, el orgasmo, el estado intermedio entre la vigilia y el sueño, las visiones de agonía y los efectos de los alucinógenos, entre otros. El denominador común que los aúna bajo un mismo término es la impresión de vivir en una relación más intensa con el mundo y consigo mismo. Sin embargo, Houlin hace una distinción entre los arrebatos místicos y las demás alteraciones de la conciencia:

“Solo revestirán, a nuestros ojos, un significado místico aquellos estados modificados de conciencia en los cuales el sujeto experimenta la impresión de despertarse a una realidad más elevada, de atravesar el velo de las apariencias, de vivir por anticipado algo semejante a una salvación.” (HOULIN, 2007: 15).

Pero los personajes de Clarice Lispector no son místicos, no consumen alucinógenos y tampoco se destacan, en principio, por tener capacidades diferentes a las del resto de los mortales. Son amas de casa, animales, profesores de escuela, escultores, dactilógrafas y adolescentes normales; que respetan su rutina diaria y viven en el feliz envión del automatismo perceptivo. Las tramas de sus cuentos y novelas, si se analizan de manera aislada, son tan simples que pueden resumirse en una sola frase y, por lo general, describen situaciones de la vida cotidiana que difícilmente pueden ser consideradas “materia literaria”. De esta manera, Lispector crea un contexto cotidiano para luego introducir un elemento que quiebra esa aparente calma y funciona como catalizador de la acción. Pero en sus novelas la importancia no reside en el elemento catalizador en sí, sino en el efecto que éste causa *dentro* del protagonista. La acción cambia, entonces, de lugar: ya no son hechos desarrollándose en el mundo exterior, son mundos enteros revelándose adentro del protagonista.

Este movimiento de afuera hacia adentro provoca que los personajes se encuentren inmersos en un profundo flujo de conciencia que rompe con los límites espacio-

temporales y los esquemas racionales<sup>60</sup>. En otras palabras, la epifanía lleva al personaje a una franja libre del orden de la conciencia lógica cotidiana, donde se conecta con lo divino y descubre una verdad oculta para el resto del mundo<sup>61</sup>. En G.H. la epifanía provoca la exacerbación de los sentidos y su consecuente descubrimiento de una vida tan primaria que está cerca de lo inanimado: la vida neutra.

### **La categoría sensorial**

Dentro de la obra la categoría sensorial es la más extensa y posiblemente la más discutible, porque la percepción a través de los sentidos está condicionada casi exclusivamente por elementos subjetivos.

Al tratarse de un texto literario, el proceso de percepción se divide en tres grados: el primero es el del personaje que percibe el mundo basándose en los códigos perceptivos del autor. A la vez, el autor puede transmitir sus propios códigos al personaje directamente, o puede cuestionar y transformarlos para crear una nueva visión del

---

<sup>60</sup> *Todo este devenir tiene un punto central, que sin él nada puede suceder, que es la epifanía. Ahora bien, esta revelación (cuya definición mas antigua está ligada a la vida religiosa) es activada por cualquier hecho banal o natural, y a partir de ello los personajes se encuentran inmersos en un profundo flujo de conciencia. El flujo de conciencia rompe con los límites espacio-temporales y la realidad se vuelve mítica, pues este flujo cruza y entrecruza diversos planos narrativos dentro de los relatos de Clarice Lispector. Los momentos epifánicos son totalmente traumáticos, ya que se origina una cadena de ruptura de los valores conocidos por otros completamente desconocidos* (HUAMÁN MORI, 4: 2005).

<sup>61</sup> Siguiendo esta línea de pensamiento encontramos en la antigüedad clásica reflexiones semejantes. Así, en LA REPUBLICA, Platón sostiene que persiguiendo el Bien el alma se purifica y se prepara a conocer la Verdad. De ahí la *ascesis*, necesaria para dejar el alma en perfecta disposición de contemplar las ideas. Persiguiendo la idea de lo Verdadero, el alma alcanza la pura Esencia, los principios contenidos en el Espíritu puro, reconoce su inmortalidad por la identidad de su principio con el principio divino y llega a la epifanía.

Una forma gráfica para entender la interpretación filosófica del término puede ser mediante la alegoría de la caverna: los seres humanos, acostumbrados a mirar la pared del fondo de la caverna, consideran como verdad las sombras de los objetos que la luz de la hoguera delimita y proyecta. La epifanía comienza cuando miramos de frente la hoguera (la luz cegadora del minarete, el cuarto blanco e iluminado de la empleada doméstica) y descubrimos que detrás de esa luz hay una realidad nueva, más tangible. El enfrentamiento con esa realidad es, para G. H., como nacer de nuevo. Las proyecciones la habían vuelto insensible a la verdad y para comenzar a sentir, a aprehender el mundo tal cual es, tuvo que volver a los orígenes y deshacerse de las máscaras impuestas por la alta sociedad brasileña.

mundo. En tercer lugar se encuentra el lector, que aborda el texto con otros criterios de interpretación basados en su experiencia personal y su entorno.

De esta manera, en el acto de leer, nuestras suposiciones convencionales pierden su carácter familiar, se objetivan a tal grado que podemos criticarlas y revisarlas. Mediante nuestras estrategias de lectura modificamos el texto, y éste, simultáneamente, nos modifica.

En APSGH la narración en primera persona no alude a una sucesión de acontecimientos en orden cronológico, sino más bien al desarrollo en orden ascendente de una sensación en la protagonista que alcanza su punto máximo cuando come la cucaracha. Antes de poder comprender lo que está pasando, el lector es abordado por las imágenes sensoriales que predominan en cada etapa del proceso perceptivo de G.H.

Dentro de la novela podemos distinguir tres momentos del proceso perceptivo. Durante el primer momento (pre clímax) la protagonista está embebida en el automatismo perceptivo de lo cotidiano. Ella misma creó un mundo sin estímulos, todo estaba pensado para que ningún sentido prevalezca sobre otro. En un segundo momento (clímax), un objeto ajeno a su cotidianeidad altera el falso equilibrio y desencadena una serie de reflexiones que la llevan de un extremo sensorial al otro. Durante esta etapa inductiva la protagonista experimenta en carne propia aquellos términos opositivos que había estado aplacando y esto le permite ampliar su campo perceptivo. Inmediatamente después se llega al tercer momento (post clímax): el fin del caos. Al igual que un péndulo vuelve al punto de partida después de haber sido empujado violentamente hacia el límite de su alcance, G.H. vuelve a su propia vida después de haber experimentado los límites de la percepción. Pero el punto medio ya no es el mismo, porque el recorrido le mostró una nueva dimensión sensorial que su cuerpo primero rechazó y después hizo suya.

### **Los cinco sentidos**

Los cinco sentidos son nuestras puertas de acceso al conocimiento del mundo. Todo lo que percibimos puede traducirse en imágenes sensoriales que, a su vez, se dividen en imágenes gustativas, olfativas, táctiles, auditivas y visuales. En APSGH, Lispector mezcla los cinco sentidos en un proceso sinestésico para encontrar su “punto neutro”.

Es por eso que en este trabajo hemos tenido en cuenta el contexto de la obra a la hora de catalogar las imágenes dentro de los cinco sentidos (muchas veces contrariando nuestro propio sentido común).

Las imágenes gustativas y olfativas se presentan en oposiciones como Agradable - Desagradable y Sabroso - Insípido, pero también aparecen para auxiliar a los otros sentidos cuando éstos están anulados y para representar estados anímicos o emociones:

*“Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva.” (LISPECTOR, 1988: 31)*

*“Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homen, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos- lembrei-me de que então eu havia sentido a sal na minha boca, e que o sal das lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti.” (LISPECTOR, 1988: 58)*

Las oposiciones binarias que aparecen en APSGH y podemos catalogar dentro de las imágenes táctiles son: Frío - Caliente; Seco - Húmedo; Suave - Áspero; Duro - Blando. La oposición Frío - Caliente se puede conectar con varias imágenes visuales dentro de la obra y, siguiendo a Barthes, está íntimamente ligada a la oposición Vida - Muerte. Desde el comienzo de la novela G.H. describe su departamento como un lugar fresco, oscuro y balanceado, mientras que el cuarto de la mucama es un lugar seco y luminoso que altera el equilibrio del resto del inmueble. Según Barthes, es lo caliente lo que expone, devora y destruye; es lo frío lo que congela y fija<sup>62</sup>. Por lo tanto, es en ese cuarto caliente y luminoso donde se esconde la cucaracha que, a su vez, encierra la vida en su pureza más absoluta y que con su mera presencia “devora y destruye” la vida de G.H.

La estructura opositiva Suave - Áspero aparece representada en los objetos que rodean a la protagonista. En su obra LO NEUTRO, Barthes explica que lo Suave, en oposición a

---

<sup>62</sup> “Lo caliente – luz: buena, dulce, gozosa; ardor, quema, devora, destruye. Lo frío – frescura: buena; forma furiosa e indignada: la congelación que fija” (BARTHES, 2005:105).

lo Áspero, es una mezcla de falta de brillo, de hipocresía, de gusto por el confort<sup>63</sup>. Estas características definen a G.H. cuando menciona la suavidad de su bata, de la luz que se filtra por las cortinas, inclusive la delicadeza de su voz y de sus modos. Nada en ella es brusco, nada en ella es áspero. La cucaracha, por el contrario, está formada por capas y capas de piel tosca y dura que se fueron formando con el paso del tiempo para proteger el secreto de *Lo Neutro*. Sin embargo, tanto el interior de la cucaracha como la vida neutra que reside en el interior de G.H. son blandas:

*“Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo reventado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento - e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.” (LISPECTOR, 1988: 77)*

Por lo tanto, en la estructura opositiva Duro - Blando, sería lo Duro lo que carga las connotaciones negativas en oposición a Blando que, al igual que lo caliente, representa la materia viva dentro de las cosas. En el Capítulo Dos hablaremos de lo amorfo, que también está relacionado con lo blando (la materia blanda tiende a deformarse) por lo que retomaremos el análisis de esta oposición pero desde una perspectiva visual.

Las imágenes auditivas comprenden, a nuestro parecer, otro de los puntos más interesantes de la novela. La dialéctica constante entre el sonido y el silencio marca el ritmo de la obra. El sonido (ruidos, gritos, palabras) se opone al silencio, que muchas veces se presenta amenazador. Aun así, cuando la presión de lo cotidiano se vuelve demasiado grande, los personajes de Lispector tienden a refugiarse en el aislamiento, en el silencio que incita la introspección. Barthes diferencia *tacere* (silencio verbal) de *silere*: tranquilidad, ausencia de movimiento y de ruido. Este tipo de silencio se emplea para los objetos, la noche, el mar, los vientos<sup>64</sup>:

---

<sup>63</sup> “*Lo Neutro: afinidad con lo afelpado. Aplicado a un ser: noción despreciativa: mezcla de falta de brillo, de hipocresía, de gusto por el confort*” (BARTHES, 2005:120).

<sup>64</sup> “*En la lengua clásica es lo mismo: callarse, permanecer en silencio. Pero antes, matiz interesante: tacere = silencio verbal difiere de silere = tranquilidad, ausencia de movimiento y de ruido. Se emplea para los objetos, la noche, el mar, los vientos.*” (BARTHES, 2005:67)

*“É que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo.” (LISPECTOR, 1988:18)*

El *tacere* es humano, es artificial, es impuesto. Es el silencio que reinaba en el departamento luego de que G.H. despidiera a la mucama y abandonara a su último amante. *Silere* remitiría a una especie de virginidad intemporal de las cosas, antes de que estas nazcan o después de muertas, cuando hayan desaparecido.

G.H. reconoce la diferencia entre el silencio artificial y el silencio real cuando entra por primera vez al cuarto de la mucama. Su sensación es que el silencio está vivo o que acaba de morir:

*“O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria do seu silêncio.” (LISPECTOR, 1988:29)*

Por otro lado, el silencio humano o *tacere* es, por definición, un “silencio de habla”<sup>65</sup>. No es un silencio puro, sino más bien una construcción humana, un espacio físico entre palabra y palabra:

*“Meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?.” (LISPECTOR, 1988:30)*

El silencio que reinaba en el departamento de G.H. era un silencio momentáneo, “fabricado” por el personaje para aislarse del ruido de la ciudad. Sólo un elemento conecta el ruido de la ciudad con el calmo interior de su departamento: el teléfono. El sonido del teléfono es lo único que puede devolverla a su rutina y es por eso que antes de entrar a limpiar el cuarto de la mucama opta por descolgarlo:

*“Pensando melhor, resolvi tirar o telefone do gancho e assim estava segura de que nada me perturbaria.” (LISPECTOR, 1988:24)*

---

<sup>65</sup> “Entonces *Tacere*, como silencio de habla, se opone a *Silere*, como silencio de naturaleza o de divinidad.” (BARTHES, 2005: 68)

Sin embargo, cuando el silencio neutro del cuarto de Janair empieza a enloquecerla, G.H. ruega que el sonido del teléfono la obligue a salir de la habitación:

*“Pensei que se o telefone tocasse, eu precisaria atender e ainda seria salva! Mas, como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender e nunca mais oh nunca mais voltaria.” (LISPECTOR, 1988:58)*

El silencio *tacere*, aquel que impregna la vida de G.H. antes de su epifanía, es una respuesta a la incapacidad del personaje para generar un vínculo auténtico y el reconocimiento de la limitación del lenguaje humano para comunicarse con el otro. Pero a medida que avanza la obra ese silencio se transforma en *silere*:

*“Um silêncio como só vi em lagos; e como só ouvi no silêncio mesmo” (LISPECTOR, 1988: 18).*

Este silencio es el silencio neutro, puro y vivo que desbarata la oposición Sonido - Silencio.

Por último, nos encontramos en esta obra con una enorme cantidad de imágenes visuales, que vamos a categorizar y analizar en el cuerpo de nuestra tesis.

Como dijimos anteriormente, muchas de estas imágenes o metáforas visuales podrían pertenecer también a otras categorías fuera de lo sensorial; pero la elección de cada elemento será justificada y los matices que nos han llevado a catalogarlos dentro de la categoría visual serán propiamente explicados

## **Capítulo Dos**

### **Estructuras opositivas que se perciben mediante imágenes visuales**

Si la vista está relacionada con la luz, el saber y la verdad; el no-ver, por oposición, está ligado a las sombras, la ignorancia y la mentira. Se les llama “ciegos” a los necios, los ignorantes, los que eligen evitar la realidad.

En la Antigüedad clásica la ceguera era considerada el peor de los castigos que se le podía infligir a un hombre. Podemos señalar el ejemplo del adivino Tiresias, a quien la

Diosa Atenea le quitó el don de la vista cuando la vio desnuda; o la violenta reacción de Edipo al asumirse parricida e incestuoso. Por otro lado también sugiere la ceguera también es el castigo que se merecen aquellos que desoyen la palabra divina. En aquél entonces, perder la vista era considerado un castigo incluso mas terrible que la muerte.

Por otro lado, el Antiguo Testamento también sugiere que la continua exposición visual a la miseria y la maldad causa en los hombres la locura<sup>66</sup>, es decir que *ver de más* también podía ser considerado un castigo. Siguiendo con esta línea de pensamiento, en la Antigüedad los trágicos solían arrancarse los ojos para ver más claramente aquella realidad intangible que entorpecen las imágenes y, generalmente, tenían el poder de adivinar el futuro y hasta una conexión especial con las divinidades. Los filósofos que practicaban la ascesis también solían aislarse en cuevas o lugares oscuros para evitar cualquier tipo de distracción sensorial que los aparte de sus reflexiones. Para ellos, solamente cerrando los ojos al mundo exterior es que se puede acceder a una realidad desnuda de prejuicios, donde se comprenden los conceptos en su pureza más absoluta.

En APSGH la vista es esencial para la protagonista y Lispector se ocupa de enfatizar la importancia de este sentido por sobre los demás. Es mediante imágenes que tanto la protagonista como el lector son, en una primera instancia, expuestos a las estructuras binarias y luego llevados a desentrañar su complejidad y su relación con el elemento neutro.

G.H. se conoce, se muestra y se comunica por medio de imágenes visuales. Pero “mirar” es crear un mundo puramente subjetivo, en donde la imagen “pura” que percibe el ojo se deja moldear por la experiencia del sujeto que, a su vez, le asigna sus propias connotaciones y apreciaciones personales. Su trabajo como escultora exige una fuerte afinidad con las imágenes y las formas, pero también denota una gran capacidad de interpretación: todo lo que G.H. crea es un reflejo de la realidad tamizado con los filtros de su propia subjetividad. Todo lo que G.H. *es* (su rol social, su carácter, su personalidad) puede resumirse en una imagen; todo lo que G.H. *ve* (su departamento, su

---

<sup>66</sup> DEUTERONOMIO 28:29 “y palparás a mediodía como palpa el ciego en la oscuridad, y no serás prosperado en tus caminos; y no serás sino oprimido y robado todos los días, y no habrá quien te salve”.

28:34 “Y enloquecerás a causa de lo que verás con tus ojos.”

círculo social, su estética personal) es creado y minuciosamente planeado por ella misma.

Muchos de los elementos que G.H. percibe con la vista también funcionan como catalizadores e indicios porque conectan los pocos núcleos de acción presentes en la obra, mantienen la tensión semántica del discurso y suministran información implícita sobre la atmósfera y el personaje<sup>67</sup>. De esta manera, las imágenes visuales y su posterior clasificación en estructuras binarias llevan a la protagonista a una comprensión más profunda del mundo, de los otros y de sí misma, acompañando y, muchas veces, provocando el desarrollo de la acción.

Es por eso que todo lo que G.H. consigue ver (objetos y personajes que la rodean) se opone a aquello que está fuera del alcance de su vista. Es también mediante objetos y personajes concretos que Lispector empieza a presentar el concepto de *Lo Neutro* a los lectores. A medida que avanza la obra y la comprensión del lector aumenta, el concepto se vuelve más complejo pero ya no se necesitan objetos concretos para sustentarlo. Sin embargo, es gracias a estos objetos y personajes que G.H. comienza a entender que existen estructuras binarias en casi todo lo que la rodea y que dentro de esas estructuras se esconde el misterio, el vacío, el elemento que escapa a la oposición.

A continuación vamos a analizar tres objetos (la foto, las valijas y el mural) y dos personajes (Janair y el propio lector) que no sólo introducen en la obra el concepto de oposición binaria, sino que también le proporcionan al lector y al personaje de G.H. un primer acercamiento al elemento neutro.

### **Estructuras opositivas que anticipan lo neutro en la categoría sensorial: Vista**

Las oposiciones que incluimos dentro de esta categoría están relacionadas con todo lo que la protagonista consigue ver, pero también con la ceguera y la oscuridad (tanto a nivel metafórico como explícito). En APSGH Lispector juega con esta oposición y sus connotaciones: la vista es la base estable en donde se estructura el universo del personaje y, al mismo tiempo, la fuente de toda falsedad y mentira. Por medio de

---

<sup>67</sup> En Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots.

estímulos visuales la protagonista descubre que la “verdad” reside en lo oculto y que todo lo que se percibe con los ojos no es más que una máscara de la realidad.

Según Claire Williams, G.H. padece de una “ceguera selectiva” que no la deja ver más allá de la superficie de las cosas<sup>68</sup>, ni de las personas, ni de ella misma. Su personalidad se resume en las iniciales de su nombre y, de las personas que la rodean, tampoco necesita más información que esa:

*“E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.” (LISPECTOR, 1988:18)*

Esta característica del personaje permite que G.H. conserve el equilibrio y pueda seguir proyectando la imagen que los otros miembros de su círculo social aceptan y respetan. Pero Lispector nos da a entender que la “ceguera selectiva” de G.H. no se presenta de modo natural y espontáneo, sino que hay una lucha constante entre el personaje y la realidad subyacente, que parece querer brotar frente a sus ojos todo el tiempo. Estos “atisbos” de una realidad que se esconde bajo la apariencia se manifiestan en diferentes imágenes relacionadas a la posición social y cultural de G.H., que sirven para que el encuentro del lector con el concepto de lo neutro no sea tan abrupto. Mediante estas imágenes el lector es avisado: hay algo que se esconde detrás de la simpleza y la perfección de G.H. que ella misma desconoce pero que está a punto de descubrir.

Hemos distinguido tres elementos dentro de la obra que poseen esta marcada característica indicial: las fotografías, las valijas y el mural. Además de su función indicial, estos elementos sustentan la existencia de las oposiciones binarias en la obra. Las tres imágenes transmiten una esencia digna de apreciarse a simple vista pero, a la vez, esconden una cara opuesta. Es decir que cada imagen contiene una cara visible y una invisible; cada imagen, por lo tanto, carga con un opuesto.

Mediante la descripción detallada de las fotografías, las valijas y el mural, Lispector pone en evidencia las oposiciones binarias que existen dentro de la obra y, además, orienta al lector para que alcance una comprensión más profunda de lo que representa

---

<sup>68</sup> “Furthermore, she suffers from selective blindness: she has problems seeing beyond the surface of things” (WILLIAMS, 2006: 250).

*Lo Neutro*. Este elemento que comienza siendo una sutil sospecha demarcada por las tres imágenes que analizaremos a continuación, cobra fuerza, claridad e importancia a medida que avanza la obra.

### **Las fotografías**

Mucho tiempo antes de su encuentro con la cucaracha, cuando G.H. veía su rostro en las fotografías, ya conseguía percibir en sus ojos un estallido de la realidad subyacente. En el retrato lograba entrever un secreto, la cara sonriente y oscurecida le revelaba un silencio y los ojos le mostraban un abismo de nada. Ese primer contacto con “la nada” constituía (hasta el momento en que se desarrolla la trama de la novela) su relación más real con el mundo y con ella misma:

*“Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este –apenas esse– foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo.” (LISPECTOR, 1988:18)*

La actitud reflexiva de G.H. frente a las fotografías nos da indicios de la personalidad superficial del personaje y nos adelantan su posterior encuentro con la esencia neutra de las cosas. Según Emilia Amaral, la función indicial de esta imagen reside en la mirada neutra e inexpressiva de G.H. que marca un fuerte contraste con su “máscara humana” dividiendo al personaje entre la realidad superficial y la realidad primaria y, por lo tanto, esencial del ser<sup>69</sup>.

Es por medio de estas fotografías que G.H. empieza a describirse con imágenes que remiten a lo vacío, lo inexpressivo y lo que “no-es” hasta concluir que ella misma es una copia del negativo original:

*“Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?.” (LISPECTOR, 1988:21-22).*

---

<sup>69</sup> “Em PSGH a realidade do Ser é recoberta pela imagem, pelo invólucro, pela máscara que, como uma moldura, a protege do estado indiferenciado da matéria viva.” (AMARAL, 2005: 31).

Esta imagen “negativa” o contraria de sí misma la satisfacía. Su mirada en las fotos le devolvía una expresión tan profunda “como un abismo”, que ella no reconocía por ser tan diferente al suave tono de pre-clímax<sup>70</sup> en el que vivía continuamente. El negativo se opone a la imagen real; la presencia de un negativo delata la existencia de una realidad opuesta, invisible o velada.

Además de la oposición Ver - No Ver o Vista - Ceguera que abarca todas las imágenes de este grupo, la oposición que más se destaca cuando se habla de las fotografías es la de Superficial - Profundo. G.H. no sólo lleva una vida superficial sino que también es, ella misma, una persona superficial y, de cierta manera, está orgullosa de serlo. Explica que ella es “como los otros la ven”, ella es la opinión ajena tanto en su vida pública como en su vida privada:

*“Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo de mim que os outros vem.” (LISPECTOR, 1988:18)*

La fotografía la muestra, entonces, como la ven los otros miembros de su círculo social: sonriente, realizada y feliz. Una mujer en dos dimensiones que no tiene relieves, texturas ni profundidad. Sin embargo, la fotografía muestra que detrás de la imagen superficial se esconde un abismo tan profundo que ni G.H. ni las personas que la circundan alcanzan a ver el final:

*“Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo.” (LISPECTOR, 1988:18-19)*

Al presentar la oposición Superficie - Abismo/Profundo, Lispector plantea la existencia de lo que en principio parece un tercer elemento que, como no tiene un nombre para definirlo, simplemente llama: “*O Mistério*”:

---

<sup>70</sup> “Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor” (LISPECTOR, 1988: 20)

*“Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem.” (LISPECTOR, 1988:18)*

El Misterio reside en la tensión que existe entre la superficie y el abismo, sin pertenecer enteramente ni a uno ni a otro pero manteniendo el equilibrio entre ambas partes.

### **Las valijas**

Otro elemento visual que nos da indicios sobre el personaje y sobre lo que va a ocurrir más adelante es la imagen de las valijas con las iniciales “G.H.” impresas en el exterior forrado en cuero. Esta imagen está ligada a la de la fotografías en tanto describe la personalidad de la protagonista y, por extensión, de su círculo social directo. Sin embargo, la imagen de las valijas representa una serie de estructuras opositivas muy diferente a la de las fotos.

A diferencia de las fotografías que muestran imágenes atrapadas en el papel, la valija es un objeto tangible que tiene una utilidad y un fin concreto. Pero las valijas de G.H. no están en uso, sino abandonadas en el cuarto de la mucama, cubiertas de una capa “ya sedimentada y tranquila” de polvo, apiladas “de manera tan simétrica que casi pasan desapercibidas” y, por supuesto, vacías:

*“De encontro a uma das paredes, três maletas velhas empilhavam-se em tal perfeita ordem simétrica que sua presença me passara despercebida, pois em nada alteravam o vazio do quarto. Sobre elas, e sobre a marca quase morta de um G.H., o acúmulo já sedimentado e tranqüilo de poeira.” (LISPECTOR, 1988: 29)*

Están forradas en cuero, un material caro y elegante, y no proporcionan más información sobre la dueña que las iniciales de su nombre.

En este caso, Lispector elabora un evidente paralelismo entre G.H. y las valijas que termina de moldear el carácter del personaje y el estilo de vida que llevaba antes de su encuentro con la cucaracha. De la misma manera, cuando empieza el proceso de despersonalización y la protagonista comienza a perder su máscara humana, se hace referencia a las valijas como si las iniciales grabadas en el cuero le recordasen quién es ella y cuál es su posición en el mundo:

*“Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu –ainda? Não.”*  
(LISPECTOR, 1988: 23)

*“No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava - não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias - estava numa planície tranq.il a, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade.”*  
(LISPECTOR, 1988: 45)

En el momento en el que G.H. ya no puede reconocer su nombre plasmado en las valijas, el lector percibe que la G.H. que narra la acción no es la G.H. que la protagoniza.

Las valijas funcionan, entonces, como un punto de referencia que indica que hubo un desdoblamiento de la protagonista generando dos personas radicalmente opuestas. Este desdoblamiento se produce gracias a la puesta en evidencia de una de las estructuras opositivas más importantes de la obra, que ya presentamos brevemente en el Capítulo Uno: la oposición Ser - No Ser <sup>71</sup>. Esta oposición binaria no parece, a simple vista, ajustarse a la categoría visual. Pero si se tiene en cuenta que G.H. describe lo que *es* por medio de objetos y espacios, resulta coherente que el personaje perciba esta estructura por medio de la vista. El *Ser* y el *No-Ser* de la protagonista está delimitado por sus posesiones y sus valijas son un claro ejemplo de cómo un objeto puede proyectar una identidad:

*“É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me.”*  
(LISPECTOR, 1988: 18)

En las iniciales de las valijas no sólo se resume su nombre sino también todo lo que ella es, y eso le da calma y seguridad. Necesita de las valijas para saberse G.H.:

---

<sup>71</sup> Estrechamente relacionada a la oposición “Ser - No Ser” encontramos la oposición Presencia-Ausencia. Esta oposición tiene una función catalítica en el desarrollo de la trama de APSGH; ya que la *ausencia* de la mucama deriva en el encuentro con la cucaracha, y la *presencia* de una cucaracha en el immaculado departamento revela la inexistencia del orden que se daba por establecido.

*“Em torno a mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G.H. até nas valises.” (LISPECTOR, 1988:18)*

Pero las iniciales de su nombre están igual de vacías que las valijas. G.H. se construye sobre objetos vacíos y frágiles que reflejan una imagen falsa bajo la que se esconde su opuesto. Las valijas de cuero, cubiertas con esa capa “sedimentada y tranquila” de polvo, proyectan estabilidad; pero en el interior de la valija residen el misterio, el vacío y el caos. Mientras que una valija cerrada indica permanencia, continuidad y equilibrio, una valija abierta significa movimiento y cambio; dos estados a los que G.H. teme y evita conscientemente.

Pero una valija cerrada y vacía también es inútil, no está cumpliendo su función como objeto y por lo tanto, no es una valija sino otra cosa. De la misma manera, G.H. tampoco es ella misma, y en ese *no-ser* basa su identidad:

*“Eu era a imagem do que não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então não ser era a minha maior aproximação com a verdade: pelo menos eu tinha um lado avesso: eu pelo menos tinha o não, tinha o meu oposto.” (LISPECTOR, 1988: 22)*

Nuevamente, los dos términos opuestos de una estructura binaria están contenidos dentro de un mismo elemento.

Las valijas representan a G.H. porque son estructuras frágiles, estáticas, vacías e inútiles que *existen* pero no *son*. G.H., al igual que las valijas, *vive* pero no *es* sino hasta el momento en que se enfrenta con el misterio que habita dentro de las valijas y del que están hechos todas las cosas:

*“A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de...de viver sem fatos? De viver.” (LISPECTOR, 1988:18)*

Paradójicamente, *no-ser* es el único modo que encuentra G.H. de *ser*. Le resulta mucho más agradable y cómodo<sup>72</sup> que tratar de encontrar su verdadero ser, y por eso se vuelca a los detalles superficiales:

*“Só agora sei que eu já tinha tudo embora do modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que eu –que eu era.” (LISPECTOR, 1988:22)*

El cuero que recubre ese vacío informe y neutro escondido dentro de la valija evita que éste se desborde y conserva las apariencias frente al resto de la sociedad. De la misma manera G.H. se escuda tras una máscara. Cuando esta máscara se rompe G.H. se encuentra finalmente con su verdadero *ser* y se produce un desdoblamiento entre la narradora y el personaje principal, que analizaremos detenidamente más adelante.

### **El mural**

Hay una tercera imagen en la novela que produce un fuerte impacto en la protagonista. Mientras que las valijas muestran lo que G.H. aparenta ser, las fotografías señalan un indicio de la realidad primaria que subyace bajo la máscara humana. Por su parte el mural trazado a punta de carbón por Janair la muestra como realmente es.

Cuando G.H. comienza su inspección en el cuarto de la empleada, se encuentra con el dibujo casi de tamaño natural de un hombre desnudo, una mujer desnuda y un perro “que estaba más desnudo que un perro”:

*“Na parede caiada, contígua à porta, - e por isso eu ainda não tinha visto - estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu que um cão.” (LISPECTOR, 1988: 27)*

La narradora explica que esa desnudez no es explícita, sino más bien una impresión visual por estar las figuras desprovistas de detalles.

---

<sup>72</sup> La ceguera selectiva de G.H. la mantiene equilibrada: “Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra- como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?”. (LISPECTOR, 1988:10)

Claire Williams sostiene que la función de las figuras desnudas es mostrar que el cuerpo es una superficie falsa que esconde la verdadera identidad de las personas, pero también deduce que Janair buscaba escandalizar y llamar la atención de su empleadora<sup>73</sup>.

La descripción de la imagen enfatiza la rigidez y la desconexión entre las tres figuras de gruesos contornos hechos de carbón. El carbón tampoco fue elegido al azar: este material prehistórico remite al pasado y anticipa la fusión temporal que se produce al aparecer la cucaracha, que también pertenece a la prehistoria del mundo. Incluso las figuras parecen haber venido de otro tiempo:

*“Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera”.*  
(LISPECTOR, 1988:27)

De frente a los tres dibujos, G.H. imagina que son momias, pinturas rupestres, criaturas inhumanas y sin alma. Sin embargo, se ve reflejada en la figura del hombre y, especialmente, en la del perro, en el que percibe:

*“A loucura mansa daquilo que não é movido por força própria.”* (LISPECTOR, 1988:27)

Las figuras parecen referirse a G.H. y su minuciosa descripción nos sigue proporcionando datos sobre el personaje:

*“Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém.”*  
(LISPECTOR, 1988:27)

Esta descripción de las figuras se ajusta exactamente a la actitud de G.H. frente a las otras personas y nos proporciona el punto de vista de su empleada, una persona totalmente ajena a su círculo social:

---

<sup>73</sup> *Their nudity is emphasized – perhaps Janair meant to shock her prudish employer, or to remind her of Adam and Eve and the loss of innocence, or maybe to show that even naked bodies are only surfaces and that identity resides beyond the flesh.* (WILLIAMS, 2006: 252)

*“Olhei o mural onde devia estar retratada: Eu, o Homem. E quanto ao cachorro, seria este o epíteto que ela me dava?”. (LISPECTOR, 1988: 28)*

La mirada de Janair se opone a la suya y a la de las personas que la circundan, por lo que la protagonista descubre que existen otros puntos de vista diferentes y hasta opuestos al suyo propio.

Lispector coloca en la imagen muchos de los elementos con los que va a trabajar a lo largo de la novela: la animalización, el vacío, la prehistoria, el color blanco de la pared contrastando con el color negro del carbón y la desproporción o deformidad de las figuras. Es una forma de comprobar que el lector está percibiendo correctamente la información que la autora ofrece sobre G.H. y adelanta o explica los acontecimientos futuros.

El mural cumple con varias funciones dentro de la obra: es fática porque conecta los emisores y receptores de dos planos diferentes: El lector y el autor. Por medio del mural Lispector confirma lo que el lector ya intuía sobre G.H. y Janair confirma las sospechas que G.H. tenía sobre ella misma. Es indicial porque resume una multiplicidad de indicios previos y catalizadora, porque retrasa la entrada al cuarto y despierta la tensión semántica del discurso<sup>74</sup>. También es de suma importancia para el desarrollo de la trama porque mediante este dibujo se va a establecer el primer contacto real entre G.H. y Janair, o mejor dicho, el primer contacto real entre G.H. y *el otro*.

En las tres imágenes analizadas, entonces, hay una forma que carga su opuesto: en las fotografías, planas y apagadas, G.H. consigue vislumbrar el “abismo de nada” que se oculta en su propio interior. En la segunda imagen la superficialidad y frivolidad del personaje aparecen reflejadas en el material, la simetría y en el estado de abandono de las valijas que, a pesar del lujo y la suntuosidad que proyectan, están vacías. El mural es la imagen más compleja y cargada de significados que, a diferencia de las otras dos imágenes analizadas, cumple una función fática además de una función indicial. Las figuras humanas y el perro resumen el carácter de G.H. y condensan en una sola todas las imágenes anteriores, trazando dos líneas de contacto: lector - autor (en tanto el autor aporta más datos sobre el carácter de su personaje y facilita la comprensión del lector) y

---

<sup>74</sup> Barthes, Roland: Introducción al análisis estructural de los relatos. Página 21. <http://tinyurl.com/ow76cx9>

G.H. - Janair (en tanto G.H. consigue establecer un contacto real con una persona diferente a ella).

El contacto con el otro es de gran importancia dentro de la obra y la oposición entre G.H. y los “otros” constituye una estructura opositiva muy densa en contenido: Yo – El Otro. Para esclarecer la relación de G.H. con el otro y el uso de los pronombres personales en la obra recurriremos a la poética riquieriana.

En TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN: DISCURSO Y EXCEDENTE DE SENTIDO, Ricoeur explica que los pronombres personales no tienen un significado objetivo. Su única función es referir la oración completa al sujeto del acontecimiento verbal. “Yo”, por ejemplo, es aquel que al hablar se adjudica a sí mismo la palabra “yo”, que aparece en la oración como sujeto lógico<sup>75</sup>. Pero, ¿qué sucede cuando la persona que habla se adjudica a su vez, la primera y la tercera persona?

En APSGH la protagonista se refiere a sí misma como “yo” y también como “esa mujer”, al tiempo que usa los pronombres para dar indicios de una identidad dividida donde el mismo sujeto encierra un “yo” y un “otro”:

*“Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher.” (LISPECTOR, 1988:23)*

Pero para poder establecerse como sujeto, para poder acceder a su propio “yo”, G.H. necesita de un “otro” exterior porque la única manera de establecer una vía de acceso al Yo es por medio de una imagen diametralmente opuesta. Es por eso que las imágenes de la alteridad juegan un papel muy importante en la novela, sin ellas no existiría un sujeto lógico de enunciación.

La vista tiene un papel esencial en el proceso de encuentro con el otro:

*“A returned look can confirm one's identity, help create a hierarchical relationship or establish communication via eyecontact. The binary pair of seeing*

---

<sup>75</sup> “Los pronombres personales, por ejemplo, no tienen un significado objetivo. “Yo” no es un concepto. Es imposible sustituirlo por una expresión universal, tal como “aquel que ahora habla”. Su única función es referir la oración completa al sujeto del acontecimiento verbal. Tiene un nuevo significado cada vez que se usa y cada vez que se refiere a un objeto singular. “Yo” es aquel que al hablar se adjudica a sí mismo la palabra “Yo”, que aparecen la oración como el sujeto lógico.” (RICOEUR, 2006:27)

*self and seen other is explored as the control of the gaze moves between them”*  
(WILLIAMS, 2006: 43)

Podemos distinguir dos imágenes que se destacan en importancia: el propio lector de la novela o “interlocutor imaginario” y la empleada, Janair.

### **El lector**

G.H. construye un interlocutor silente, tácito, al cual se refiere a lo largo de la novela. En algunas ocasiones podría relacionárselo con algún antiguo amante, principalmente porque al referirse al interlocutor utiliza el vocativo “*meu amor*” (1988: 40, 44, 48, 51, 52, 53, 67, 76, 81, 85, 93, 99, 106, 109). En otras oportunidades parecería que habla con su hijo no nacido o, inclusive, con alguna divinidad. Metonímicamente ese interlocutor es identificado con la mano que acompaña a G.H. durante el relato de su experiencia:

*“Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. Dar a mão a alguém foi o que esperei da alegria”*  
(LISPECTOR, 1988:13).

La mano sólo puede pertenecer al lector que G.H. necesita para que su monólogo se transforme en una confesión y para organizar el discurso, además de funcionar como un apoyo para introducir el tema.

Lispector parece buscar en la imagen del lector una alteridad en la cual se pueda reflejar de la misma manera en que G.H. busca encontrar en *los otros* su propia identidad. Esta inversión de papeles remite a una de las fases del proceso de percepción de la realidad dentro de la obra: los elementos se transforman sistemáticamente en lo contrario de lo que son para ser percibidos o expresarse mejor<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> “Tais elementos sistematicamente transformam-se no contrário do que são, a caminho de sua verdadeira identidade, no entanto sempre inatingível. A escritora parece insistir em que o eu (tanto quanto seus fatores de identidade –sensações, sentimentos, ideias, reflexões, vontade, consciência de si, etc.-) na medida em que necessita converter-se em alteridade para melhor se perceber e expressar, não existe em si mesmo” (AMARAL, 2005: 27-28).

Este punto en donde un elemento se transforma en su opuesto es una parte clave del proceso de “neutralización” de un concepto. No se puede establecer un punto neutro entre dos extremos si no se conocen (o mejor aun, si no se experimentan) ambos extremos. Sólo transformándose en lo opuesto de lo que uno es se puede llegar al verdadero núcleo neutro de uno mismo. En este caso, Lispector (como uno de los extremos de la oposición Autor - Lector) busca conectarse con el lector por medio del personaje de G.H. que acaba siendo “materia viva manifestándose directamente, desconociendo la palabra y superando el pensar que es siempre grotesco”<sup>77</sup>. Es decir que el personaje de G.H. acaba siendo el punto neutro entre el lector y el escritor, una presencia independiente que escapa a la interpretación del lector y a la manipulación del autor. La protagonista representa el misterio de esa conexión que existe entre los dos extremos de la estructura opositiva Autor - Lector y eso la convierte en el elemento neutro de la oposición.

### **Janair**

Después de ver la obra *Las Criadas* de J. Genet, Lispector escribió en el *Jornal de Brasil* (1967):

*“Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal.” (LISPECTOR, 1999: 50)*

La relación de Amor - Odio que existe entre el patrón y el empleado es un tema recurrente en las obras de Lispector, especialmente en sus crónicas periodísticas. En *A MINEIRA CALADA*, del 25 de noviembre de 1967, relata una breve anécdota sobre una de sus empleadas llamada Aninha. Lispector la describe como una “*aparição muda*” que a duras penas hablaba, por eso se sorprende cuando la empleada le pide prestado una de sus novelas para leer. Lispector le avisa que son libros muy difíciles de entender, a lo que la empleada contesta:

---

<sup>77</sup> “Seremos a matéria viva se manifestando diretamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco” (LISPECTOR, 1988:110)

*“Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar”.* (LISPECTOR, 1999:48)

El 16 de diciembre del mismo año Lispector publicó otra crónica sobre Aninha. Cuenta cómo una mañana la mucama volvió de hacer las compras con la bolsa llena de basura, apretando el dinero que Lispector le había dado en la mano derecha. Cuando se le preguntó por qué no había hecho las compras respondió que había olvidado el dinero y cuando la escritora le señaló que lo tenía en la mano, se limitó a decir que estaba con dolor de cabeza. Poco después fue internada en un instituto psiquiátrico. En esta crónica Lispector da a entender que la locura de Aninha era una consecuencia del súbito encuentro con alguna verdad a la que el resto del mundo no tenía acceso y que a ella, como escritora, le despertaba una profunda curiosidad.

Lispector veía a las empleadas domésticas como seres de dos caras, cargados de supersticiones y elementos mágicos, que desde sus lugares de observadoras pasivas registran y buscan participar de un mundo que no les pertenece. Además, y según la concepción de la clase alta brasileña, las mejores empleadas son aquellas que no dejan huellas a su paso, que no se hacen notar dentro de la casa: su invisibilidad es considerada una virtud.

La empleada de G.H. que había sido despedida el día anterior al encuentro con la cucaracha (es decir, dos días antes del tiempo en el que se narra el acontecimiento), vivió en su casa durante seis meses y aun así G.H. demoró en recordar su nombre y sus rasgos. Finalmente, la protagonista recuerda que su nombre es Janair y poco a poco empieza a reconstruir su imagen.

Para G.H. el nombre es lo más importante<sup>78</sup>. Es lo que hace que una cosa sea esa cosa y no otra. Sus iniciales están grabadas a fuego en el cuero de sus valijas para reafirmar su identidad pero también para demostrar lo incompleto y fútil de esa identidad que sólo da a conocer en dos letras y no por su nombre completo. Por el contrario, el nombre

---

<sup>78</sup> Lispector tenía una obsesión por el origen y el nombre de las cosas que se puede sentir en todas sus novelas y cuentos. En la biografía: *“Clarice, uma biografia”*, Benjamin Moser rescata una anécdota de la prima de Lispector que evidencia su temprano afán por reconocer la identidad oculta de las cosas: *“Clarice dava nomes a todos os azulejos do banheiro e a seus lápis e canetas”* (2010:90).

Janair hace referencia a una de las deidades principales del *Candomblé*<sup>79</sup>: Janair, Janaína o *Iemanjá*, son algunos de los muchos nombres con los que se conoce a la reina del mar y madre de todos los peces que, hasta el día de hoy, está fuertemente enraizada en la cultura brasileña. El contraste entre los dos nombres, uno tan superficial<sup>80</sup> y el otro con un fuerte anclaje cultural, histórico y espiritual, anticipa el vértigo que G.H. va a sentir cuando comience a recordar el ser humano extraordinario y misterioso que existe bajo de la máscara de Janair.

La invisibilidad de Janair encerrada en el cuarto y lejos de la vista de G.H. puede asociarse con la invisibilidad de la cucaracha que, de la misma manera, se mantenía escondida adentro del armario. Este paralelismo que se efectúa entre la mucama y la cucaracha nos va adelantando la inclusión de la propia G.H. dentro de esta línea de seres vivos anónimos. Aunque al principio G.H. se considere muy superior en rango y clase a la mucama y, lógicamente, a la cucaracha, a medida que avanza la obra el personaje se posiciona en una situación de inferioridad respecto de su empleada y del insecto, invirtiendo de esta manera los extremos de la oposición. Así, la patrona va a convertirse en mucama cuando comienza a ordenar el cuarto y más tarde en cucaracha, cuando se coloca al mismo nivel que ésta:

*“Sem desfitar a barata, fui me abaixando até sentir que meu corpo encontrava a cama e, sem desfitar a barata, sentei-me. Agora era com os olhos erguidos que eu a via. Agora, debruçada sobre a própria cintura, ela me olhava de cima para baixo.”*  
(LISPECTOR, 1988:49)

Por su parte, como veremos más adelante en este mismo capítulo, la mucama pasa a formar parte de la realeza y la cucaracha adquiere la forma de una divinidad. A nivel narrativo esta inversión se produce primeramente porque la cucaracha y la mucama son poseedoras de una verdad inefable que G.H. desconocía hasta el momento de enfrentarse a ellas. Eso la coloca en una posición inferior hasta que ella misma

---

<sup>79</sup> El Candomblé es una religión proveniente de África que fue instaurada en Brasil por los sacerdotes africanos esclavizados y vendidos en las colonias portuguesas entre 1549 y 1888

<sup>80</sup> “*Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens*”  
(LISPECTOR, 1988: 20)

consigue, hacia el final de la obra, aprehender esa verdad y descubre que nada la diferencia ni de Janair, ni de la cucaracha.

La descripción física de Janair también se corresponde con la de los dibujos del mural y, en cierta medida, con la de la cucaracha atrapada entre el marco y la puerta:

*“Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era acatada como um baixo-relevo preso a uma tábua.” (LISPECTOR, 1988: 28)*

De figura estilizada y rasgos simples, Janair y la cucaracha están más cerca de los trazos esenciales de la vida que, con el paso de los siglos, fue moldeándose hasta derivar en la humanidad como G.H. la conoce. También es interesante señalar que cuando la protagonista empieza a recordar la cara de Janair no lo hace de una sola vez, sino que va construyendo su retrato progresivamente con los escasos recuerdos que conserva de ella:

*“Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um dos seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eran divisados no negror apagado da pele”. (LISPECTOR, 1988: 28)*

Así, G.H. se basa en su memoria visual y en la imagen retenida de Janair (el color de la piel, las cejas y los rasgos faciales) para ir conformando su identidad. A medida que avanza la novela y la presencia tácita de Janair toma fuerza, los datos visuales que G.H. tiene de la mucama van a adquirir una connotación diferente a la del comienzo de la obra:

*“Os traços, descobri sem prazer, eran traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausencia de seios e de ancas. E 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 preto, o que a tornava toda escura e invisível.” (LISPECTOR, 1988: 28)*

Tal como anticipamos al comienzo de éste capítulo, en el personaje de Janair se trabaja otro elemento presente en la narrativa de Lispector: el uso de máscaras. Bajo la máscara se esconde otra realidad, muchas veces contraria a la que perciben los ojos. La estudiosa brasileña Emilia Amaral explica que, en la obra, las cosas están cubiertas por una moldura que protege y da forma a la materia viva de la que están hechas<sup>81</sup>. La cucaracha, por ejemplo, tiene una “máscara de escafandrista” que contorna el desorden de “el mundo todo vivo” que lleva dentro:

*“Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Uma gema ferruginosa.” (LISPECTOR, 1988:50)*

Las máscaras, nos da a entender la autora, son necesarias para no perder la cordura en el desorden de la materia viva.

Al igual que los animales, el Ser Humano también está hecho de materia viva caótica e informe, pero su máscara es mucho más compleja que la de los otros seres porque está moldeada por el proceso civilizatorio, la cultura y la sociedad. Es decir que para ser humano es necesario renunciar a la materia neutra que compone los seres vivos y crear una máscara social, convertirse en algo comprensible para los otros:

*“Para escapar do neutro eu há muito havia abandonado o ser pela pessoa, pela máscara humana.” (LISPECTOR, 1988:60)*

La máscara humana tiene la función de mantener la materia ordenada, por un lado y, por el otro, de esconder la identidad que subyace en la piel. Bajo su máscara de mucama invisible Janair es, en realidad, una reina africana, la diosa del mar y la madre de todos los peces. Su máscara, sin embargo, no la moldeó ella misma sino que fue construida a fuerza de los prejuicios de la clase alta para la cual ella trabajaba.

La máscara de G.H. se hace evidente después del encuentro con la cucaracha, pero los primeros indicios de la existencia de un “yo falso” aparecen frente a la mirada ausente e inquisitiva de Janair que se instituye como *el otro*.

---

<sup>81</sup> “Em APSGH a realidade do ser é recoberta pela imagem, pelo invólucro, pela máscara que, como uma moldura, protege do estado indiferenciado da matéria viva.”(AMARAL, 2005:31)

Para conocerse, G.H. tenía que verse a través de los ojos de un *otro* que tenga una máscara diferente a la suya, y en Janair encuentra ese opuesto. En estos dos personajes, las dicotomías Patrón - Empleado, Rico - Pobre y Superior - Inferior aparecen muy marcadas al comienzo de la novela y progresivamente se van mezclando hasta invertirse: G.H., la patrona, se encuentra limpiando el cuarto de la empleada; e inclusive admite que si hubiese nacido dentro de otra clase social probablemente habría sido mucama. De esto se deduce que ordenar y esculpir son simplemente dos modos diferentes de “dar forma con las manos”:

*“Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo, aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma.” (LISPECTOR, 1988:23)*

A pesar de pertenecer a una clase adinerada, de un alto nivel adquisitivo, G.H. se siente pobre de alma y envidia la riqueza de Janair, dueña del folklóre brasileño y poseedora de una verdad prehistórica. Resulta curioso este personaje porque inclusive sin aparecer durante toda la novela, Janair está presente y tiene tanta importancia sobre G.H. que la hace sentir como una intrusa en su propio hogar<sup>82</sup>.

De esta manera, el individuo que G.H. no consideraba como tal se posiciona frente a sus ojos y se convierte en su espejo, en ella misma y, de manera generalizada, en todas las mujeres. En el momento de la narración, al día siguiente del encuentro con la cucaracha, ya G.H. es una *otra* que no se reconoce ni siquiera como la protagonista de su propia historia.

---

<sup>82</sup> “Having casually stated that her own secret talent is to clean and tidy up, that if she had been born in different circumstances she would be a maid, G.H. suddenly finds herself inside the maid’s room looking out at the mistress’s apartment, seeing from the maid’s point of view. She becomes an intruder, an outsider in her own home.” (WILLIAMS, 2006: 250)

Respecto de esta duplicidad de la protagonista, la profesora Biruté Cipliauskaitė, en LA NOVELA FEMENINA CONTEMPORÁNEA<sup>83</sup>, explica que el desdoblamiento del personaje, la figura del doble y el espejo son los recursos técnicos más usados en la novela femenina de “concienciación”<sup>84</sup> El doble aparece muchas veces como una “sombra”, una antiheroína o figura negativa que permite destacar las características del personaje principal con más claridad. Estas figuras o “sombras” son generalmente del mismo sexo que el “yo” narrativo y sirven para el “proceso de concienciación” porque en ellas se reconocen los aspectos negativos o sombríos del personaje protagonista.

En APSGH, Janair funciona como una figura de G.H. mucho más que cualquier otra figura de alteridad negativa por ser humana y mujer, dos elementos que facilitan la comparación entre la protagonista y su “sombra”. Otras imágenes de la alteridad son útiles para dibujar la personalidad de G.H. y adelantar futuros acontecimientos de la novela, pero sólo el personaje de Janair es diametralmente opuesto al personaje de G.H. y permite establecer varias oposiciones binarias<sup>85</sup> basadas en aspectos físicos, intelectuales y sociales.

G.H. depende de Janair (presencia tácita, oscura e intangible, como una sombra) para acceder a la materia viva que late debajo de la máscara y existe independientemente de

---

<sup>83</sup> “Es muy común también la introducción del doble (o, en términos de Jung-Ulanov, de la sombra) como anti-heroína. Pratt ha observado que ya en las novelas del siglo pasado las protagonistas femeninas frecuentemente iban acompañadas de una contrafigura; el juego de contraste permitía destacar las características del personaje principal con más inmediatez y claridad.” (CIPLIAUSKAITÉ, 1994:74)

<sup>84</sup> “La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia de la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político, el llegar a afirmarse como escritora” (CIPLIAUSKAITÉ, 1994: 37-38). La definición de la palabra “concienciación” según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) cita: “f. *Acción y efecto de concienciar o concienciarse*” pero Cipliauskaitė utiliza el término para describir aquellas novelas en las que el personaje protagonista (en este caso femenino) es conciente de la construcción de su propia identidad.

<sup>85</sup> Por nombrar sólo algunas previamente mencionadas y desarrolladas: Blanco-Negro, Rico- Pobre, Superficial-Profundo, Visible- Invisible.

la mirada de *los otros*<sup>86</sup>. El “proceso de concienciación” de G.H. se produce a través de imágenes y a partir de la interacción del personaje con esas imágenes. Según la lógica de las oposiciones binarias el “yo” no existiría si no fuese gracias a su opuesto, *el otro*<sup>87</sup>. Esta afirmación es real para G.H, quien sólo se reconoce a los ojos de los demás. El conocimiento de sí misma no puede ser directo porque el hombre es, por naturaleza “*uma forma que é feita de suas formas opostas*”<sup>88</sup>.

Es por medio de imágenes visuales (objetos y personajes) que Lispector adelanta la superación de las oposiciones binarias. Su propia mirada desde una fotografía o el encuentro con la mirada de otro, ajeno a su círculo social, son suficientes para trazar una línea entre los extremos de una estructura opositiva y señalar la existencia de un elemento exterior a esa oposición que conecta los extremos. Este elemento, al que G.H. aun no le ha puesto un nombre, es lo que Lispector ha denominado *Lo Neutro*.

---

<sup>86</sup> “A escritora parece insistir em que o eu, (tanto quanto seus fatores de identidade-sensações, sentimentos, ideias, reflexões, vontade, consciência de si, etc.-) na medida em que necessita converter-se em alteridade para melhor se perceber e expressar, não existe em si mesmo.” (AMARAL, 2005:28)

<sup>87</sup> Una definición clara y simple de este concepto la proporciona el crítico literario Terry Eagleton en INTRODUCCION A LA TEORIA LITERARIA (2011) cuando hace referencia a la oposición “Hombre-Mujer”: “La mujer es lo opuesto, lo “otro” en relación con el hombre. La mujer no es no-hombre, hombre defectuoso a quien se asigna un valor principalmente negativo en relación con el primer principio masculino. Igualmente, el hombre es lo que es sólo en virtud de que incesantemente deja fuera a ese opuesto, a ese “otro”, de que se define a sí mismo dentro de una antítesis a ese otro, y que toda su identidad, por consiguiente, está peligrosamente atrapada en cada gesto con el cual procura reafirmar su existencia, autónoma y de características únicas. La mujer no es sencillamente lo “otro”, en el sentido de algo situado más allá del horizonte masculino, sino lo “otro” íntimamente relacionado con el hombre como imagen de lo que él no es, y, por lo tanto, un recordatorio constante de lo que sí es. El hombre, consiguientemente, necesita de este “otro” aun cuando lo desprecie; está obligado a dar una identidad positiva a lo que considera como no-cosa. Además de que su ser depende parasitariamente de la mujer y del acto que la excluye y la subordina, una razón por la cual dicha exclusión es necesaria es que la mujer, después de todo, no puede ser tan totalmente “otro” (EAGLETON, 2011:83).

<sup>88</sup> “O homem é, por natureza, “uma forma feita de suas formas opostas”, já que o mesmo só se concebe e só pode definir-se em relação ao outro, à multiplicidade de outros.” (AMARAL, 2005:31)

### **El desplazamiento hacia lo neutro:**

En esta sección trataremos las estructuras opositivas espaciales que auxilian al personaje en su trayecto hacia lo neutro. Merece que nos detengamos en el espacio donde transcurre la acción ya que también desempeña un rol protagónico en APSGH debido a los indicios que brinda y por la forma en que refleja el estado interior de la protagonista. La mayor parte de la novela transcurre en su departamento, un espacio físico bien definido donde prevalecen los valores y las preferencias del personaje en todos los aspectos visibles. Sin embargo, G.H. también transita por ambientes hostiles o inhabitados como desiertos, océanos, cavernas y ciudades en ruinas sin moverse de su departamento. Y el lector es arrastrado a esos espacios que revelan no ya la personalidad sino el estado del alma de la protagonista. Esta especie de viaje, este desplazamiento hacia el conocimiento de *Lo Neutro* está simbolizado en el espacio donde transcurre y su análisis es indispensable para la comprensión de la obra.

Antes de abordar el estudio del espacio introduciremos brevemente el concepto de *lo Abyecto* desarrollado por Julia Kristeva en “LOS PODERES DE LA PERVERSIÓN”. Esta idea sintetiza la actitud de G.H. frente a la cucaracha. El sentimiento de abyección de la protagonista proporcionará la clave para entender el complejo tratamiento de la polisemia espacial en la obra de Lispector. *Lo Abyecto*, según Kristeva, es un proceso de repulsión y atracción que sufre un sujeto ante lo desconocido o lo diferente. Este acontecimiento define a quien lo experimenta y lo convierte en un “arrojado” (*jeté*) que, en vez de preguntarse sobre el ser (¿quién soy?), se interroga sobre su lugar (¿dónde estoy?).<sup>89</sup> En el caso de G.H. el deseo, la atracción y la curiosidad que siente frente a la cucaracha entran en conflicto con el rechazo y la repugnancia que el insecto le provoca instintivamente y, a su vez, la descoloca del cuestionamiento ¿quién soy? para instaurarse en uno nuevo que hace referencia a la espacialidad.

Así como en el capítulo anterior hemos visto que los objetos reflejan a G.H., y cómo G.H. se refleja en ellos, lo mismo ocurre con el espacio: el ser y el espacio están íntimamente ligados. La ubicación del departamento y todo lo que éste contiene son

---

<sup>89</sup> “El espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico.” (KRISTEVA, 2006:16)

fuertes indicadores de su status y, como hemos dicho anteriormente, definen su personalidad y su carácter. Pero cuando es invadida por la abyección, la frágil personalidad de la protagonista parapetada detrás de su vivienda y de sus objetos no soporta el peso de lo abyecto y se derrumba<sup>90</sup>. Así, el contacto con lo abyecto destruye los límites espaciales y le da otro significado a los objetos que la rodean.

Los límites de los espacios que construye el “arrojado” son inciertos porque están constituidos por un no-objeto (lo abyecto), haciendo que el sujeto sea un ente errante, un viajero perdido pero infatigable que “cuanto más se extravía, más se salva”<sup>91</sup>.

En este apartado trabajaremos con los diferentes espacios que se describen en la obra y veremos cómo al ordenarse en estructuras opositivas, los múltiples espacios presentes en la obra se resuelven en un *espacio neutro*.

Ya hemos mencionado que G.H es propietaria de un departamento en Rio de Janeiro, Brasil; en la última planta de un edificio de trece pisos. El lector recibe coordenadas específicas: Brasil, Rio de Janeiro, departamento, comedor, pasillo, cuarto de Janair. Estos son los espacios en donde transcurre la trama narrativa y, en particular, la acción se concentra en la habitación de la empleada. El desplazamiento físico del personaje se limita, entonces, al trayecto que recorre desde el comedor hasta el cuarto de Janair, pasando por el pasillo que conecta ambos espacios.

Una vez en el cuarto de la empleada, el personaje se desplaza en un plano espacial y en un plano temporal, que no implica necesariamente un desplazamiento físico. De esta manera, hemos dividido el desplazamiento espacial dentro de la novela en dos planos: el físico y limitado (del living al cuarto de la mucama) y el espiritual e infinito (del cuarto de la mucama al desierto, al océano, al paraíso y al infierno). A partir de ahora nos referiremos al desplazamiento *físico y limitado* como “desplazamiento exterior” porque

---

<sup>90</sup> “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable (...) Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.” (KRISTEVA, 2006: 7)

<sup>91</sup> “Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel. Y cuanto más se extravía, más se salva.” (KRISTEVA, 2006:16)

transcurre en el mundo que se percibe exclusivamente por medio de los sentidos y como “desplazamiento interior” al desplazamiento *espiritual e infinito* que corresponde al mundo íntimo de G.H. (su mente, su imaginación y sus recuerdos).

### 1. El desplazamiento exterior

Los desplazamientos de la protagonista dentro del departamento están señalados claramente y dispuestos de manera lineal<sup>92</sup>. Durante el trayecto G.H. se detiene cuatro veces, que corresponden a cuatro diferentes etapas en su viaje hacia el encuentro con *Lo Neutro*. Estas pausas en el trayecto están conectadas entre sí, naturalmente, por el movimiento físico del personaje se desplaza.

La primera etapa o punto de salida sería al comienzo de la obra, cuando G.H. está sentada en el comedor terminando su desayuno. Desde su lugar en el sofá puede ver todo el comedor y la mezcla de sombras que anticipan el living<sup>93</sup>; además de hacer una reflexión sobre la ubicación y la decoración general del departamento. La localización del inmueble es un dato muy importante para establecer un retrato fiel de la protagonista ya que el piso superior indica que está en la cima de la pirámide social:

---

<sup>92</sup> Consideramos pertinente citar el estudio de Norma Tasca “*A lógica dos efeitos passionais*”, incluido en la edición crítica de APSGH coordinada por Benedito Nunes, en el cuál se distinguen los desplazamientos espaciales con las siguientes citas:

*Ontem de manhã- quando saí da sala para o quarto da empregada... (pág. 17)*

*Ontem de manhã estava sentada na mesa do café... (pág. 21)*

*Levantei-me enfim da mesa...(pág. 23)*

*Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro (pág. 24)*

*Joguei o cigarro aceso para baixo... (pág. 25)*

*Depois dirigi-me ao corredor escuro que segue à área (pág.25-26)*

*No corredor que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto da empregada (...)Abri a porta ... (pág. 26).*

*Eu hesitava à porta (pág. 28)*

*Entrei então (pág. 30).*

<sup>93</sup> “*Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living.*” (LISPECTOR, 1988:21) 76

*“O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá se domina-se a cidade.” (LISPECTOR, 1988:21)*

En el comedor es en donde G.H. se siente mas cómoda con su máscara humana. Es una creación artística, una copia del estilo de vida que comúnmente se le adjudica a una mujer independiente, soltera y de clase alta. Todos los objetos circundantes fueron cuidadosamente escogidos para mantener a la protagonista dentro de un lugar en donde ella pueda proyectarse y recordar quién es frente a los demás. Ese espacio, por lo tanto, no es real. Es un espacio repleto de cosas y tan vacío como las valijas, el mural y los ojos de G.H. Un espacio “de catálogo”, donde la protagonista se encuentra, se entiende y se siente segura, pero que no refleja su esencia:

*“Todo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia sempre é bonita (...) decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por não ser minha: ela não me era uma responsabilidade.” (LISPECTOR, 1988:21)*

Será aquí donde comience la transformación de G.H. que dejará de ser la mujer superficial, equilibrada y agradable (a los ojos de los demás) para encaminarse hacia su ser neutro. Cuando G.H. comienza el proceso de alejamiento del comedor hacia el cuarto inicia un trayecto espacial hacia *Lo Neutro* partiendo, según palabras de la propia protagonista, de la parte “más alta” del departamento (el comedor) hacia la parte “más baja”, *la cola (cauda)* de la vivienda donde se encuentra el cuarto de Janair:

*“Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde - como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã - leria o*

*jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo. Se o telefone não tocasse.”*  
(*LISPECTOR, 1988: 23-24*)

Cuando G.H. se levanta del sofá camina hasta cruzar la cocina y llega a la segunda etapa, el área de servicio, donde se asoma por una ventana o balcón que tiene vista a la parte interna del edificio (el aire-luz o pulmón). Allí, apoyada contra la pared y mirando por la abertura, la protagonista se detiene a terminar de fumar su cigarrillo. Esta segunda etapa tiene una marcada función catalítica e indicial no sólo en el plano simbólico, sino también en el narrativo:

*“Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria ao fim, e eu não pressentia.”* (*LISPECTOR, 1988:24*)

Durante este breve alto en su desplazamiento físico desde el comedor al cuarto de Janair la protagonista presiente que algo importante está por suceder y sutilmente hace hincapié en descripciones que más adelante cobrarán otro sentido (o una “falta de sentido”):

*“Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde, quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido.”* (*LISPECTOR, 1988:24*)

El pulmón del edificio es aquel espacio hueco dentro de la estructura edilicia que nadie se preocupa en cuidar porque no está a la vista. Mientras la fachada principal o área externa del edificio es blanca y cuidada, la parte interior está deteriorada y muestra los signos del paso del tiempo y la marcas incuestionables de la imperfección humana<sup>94</sup>:

---

<sup>94</sup> Respecto de este tema, Lispector escribe una crónica titulada “*Nos primeiros começos de Brasília*” (20 de junio de 1970) en donde hace referencia a la dualidad que existe en un ser humano y que se refleja en la arquitectura. Ella consideraba que Brasília era tan limpia y de líneas tan perfectas que nunca iba a poder ser habitada ya que los seres humanos somos, por naturaleza, imperfectos:

*“[Brasília] foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço para as nuvens. O inferno me entende melhor.”* (A DESCOBERTA DO MUNDO, 1999: 292).

*“Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas.” (LISPECTOR, 1988:24)*

Durante este alto se preanuncia una conexión entre el comedor y el cuarto de Janair en donde el lector es advertido sobre el concepto de “espacio neutro”. Así, mientras fuma apoyada contra la pared del pasillo, la vista de G.H. se pierde en el caos vacío del pulmón del edificio y lentamente deja que surja ante sus ojos el concepto espacial de *Lo Neutro*. Sin embargo, la protagonista sólo consigue terminar de aprehenderlo después del encuentro con la cucaracha:

*“Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo.” (LISPECTOR, 1988: 24)*

El contraste entre la fachada interna y externa del edificio es un claro reflejo de la protagonista. Ella también se describe como el edificio, de una belleza simple y limpia<sup>95</sup>, segura, elegante y estable. Sin embargo, en su interior hay un abismo de complejidad laberíntica plagado de ventanas, cables y caños responsables de sostener la estructura edilicia. Mediante esta imagen contrastante entre la fachada del edificio y el caos reinante en el aire-luz, se refuerza la idea latente de dualidad que predomina en la obra.

Cuando G.H. termina el cigarrillo y lo arroja por la ventana (en un claro gesto de rebeldía hacia las normas establecidas<sup>96</sup>), continúa su trayecto por el corredor oscuro

---

<sup>95</sup> “À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples.” (LISPECTOR, 1988:22)

<sup>96</sup> “Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do edifício. Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? Pelo menos pensava em nada. Ou talvez na hipótese de algum vizinho me ter visto fazer o gesto proibido, que sobretudo, não combinava com a mulher educada que sou, o que me fazia sorrir.” (LISPECTOR, 1988: 25).

que al mismo tiempo conecta y separa el área de servicio con el resto de la casa. Este corredor desemboca en dos puertas: la de entrada de servicio del departamento y la del cuarto de la empleada, frente al cual se detiene.

La tercera etapa comienza en el momento en el que G.H. abre la puerta del cuarto de Janair. Allí, parada en el límite entre el pasillo y el cuarto, la protagonista empieza a construir un puente que conecta su propio mundo (lo superficial, las apariencias, las máscaras) con el mundo de *Lo Neutro*.

El cuarto de la mucama está situado en el extremo inmediatamente opuesto al living. Como hemos dicho anteriormente el living es la habitación que más refleja la personalidad “superficial” de la protagonista y, por lo tanto, se encuentra simbólicamente ubicado en una posición superior al resto de las habitaciones del departamento. El cuarto de Janair sería entonces el punto más bajo de la casa y el lugar propicio para comenzar la rutina de limpieza, para luego ir “subiendo” hasta llegar al living:

*“Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos ‘subindo’ horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde –como se eu própria fosse o ponto final da arrumacao e da manha- leria o jornal, deitada no sofá, e probabelmente adormecendo.” (LISPECTOR, 1988:24)*

De esta manera la estructura opositiva Patrón - Empleado se proyecta espacialmente en la oposición Arriba - Abajo, siendo el patrón el que habita el recinto “superior” y el empleado el “inferior” o *cauda* del departamento. Pero la oposición Arriba - Abajo se invierte en el momento en que G.H. abre la puerta del cuarto de la empleada y se encuentra con una ventana abierta que le da la sensación de estar en el punto más alto de su departamento, en la cima de una montaña o inclusive en una torre suspendida en el aire:

*“Ali, pelo oco criado, concentrava-se a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas eretas de todos os edifícios vizinhos, e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.” (LISPECTOR, 1988: 27)*

El cuarto está decorado con simpleza y sobriedad: tiene solamente una pequeña ventana, una cama y un armario. Durante los seis meses que Janair estuvo durmiendo en ese cuarto, sin cerrar siquiera las cortinas, el sol había secado y agrietado el armario, la puerta y las paredes; creando de esta manera una atmósfera radicalmente opuesta al ambiente oscuro y húmedo del living. Esta clara invasión a sus sentidos hace que G.H. sienta que el cuarto no pertenece a su casa y en su imaginación lo relaciona con un minarete y con un hospital psiquiátrico:

*“Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos.” (LISPECTOR, 1988:26)*

Para tratar de ubicarse en ese ambiente extraño, la protagonista presta atención a las texturas, los olores y los sonidos, pero sobre todo a la luz que inunda todo el recinto. Durante unos instantes G.H. es cegada por la claridad que sale del cuarto y sus ojos deben acostumbrarse a la nueva dimensión visual que se le presenta. Aquí se genera un fenómeno interesante: el de la percepción de la “verdadera” realidad, que G.H. no consigue terminar de aceptar.

Como hemos analizado en el comienzo de este capítulo<sup>97</sup>, los detalles escondidos en los espacios también llevan al personaje al progresivo conocimiento de *Lo Neutro*. Es por eso que al percibir una irregularidad en la simetría del cuarto G.H. piensa que sus ojos la engañan:

*“E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro da visão, a concretização de um ilusão de ótica.” (LISPECTOR, 1988:27)*

Pero sus ojos no la están engañando sino todo lo contrario, le muestran la realidad tal cual es y la fuerzan a abandonar las “pre-visiones” (las imágenes de cómo debían ser las cosas, los prejuicios que siendo tan poderosos entorpecían sus sentidos):

---

<sup>97</sup> “Estructuras opositivas que anticipan lo neutro en la categoría sensorial: vista”. Capítulo dos, página 39.

*“Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as ante visões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam do mundo.” (LISPECTOR, 1988:12)*

G.H. buscaba la simetría, el orden y la perfección tanto en la escultura como en la decoración de su departamento; y los lados ligeramente más abiertos del cuadrilátero la incomodaban al punto de negar esa realidad y confundirla con una “ilusión óptica”. A partir del ingreso a ese espacio irregular se ve obligada a dejar sus pre-visones en la puerta y ya desnuda de prejuicios es que puede iniciar su camino interior hacia *Lo Neutro*.

La cuarta y última etapa del desplazamiento espacial físico se desarrolla dentro de la habitación de Janair. Una vez dentro del cuarto la protagonista se desplaza desde la puerta hasta el armario, al que no consigue abrir porque la pata de la cama se lo impide. Finalmente, empujando un poco la cama en la dirección opuesta consigue abrir la puerta unos centímetros más y queda atrapada en una especie de triángulo formado por la pared, la cama y la puerta del armario. La protagonista permanece en el mismo espacio hasta el final de la obra. Este va a ser también el lugar donde comienza el desplazamiento interior que mencionamos anteriormente.

Los dos tipos de desplazamiento (el interior y el exterior) están conectados entre sí por el movimiento que se produce cuando G.H. cierra la puerta del armario sobre la cucaracha, abriendo de esta manera el espacio triangular arriba mencionado (cama, pared y puerta):

*“Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda-roupa, eu mesma me encurralara, teria antes que fechar a porta que me barrava contra o pé da cama: ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã. Minha mão rápida foi à porta do guarda-roupa para fechá-lo e me abrir caminho - mas recuou de novo. É que lá dentro a barata se movera.” (LISPECTOR, 1988: 34)*

*“Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era - só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata.” (LISPECTOR, 1988: 36)*

En el momento en el que se libera de ese triángulo asfixiante custodiado por la cucaracha, G.H. emprende un viaje imaginario por los extremos opuestos de las estructuras binarias hacia el espacio neutro.

## 2. El desplazamiento interior

El desplazamiento espacial de la protagonista comprende un nivel mental y otro espiritual. Se desarrolla en dos planos diferentes: por un lado, se mueve espiritualmente entre dos tipos muy marcados de topografía y, por el otro, se transporta mentalmente hacia sus recuerdos. Éste último tipo de desplazamiento es espacial y temporal al mismo tiempo, porque los espacios que visita en sus recuerdos existen realmente y pertenecen al pasado. La característica principal que comparten ambos desplazamientos es que ninguno de los dos es físico, sino que se trata de un trayecto por un grupo de imágenes creadas por G.H.

Cuando la protagonista cierra la puerta sobre la cucaracha se genera el espacio físico que necesita para salir del rincón en el que había quedado atrapada, pero la imagen del insecto la inmoviliza. Por primera vez desde que entró al cuarto G.H. siente que está realmente adentro<sup>98</sup> y, en contraste con la descripción previa de un cuarto claustrofóbico y asfixiante, ahora el recinto le parece infinito:

*“Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno.” (LISPECTOR, 1988:39)*

Esta abrupta inversión en la percepción del espacio que la rodea está ligada a la presencia de la cucaracha. Para G.H., la cucaracha es una concreción del sentimiento de espacio y la estrecha puerta de entrada a la infinitud del cuarto. La cucaracha tiene

---

<sup>98</sup> “O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim” (LISPECTOR, 1988:39)

entonces un rol totémico: funciona como una puerta de entrada, un pasaje, el umbral hacia el espacio neutro y la mediadora entre G.H. y la habitación:

*“A entrada para este quarto só tinha uma passagem e estreita: pela barata.”*  
(LISPECTOR, 1988:39)

*“Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida -e através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo tenho medo do que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança.”* (LISPECTOR, 1988:40)

Una vez adentro del cuarto de la mucama G.H. se enfrenta a una gran estructura opositiva de tipo espacial: El Desierto – La Caverna. Estas dos imágenes engloban una enorme cantidad de sub-estructuras binarias sensoriales, ya que mientras que el campo semántico del Desierto encierra los conceptos de infinito, seco y luminoso; el de la Caverna<sup>99</sup> remite a sus opuestos: lo finito, lo húmedo y lo oscuro.

#### 1.1. El desierto: Lo infinito, seco y luminoso

Al mirar por la ventana del cuarto, G.H. emprende un viaje visual que trasciende sus sentidos y rompe con las fronteras de tiempo y espacio. Empieza por describir los techos de los edificios circundantes, cuya extensión *“Em tamanho superava a Espanha.”* (LISPECTOR, 1988: 69) Después atraviesa los morros hasta llegar a Asia Menor, al estrecho de Dardanelos y, finalmente, al desierto “desnudo y ardiente”:

*“E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto.”* (LISPECTOR, 1988:69)

El primer paso del desplazamiento espiritual se produce cuando G.H. recrea la imagen del desierto, y ese cuarto que antes le parecía tan pequeño como un minarete<sup>100</sup>, ahora tiene la infinidad del desierto:

---

<sup>99</sup> Ver nota 61 (página 45) , donde se relaciona este espacio con “La Alegoría de la Caverna” de Platón.

<sup>100</sup> Nombre que se le da a cada una de las torres de las mezquitas musulmanas, de donde se llama a la oración. Es un lugar de reflexión privada y llamada pública a la vez.

*“E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? Eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama.” (LISPECTOR, 1988:40)*

La imagen del desierto se corresponde con las características de la descripción inicial del cuarto (seco, árido, iluminado y caluroso) en oposición al resto del departamento (húmedo, fresco y oscuro) y se completa con la mención de países y ciudades de África y el Medio Oriente<sup>101</sup>. La referencia a las grandes civilizaciones que habitaron esas regiones en el pasado indica que la arena del desierto está formada por las ruinas de esas civilizaciones antiguas; y que bajo la arena aún yace la materia que dió vida a esas civilizaciones, la vida neutra, el origen de todas las cosas. Atravesar esa capa de arena implica destruir la máscara humana, limpiarse de todos los residuos culturales necesarios para pertenecer a una sociedad civilizada y así tener acceso a una vida más pura y auténtica. Sin embargo, G.H. se resiste a hacerle frente a este proceso en un último intento por conservar su “máscara humana”:

*“Eu estava sendo seduzida. Eu ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade – meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata.” (LISPECTOR, 1988:40)*

*“Seduzida, no entanto lutava como podia contra as areias movediças que me sorviam: e cada movimento que eu fazia para ‘não, não!’, cada movimento mais me empurrava sem remédio; não ter forças para lutar era o meu único perdão.” (LISPECTOR, 1988:42)*

El desierto, cargado de connotaciones negativas (muerte, soledad, esterilidad), comienza a transformarse a medida que G.H. se adentra en él. La lógica de su razonamiento dice que si ella y la cucaracha podían sobrevivir en el desierto, es porque el desierto es capaz de albergar vida y eso contradice la esencia misma de lo seco, árido y estéril:

*“Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo” (LISPECTOR, 1988:40).*

---

<sup>101</sup> Tales como Damasco y Libia (LISPECTOR, 1988:73).

*“Eu e a barata pousadas naquele secura como na crosta seca de um vulcão extinto. Aquele deserto onde eu entrara, e também nele descobria a vida e o seu sal.” (LISPECTOR, 1988:51)*

G.H. llega entonces a la conclusión de que todo desierto fue anteriormente un mar y en las capas más profundas de todo desierto existe una gran fuente de agua. El desierto que hoy está deshabitado era antiguamente una gran planicie de tierra fértil poblada por varias civilizaciones, vibrante de vida y movimiento:

*“Para sustentar sem quedas meu ânimo de trabalho, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me de que li isso; e que no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela ‘região do medo’ desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo.” (LISPECTOR, 1988: 71)*

El desierto vivo y húmedo escondido bajo la arena de un desierto árido y yermo es otro ejemplo de una imagen que contiene su opuesto. Siguiendo al crítico Benedito Nunes, ese desierto del alma anticipa la nueva realidad con la que la protagonista va a encontrarse; esa “nada” que encierra al mismo tiempo el calor del infierno y la frescura del paraíso<sup>102</sup>.

#### 1.2. La Caverna: Lo finito, húmedo y oscuro

Cuando G.H. levanta los ojos al techo del cuarto percibe que el sol que entra por la ventana crea un juego de luces y sombras que le recuerda a una bóveda:

*“Olhei para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que me lembrava uma abóbada.” (LISPECTOR, 1988:54)*

---

<sup>102</sup> “A glória se associa à larga vida do silêncio que também fosse a entrada num deserto. Mas esse deserto da alma antecipa a nova realidade onde ela chega, o nada onde ela entra, que tem a ardência do inferno e o refrigério do paraíso” (OP.CIT. 1988:XXV)

Es mediante la imagen del techo abovedado que el espacio desértico e infinito se empieza a transformar en su imagen opuesta: la caverna u “oratorio”, cuyos límites de piedra contrastan con la infinitud del desierto.

Del mismo modo que el desierto provoca en la protagonista una mezcla de inseguridad y libertad, la caverna genera una sensación de asfixia y contención. Aquí vemos nuevamente el carácter de G.H. reflejado en su actitud frente al espacio: prefiere la asfixia de la contención al caos de la libertad.

La imagen de la caverna le da a entender que ya no tiene escapatoria: está realmente presa dentro del cuarto:

*“E que agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede.” (LISPECTOR, 1988:43)*

La sensación de estar dentro de una caverna le da cierto grado de estabilidad que contrasta con la ansiedad que le producía la extensión inabarcable del desierto. Siente que está “grabada en la pared” como una antigua pintura rupestre, imagen que automáticamente podemos relacionar con el mural donde fue retratada por Janair y que denota una vuelta al origen de la humanidad<sup>103</sup>. El estatismo de su máscara humana se refleja en la estabilidad de la caverna<sup>104</sup>: mientras que el desierto está formado por las ruinas de diferentes civilizaciones antiguas, la caverna nunca cambió, nunca fue otra cosa que una caverna:

*“Quem, como eu, sabia que nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna? E ao lado de um homem e de um cachorro.” (LISPECTOR, 1988:62)*

---

<sup>103</sup> Profundizaremos en el análisis del tiempo en la obra en la página 92 bajo el título: “El tiempo como imagen de lo neutro: Estructuras opositivas temporales y su ligación con el elemento neutro”.

<sup>104</sup> En el libro “MUJERES, ESPACIO Y PODER”, Ivana Xenia Librici propone un interesante punto de vista que liga la descripción del espacio con la estructura de la novela. Librici postula que cada capítulo repite la última frase del capítulo precedente, creando una intencionalmente una estructura circular semejante a la de una caverna: “La estructura evoca una forma tanto circular como en forma de espiral, que remite a una espacialidad simbólica ya presente en el contexto de texto” (LIBRICI, 2006: 375)

La caverna también es húmeda y la humedad, como dijimos anteriormente, está ligada a la vida. Pero la humedad también tiene un significado simbólico que no podemos evitar mencionar: el de la corrupción espiritual. Según el DICCIONARIO DE SÍMBOLOS de Juan Eduardo Cirlot, la humedad tiene un valor positivo cuando se la asocia con la vida, pero que en el plano de la vida espiritual esta relacionada con la corrupción moral<sup>105</sup>. Es por eso que el departamento húmedo y oscuro de G.H. proyecta una *idea* de vida, una sombra de la realidad original<sup>106</sup>, la materia sin espíritu. Ese molde hecho a medida contiene el “Ser” de G.H.

Sin embargo, el departamento húmedo y oscuro de G.H. posee, en su interior, a su propio opuesto: un único cuarto seco y luminoso abierto a la trascendencia. Para ir al encuentro de *Lo Neutro* la protagonista debe trasladarse físicamente al cuarto de la mucama y luego mentalmente de la caverna al desierto. La imagen del desierto es extremadamente simbólica y presenta varias connotaciones que analizaremos a continuación.

## 2.1. El infierno, el caos y lo amorfo en oposición al paraíso, la simetría y la forma

Al comienzo de la obra el desierto está ligado al infierno que en la obra se define como la ausencia de civilidad, de máscaras, de “sentido humano”<sup>107</sup>. El infierno, como concebido por el imaginario colectivo, comparte varias características con el desierto, principalmente la del sufrimiento provocado por el calor y la ausencia de estímulos agradables a los sentidos.

---

<sup>105</sup> “Además, si el agua está ligada a las ideas de nacimiento y fertilidad física, se opone en cambio a la perennidad espiritual, y la humedad se ha considerado siempre como símbolo de corrupción moral. En cambio, la sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma.” (CIRLOT, 1997: 171)

<sup>106</sup> Resulta difícil a esta altura del análisis no volver a remitirnos a “La Alegoría de la Caverna” de Platón. El departamento de G.H. podría relacionarse con la caverna donde ella misma y todas sus posesiones son meras sombras de la realidad que existe fuera de la caverna.

<sup>107</sup> “O inferno é a imagem da falta de sentido humano, a ausência de personalização construída sobre os sentimentos (sentimentação).” (OP.CIT. 1988: 46)

El primer indicio del desierto/infierno está en un artículo que menciona G.H. al comienzo de la obra titulado “Perdida en el infierno abrasador de un cañón una mujer lucha desesperadamente por su vida”:

*“Só depois é que me ocorreria uma frase antiga que totalmente se gravara há anos na minha memória, apenas o subtítulo de um artigo numa revista e que eu terminara por não ler: ‘Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida’. Nada me fazia supor ao que eu ia.”* (LISPECTOR, 1988:17)

La escritora vuelve a citar este artículo cuando G.H. ya está frente a la cucaracha tratando de conservar su vida “humanizada” y de no ceder ante *Lo Neutro*:

*“Assassinato o mais profundo, aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vitima nem algoz, mas uma ligação de felicidade mútua. Minha luta primária pela vida. Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida.”* (LISPECTOR, 1988:54)

En este contexto G.H. se identifica con la mujer que está “perdida en el infierno abrasador luchando desesperadamente por su vida”, pero en un plano semántico diferente: mientras que el infierno abrasador de la mujer del artículo es metafórico y se refiere puntualmente al calor del cañón, el de G.H. es un estado espiritual provocado por el choque entre los opuestos y la visión inminente de *Lo Neutro*. La lucha por la vida de la mujer es real en tanto corresponde a un auténtico esfuerzo físico por mantenerse con vida y puede incluirse dentro del binarismo Vida – Muerte. Por otro lado, la lucha por la “vida humanizada” de G.H. corresponde a un esfuerzo espiritual y mental para no perder su máscara humana a los efectos de la vida neutra que reside en su propio interior.

En ambos casos, la “lucha” (tanto de la mujer del artículo, como de G.H.) se lleva a cabo en un ambiente árido, caluroso y aislado: un verdadero “infierno abrasador”. Con respecto a este tema, Benedito Nunes explica que el infierno y el paraíso son el resultado del auge de un autoconocimiento vertiginoso y simbolizan los dos extremos

del alma<sup>108</sup>. Aquí, el infierno se identifica con el caos en oposición al orden y la simetría divinos pero, al mismo tiempo, se lo relaciona con el movimiento de la vida en oposición a la quietud de la muerte<sup>109</sup>.

La ambigüedad del infierno Lispectoriano reside entonces en su polisemia discursiva: el dominio de lo orgánico, lo biológico, lo que precede a la conciencia entra en la dimensión de lo sagrado pero acarrea el caos, el sufrimiento, la desorganización y lo inhumano propios de la dimensión de lo infernal. El infierno es la vida cruda, neutra, sin límites impuestos, sin una forma predeterminada y, por lo tanto, imposible de organizar o catalogar:

*“Estou de novo indo para a mais primaria vida divina, estou indo para um inferno de vida crua.” (LISPECTOR, 1988:40)*

Respecto del binarismo Organización – Caos, Affonso Romano de Sant’Anna propone una división tripartita de la novela, enlazando el caos con lo catastrófico:

- 1) Pre-catástrofe: Corresponde a aquello que la autora llama de “organización anterior”. Una vida planeada de antemano y ordenada según su parecer. Incluye todo el proceso de “movimiento exterior” del comedor al cuarto de Janair. Durante esta etapa G.H. ignora la idea de *Lo Neutro*, no consigue “ver” mas allá de lo superficial.
- 2) Catástrofe: Una desorganización profunda de su ser. Las palabras que empiezan a marcar la narrativa son “tragedia”, “infierno” y “caída”. El espacio se transforma en un desierto en donde todo pierde su forma y tiende hacia *Lo Neutro*. En esta catástrofe la narradora pierde el equilibrio, la “tercera pierna” que la mantenía dentro de los límites de lo humano:

*“Perdi 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 triple estável.” (LISPECTOR, 1988: 9)*

---

<sup>108</sup> “Inferno e paraíso são o clímax patético da alma, o auge de um autoconhecimento vertiginoso enquanto descida no abismo da interioridade.” (OP.CIT. 1988: XXVI)

<sup>109</sup> Es pertinente volver a citar la frase: “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.” (LISPECTOR, 1988:17).

Ya no pertenece más a un sistema, fue expulsada de la vida humana. Todos sus sentidos están alertas, consigue “ver” pero aún no tolera ni comprende cabalmente lo que ve:

*“Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra- como se eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?.” ( LISPECTOR, 1988: 10)*

3) Post-catástrofe: surgimiento de una nueva organización del sistema que aun se encuentra en proceso cuando G.H. narra los hechos:

*“Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada (...) então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra.” (LISPECTOR, 1988:11)*

Para G.H. lo amorfo también es un tópico de lo infernal. Si una cosa no tiene forma es imposible de catalogar y escapa a su comprensión que para ser consciente del espacio que ocupa, necesita organizarlo. Para comprenderse a ella misma utiliza un método similar, adoptando una personalidad predeterminada o “de catálogo” que la ayuda a saber quién es ella entre las otras personas:

*“Eu nascera sem missão, minha natureza não me impunha nenhuma; e sempre tive a mão bastante delicada para não me impor um papel. Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: que sou, mas entre quais eu sou.” (LISPECTOR, 1988: 20)*

De esta manera podía establecer sus acciones y actitudes dentro de lo que la sociedad esperaba del tipo de personas como ella. Así, G.H. se apropia del espacio exterior y lo moldea de acuerdo con lo que ella es o quiere ser: el espacio exterior es una creación de la protagonista y refleja, de alguna manera, su espacio interior.

Por su trabajo como escultora está acostumbrada a darle forma a todo lo que la rodea y

su relación con las formas está ligada con su manera de percibir el mundo. Todo lo que ella hacía eran creaciones artísticas, todo lo que tocaba estaba moldeado por ella. Inclusive su departamento:

*“Tudo aqui e a replica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística.” (LISPECTOR, 1988:60)*

En oposición a su departamento, el cuarto de la empleada:

*“Tinha uma ordem calma e vazia, parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento (...) Não era um quadrilátero regular, dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos.” (LISPECTOR, 1988: 23-24).*

Entonces, por un lado hay simetría, organización y arte que nos remite a la superficialidad y a los adornos inútiles. Y, por el otro, todo lo contrario: desorganización, asimetría, irregularidad. Pero es exactamente al enfrentarse al espacio opuesto a lo que ella está acostumbrada que sugerirá la visión: un desvelamiento, un reconocimiento de la organización falsa y simulada del resto de la casa. Lispector propone, de esta manera, que la verdad se encuentra en lo que es desorganizado, irregular, deforme y asimétrico<sup>110</sup>.

Para mantenerse “humana”, G.H. necesita darle una forma a las sustancias porque la materia sin forma es imposible de concebir, y por lo tanto, no existe o está ligado al aspecto irracional:

*“Sem dar uma forma, nada me existe.” (LISPECTOR. 1988:11)*

*“Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa- a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes- então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.” (LISPECTOR, 1988:11)*

Los sueños, por ejemplo, hechos de una materia amorfa asustan a la protagonista hasta el punto de necesitar de una mano imaginaria que la guíe de la vigilia hacia el sueño:

---

<sup>110</sup> “Ou seja, há uma travessia da (falsa) organização/dominação, à desorganização/submissão, sugerindo que a verdade reside naquilo que é irregular, disforme, assimétrico.” (AMARAL, 2005: 39)

*“Muitas vezes antes de adormecer –nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior- muitas vezes, antes de ter coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono.” (LISPECTOR, 1988:13)*

Carentes de límites racionales y provenientes de lo más oscuro del inconsciente, los sueños son expresiones de *Lo Neutro* y manifestaciones del paraíso:

*“Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada de Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que eu não quero!”. (LISPECTOR, 1988:13)*

De la misma manera que necesita imaginarse acompañada para entregarse al sueño, G.H. necesita de un interlocutor imaginario para entregarse a *Lo Neutro* que habita dentro de ella.

Las formas delimitan el caos de la materia infinita y demarcan claramente la línea divisoria entre los opuestos. La angustia de G.H. en la novela está basada en el hecho de haber perdido su forma humana y haber cedido ante *Lo Neutro*, donde los opuestos no son delimitables porque no existen. Y si G.H. no posee una forma, no puede darle forma a la narración:

*“No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma.” (LISPECTOR, 1988:17)*

Las formas son manejables y predecibles, mientras que lo amorfo, por definición, escapa a los límites racionales. Mientras hace bolitas con la miga de pan sobre la mesa del comedor, G.H. se da cuenta de que puede crear una forma a partir de su forma opuesta y junta todas las bolitas para crear un triángulo:

*“Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma*

*pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas.” (LISPECTOR, 1988:20-21)*

Sin embargo, lo que aparenta ser un triángulo no posee ningún ángulo recto, sino que está íntegramente construido con pequeñas esferas. La idea de que cada forma contiene su forma opuesta se repite a lo largo de la novela. Así, de la misma manera que el triángulo de pan está formado a partir de pequeñas esferas, el departamento húmedo y oscuro de G.H. esconde un cuarto seco y luminoso, y el semblante calmo y simétrico de G.H. disimula el caos de lo irracional. En el cuarto *Lo Neutro* está materializado en la cucaracha (o en la masa blanca que sale de sus entrañas) y en G.H. *Lo Neutro* es lo que tiene de animal, de instintivo, de primitivo y puro bajo su máscara humana. Si *Lo Neutro* reside adentro de las cosas, es necesario superar la forma para poder alcanzarlo:

*“O que eu havia visto de tão tranquilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes –aquilo estava por primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível mas ao meu alcance” (LISPECTOR, 1988:42)*

Cuando se supera la forma se toca “la nada”, que para la protagonista aun no tiene nombre porque, como hemos dicho anteriormente, aquello que no tiene forma para G.H. no existe:

*“Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo.” (LISPECTOR, 1988: 54).*

En ese momento el infierno y el paraíso se desdibujan y sólo queda el espacio neutro. A partir de esta sustancia amorfa que habita entre dos extremos es posible crear un paraíso y un infierno, sólo es necesario darle forma, llenarlo de preconceptos y de “pre-visiones” humanas:

*“Não quero. Mas não posso me impedir de me sentir toda ampliada dentro de mim pela pobreza do opaco e do neutro: a coisa é viva como ervas. E se isso é o inferno, é o próprio paraíso: a escolha é minha. Eu é que serei demoníaca ou anjo; se eu for demoníaca, este é o inferno; se eu for anjo, este é o paraíso.” (LISPECTOR, 1988:90)*

G.H. tiene que descender hasta las profundidades de un mundo neutro, amorfo e inefable para crear, a partir de ahí, su propio paraíso o su propio infierno. Se encuentra, entonces, en un espacio vacío, rodeado de elementos que potencialmente pueden transformar ese espacio y convertirlo en lo que G.H. quiere que sea. Sin embargo, cuando comienza la obra, el espacio en donde se coloca la narradora aun sigue siendo un “espacio neutro”.

### **El tiempo como imagen de *Lo Neutro***

El estudio y el análisis del tiempo son una constante en las obras de Lispector. Muchos de sus cuentos y novelas respetan una estructura tripartita donde los protagonistas experimentan un cambio brusco en la percepción del paso del tiempo que altera el ritmo de la obra.

El orden de este proceso se repite: inicio con narración en tiempo presente, presentación de los personajes y descripción del espacio en donde transcurren los hechos. Generalmente, aquí también se mencionan acontecimientos anteriores al tiempo de la narración (desde la infancia de la protagonista hasta el día anterior a la narración de los hechos, por ejemplo) que cumplen una marcada función indicial o catalítica. Luego la acción se centra en un elemento o situación cotidiano que conduce a los protagonistas hacia la ya mencionada “epifanía”<sup>111</sup>, cuya fuerza reveladora produce un quiebre en el flujo del tiempo. De esta manera, la oposición temporal Antes - Después se reduce a un “Ahora” permanente. Esta interrupción en la sucesión temporal donde pasado, presente y futuro transcurren en un mismo instante eterno es lo que llamaremos “Tiempo Neutro”.

Hacia el final de los relatos es habitual que haya un retorno al tiempo lineal y que los personajes intenten adaptarse nuevamente al tiempo cronológico. Pero aunque el “Ahora” se vuelve a dividir en un “Antes y Después”, muchos de los personajes de

---

<sup>111</sup> Ver capítulo I: Diferentes categorías de oposiciones, “Categoría esencial”. Consideramos importante la inclusión del concepto “epifanía” entre las estructuras opositivas temporales, no sólo porque es un elemento clave para la comprensión de todas las obras de Lispector sino también en particular porque representa el momento exacto en el que los personajes entran en contacto con *Lo Neutro*.

Lispector nunca consiguen desprenderse totalmente de aquel instante y quedan atrapados en un mundo donde no existe la sucesión horaria<sup>112</sup>.

En APSGH la protagonista es consciente del paso del tiempo al momento de la narración y consigue con cierta dificultad ordenar cronológicamente los acontecimientos del día anterior. Sin embargo, aunque los hechos se desarrollen de manera lineal, el relato está presentado de manera fragmentada<sup>113</sup> y está interrumpido por varios saltos al pasado y al futuro de la vida de G.H.

Los saltos al pasado, o analepsis<sup>114</sup>, remiten a un acontecimiento anterior al tiempo del relato. Este recurso nos ayuda a entender, por ejemplo, que la posición social y económica de G.H. no siempre fue privilegiada:

*“Camadas de baratas- que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas de percevejos, conglomerados uns sobre outros. A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra.”*  
(LISPECTOR, 1988: 33)

---

<sup>112</sup> Podemos encontrar los dos ejemplos de final en el libro de cuentos “LAÇOS DE FAMILIA”, de 1960. En el cuento “Amor”, la protagonista vuelve al tiempo cronológico con un gesto simple: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (1999: 29).

Opuestamente, en “A imitação da rosa” la protagonista queda atrapada en el instante representado en la belleza de las rosas: “Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava (...). Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira” (LISPECTOR, 1999:53).

<sup>113</sup> Por “fragmentado” queremos decir que la novela comienza con la descripción del último hecho de la “cadena” de acontecimientos: tratar de entender qué es lo que pasó el día anterior al momento del relato, para de esa manera poder reproducirlo en una narración. No podemos decir que comienza por el desenlace porque no hay resolución alguna; se trata simplemente un personaje tratando de ordenar una serie de acontecimientos.

<sup>114</sup> Para el análisis del tiempo vamos a utilizar la terminología empleada por Gerard Genette en “DISCURSO DEL RELATO”, de 1989.

Su infancia en la pobreza más absoluta contrasta con su posición económica actual y el tener que enfrentarse a una cucaracha, como lo hacía cuando no tenía recursos, hace hincapié en el tópico de “vuelta al origen” que prevalece en la obra.

Las analepsis tienen la doble función de proporcionarnos información sobre el personaje y de enfatizar la idea de tiempo circular o infinito con imágenes que se presentan como “reales” en forma de recuerdos, que muestran cómo la historia se repite en diferentes niveles una y otra vez. Estos “saltos al pasado” están íntimamente ligados a los “desplazamientos espaciales interiores” porque cuando G.H. recuerda hechos anteriores a su encuentro con la cucaracha se desplaza en el “espacio” de la memoria. De la misma manera que G.H. podía trasladarse de un espacio a otro (caverna, desierto, etc.) usando su imaginación, sus “recuerdos” también la sitúan en un espacio diferente del que transcurre la acción principal (el cuarto de Janair).

El recurso del recuerdo aparece cuando G.H. entra al cuarto de Janair y el espacio físico se torna inestable, extraño, ajeno a ella misma y la protagonista no tiene más remedio que aferrarse a las imágenes de su pasado para no perder su esencia humana.

Esta misma idea se refuerza con los saltos al futuro o prolepsis que anticipan la vuelta de G.H. desde el abismo del instante a la superficialidad del tiempo lineal. Los saltos están cargados de elementos que componen las “máscaras humanas” (ropa, comida, coqueteo, música, distinción entre clases sociales). Pero, así como sus *recuerdos* la mantenían conectada con su *yo* humano, la única manera de volver a la vida humanizada es *olvidando* la visión del mundo neutro:

*“(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no ‘Top-Bambino’, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei ‘crevettes ao não importa o quê’, e sei porque comerei crevettes, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo).” (LISPECTOR, 1988:103-104)*

Las anacronías dentro de la obra podrían incluirse dentro del binarismo Antes - Después, ya que por definición son anteriores o posteriores al tiempo del relato. Esta oposición binaria sólo existe, entonces, en la dimensión del tiempo cronológico.

Es mediante alusiones temporales explícitas (como la mención de fechas y horarios) que el lector se ubica dentro de un tiempo cronológico determinado. Por ejemplo, sabemos que hace seis meses que G.H. no entraba al cuarto de Janair y que el día que había elegido para limpiar era sábado<sup>115</sup>:

*“E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma.” (LISPECTOR, 1988:23)*

También se le comunica al lector que los eventos relatados ocurren el día anterior al momento de la enunciación e inclusive el horario aproximado en el que se desarrollan los hechos por medio de adverbios y deícticos:

*“Ontem de manhã.” (LISPECTOR, 1988:17)*

El horario es muy importante también a nivel simbólico. La primera referencia a la hora ocurre cuando en la narración de G.H. ella aun está sentada en el sillón tomando su desayuno:

*“Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto.” (LISPECTOR, 1988:17)*

La segunda referencia ocurre ya dentro del cuarto, cuando está atrapada entre la cama y la puerta del armario. Aquí podemos ver cómo a medida que se acerca el mediodía el tiempo se va gradualmente distorsionando y alterando su consistencia:

*“Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como em criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã. E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror -*

---

<sup>115</sup> Benedito Nunes explica que el siete, además de ser simbólico, hace una clara referencia al día después de la creación en el que Dios descansó de su obra. Entre los judíos, el séptimo día (sábado) es día de descanso, reflexión y adoración. No tienen permitido realizar ningún tipo de tarea relacionada con sus labores cotidianas. Como G.H. trabajaba con sus manos, y ordenar también implica “dar forma” con las manos, se podría interpretar el calvario de la protagonista como un castigo por haber desafiado las reglas divinas.

*como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente.” (LISPECTOR, 1988: 34).*

Al aproximarse las once de la mañana algo empieza a cambiar en la forma de percibir el paso del tiempo. Como señala Affonso Romano de Sant’Anna, la cronología cotidiana de repente adquiere valor simbólico y mítico:

*“São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites (...) O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado é arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia.” (LISPECTOR, 1988: 53)*

A las once de la mañana G.H. ya empieza a percibir “el tiempo hinchado hasta los límites” y al mediodía se produce el quiebre temporal.

El mediodía y la medianoche, por igual, son horas mágicas, espacios de pasaje como los solsticios de verano e invierno<sup>116</sup>. Es en este momento cuando se produce el corte vertical con el tiempo lineal y el instante se torna el *ahora*. Se diferencia del tiempo presente porque éste pertenece a la oposición Pasado - Presente; mientras que el *ahora* podría incluirse en una tríada “Antes-Ahora-Después”. Vemos, entonces, que el “instante” escapa a la catalogación binaria y representa un momento de paso entre el antes y el después: el “antes” es todo lo que ocurre en el momento anterior al encuentro con la cucaracha y el “después”, todo lo que va a ocurrir cuando G.H. salga del cuarto.

El mediodía no sólo separa el día en dos, también divide a la protagonista en dos mujeres diferentes. Antes del mediodía, G.H. era una mujer “demasiado humana”; después del mediodía G.H. es vida neutra y amorfa. Es al mediodía que se produce la inversión en G.H., cuando *Lo Neutro* queda expuesto y la máscara humana se transforma en sombra:

---

<sup>116</sup> “Sucedee durante o meio-dia o primeiro grande arrebatamento. Meio-dia. De novo a barra separando as duas partes do signo mulher/barata. Duplicidade. Unicidade. Como lembram Chevalier e Greenbrant, o meio-dia e a meia-noite são horas mágicas, espaços de passagem como os solstícios de verão e inverno. Ao meio-dia desaparece a sombra” (OP.CIT. 1988: 246).

*“Mas também era verdade que só quando o sol me alcançava é que eu mesma, por estar de pé, seria uma fonte de sombra.” (LISPECTOR, 1988: 71)*

Con la luz directa del sol sobre la protagonista, la sombra que le servía de refugio (simbolizada en el departamento húmedo y oscuro donde vive) se desprende de su cuerpo y desaparece. La dualidad entre la máscara humana de G.H. y verdadero *yo* se ve claramente materializada en esa imagen.

Después del mediodía<sup>117</sup> no se vuelven a hacer más alusiones al tiempo cronológico, salvo cuando se calcula con la ayuda de imágenes visuales. Por ejemplo, se percibe el paso del tiempo por el movimiento del sol y las sombras dentro del cuarto o porque el líquido blanco que sale de la cucaracha se va poniendo amarillo en contacto con el aire:

*“Ao sol a massa branca da barata estava ficando mais seca e ligeiramente amarelada. Isso me informava que se passara mais tempo do que eu imaginara.” (LISPECTOR, 1988: 59)*

Estas sutiles alusiones cronológicas nos dan una idea del tiempo que transcurre desde que se produce la epifanía hasta el momento de la narración. Una vez que la acción comienza a desenvolverse, G.H. queda atrapada dentro de un instante, en el abismo de ese “ahora” que hemos llamado “Tiempo Neutro”. Sin embargo, ese corte vertical en el tiempo no se produce espontáneamente, sino que es motivado por una acción o elemento externo al que se le atribuye una función totémica, ritual, de pasaje.

Este elemento funciona como un catalizador esencial para alcanzar la visión epifánica y para el desarrollo de la novela. La importancia nunca reside en el elemento catalizador en sí, sino el efecto que éste causa en la psiquis de los personajes. La acción cambia entonces de coordenadas espaciales y temporales: ya no son hechos desarrollándose en el mundo exterior en un lapso de tiempo bien definido, son mundos enteros revelándose en el interior de la protagonista en un lugar infinito de un instante eterno.

---

<sup>117</sup> “Devia ser mais de meio-dia...” (LISPECTOR, 1988:68)

En STEPHEN HERO<sup>118</sup> (1944) James Joyce explica los tres momentos del proceso por el cual debe pasar un objeto para ser “epifanizado”: en primer lugar, el objeto tiene que ser arrancado de su contexto habitual para poder percibirlo como una cosa individual. Luego, se lo tiene que considerar en relación a sí mismo y a otros objetos de igual o mayor indiferencia estética, para poder aprehenderlo en su estado natural. La epifanía ocurre en el tercer momento, cuando reconocemos el objeto como lo que es, separándolo de la cotidianidad que genera el automatismo psíquico. Según Joyce todas las cosas de la tierra tienen alma y cuando uno consigue ver el “alma” de las cosas (la “Verdad” para los filósofos; la “presencia de Dios” para los judeocristianos) se está frente a una epifanía:

*“When the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.” (JOYCE, 1963:16)*

De esta manera, una experiencia habitual no sólo se carga de significado sino que también se le adjudica cierta divinidad. Cabe destacar que el objeto “epifanizado” debe ser trivial y preferentemente formar parte de nuestro campo visual cotidiano; no tiene que destacarse por sí mismo. Es la verdad que esconde lo que le da fuerza y significado. En el caso de la novela APSGH, el elemento catalizador no es un objeto sino un insecto: una cucaracha grande, lenta y vieja, *“tão velha como um peixe fossilizado.”*

---

<sup>118</sup> “You know what Aquinas says: The three things requisite for beauty are, integrity, a wholeness, symmetry and radiance. Some day I will expand that sentence into a treatise. Consider the performance of your own mind when confronted with any object, hypothetically beautiful. Your mind to apprehend that object divides the entire universe into two parts, the object, and the void, which is not the object. To apprehend it you must lift it away from everything else: and then you perceive that it is one integral thing that is a thing. You recognise its integrity. Isn't that so? — And then? — That is the first quality of beauty: it is declared in a simple sudden synthesis of the faculty, which apprehends. What then? Analysis then. The mind considers the object in whole and in part, in relation to itself and to other objects, examines the balance of its parts, contemplates the form of the object, traverses every cranny of the structure. So the mind receives the impression of the symmetry of the object. The mind recognises that the object is in the strict sense of the word, a thing, a definitely constituted entity” (JOYCE, 1963).

(LISPECTOR, 1988: 37) Las cucarachas existen desde el comienzo del mundo y, a pesar de relacionarlas con la suciedad y la inmundicia, en APSGH encierran la pureza de la vida neutra entre sus múltiples capas. Es infinita, atemporal, prehistórica: las cucarachas son iguales desde el comienzo del mundo y, por lo tanto, se considera que viven en un continuo ahora, sin evolucionar, sin mutar. Para Lispector las cucarachas son la representación física de un instante eterno.

Una de las crónicas de la escritora brasileña incluida en A DECOBERTA DO MUNDO (1984) titulada “*Atualidade do ovo e a galinha*” ejemplifica esta condición atemporal e infinita de ciertos objetos:

*“Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo apenas: ver o ovo é sempre hoje: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo, o mesmo, há três milênios.”* (LISPECTOR, 1999:206)

En este caso, es el huevo el que no muta. Ese mismo huevo puede pertenecer tanto al pasado como al futuro y no habría ninguna diferencia en su estructura, ningún dato que nos indique la época histórica a la que pertenece ese huevo. De la misma manera, la cucaracha es un *ahora* continuo; es un “siempre hoy”.

Los animales y los insectos cumplen un papel muy importante en toda la producción literaria de Lispector. Generalmente asociados con lo sagrado, lo verdadero y lo puro; los animales establecen una alteridad radical con los hombres al tiempo que sirven de referencia para trazar analogías entre el mundo animal y el humano<sup>119</sup>. Como demostraran los estudios antropológicos de las sociedades primitivas de Lévi-Strauss, en las prácticas míticas o religiosas se les confiere un carácter sagrado o una nobleza sacrificial, interpretando su bestialidad como objeto ambivalente de terror y fascinación. También están presentes en el origen de nuestras formaciones sociales, funcionando como objetos de intercambio y de formación de alianzas. De esta forma, los animales

---

<sup>119</sup> *The ebb and flow of human passions when contrasted with the primordial existence of plant and animal tend to reveal less consistency or harmony in human beings. Animals appear to possess greater ontological integrity. Yet human frailty exudes its own strange pathos and as Lispector observes, “sometimes it is our very vices that save our soul”* (BASSNETT: 1990, 75).

desempeñaron también la función de punto de soporte de las estructuras totémicas de donde se originarían, según Freud, las principales manifestaciones de la cultura<sup>120</sup>.

En los cuentos y novelas de Lispector aparecen muchos animales como perros, peces, conejos y hasta coaties; pero, sin duda, las criaturas más representativas de la literatura lispectoriana son las cucarachas y las gallinas. Estas últimas representan a los seres humanos tal y como los retrata la autora en sus cuentos y novelas: seres vacíos y sin sentido que parecen estar continuamente buscando algo que no conocen o no pueden nombrar.

Lispector decía entender a las gallinas, saber cómo pensaban y cómo sentían<sup>121</sup>. En 1968 escribió un cuento para *O Jornal Do Brasil* titulada “*Uma história de tanto amor*” en donde se narra la dedicación y la entrega de una niña hacia dos gallinas de la granja de sus padres. La historia narra que, a pesar de los cuidados de la niña, las gallinas enferman y mueren, y la niña recibe de regalo otra gallina que no consigue amar tanto como a las primeras:

*“Dessa vez era um amor mais realista e não romântico: era o amor de quem já sofreu por amor.” (LISPECTOR, 1999:124).*

Cuando esta última gallina muere, cuenta la historia, la niña entiende que la única manera de establecer una relación un animal es transformándolo en alimento, hacerlo parte de su propio cuerpo, de la misma manera que G.H. come la materia blanca de la cucaracha para poder participar de su esencia:

*“Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim cerca de nós.” (LISPECTOR, 1999:124)*

“*Uma história de tanto amor*” condensa varios aspectos de los animales que Clarice utiliza en otros de sus textos y traza un breve paralelismo entre hombres y gallinas:

---

<sup>120</sup> “Por un lado, las mitologías confirieron a las bestias un carácter sagrado o una nobleza sacrificial, interpretando su bestialidad como objeto ambivalente de terror y fascinación. Por otro, los animales sirvieron también como objeto de intercambio y de formación de alianzas –como demostraran los estudios antropológicos de las sociedades primitivas de Lévi-Strauss, entre otros.” (NOGUEIRA, 2009:204)

<sup>121</sup> “Eu entendo uma galinha, perfeitamente. Quero dizer, a vida íntima de uma galinha, eu sei como é”, ela disse certa vez. Tinha crescido em meio a galinhas, evidentemente, e a galinha e o ovo formam um de seus temas centrais. (MOSER, 2010: 487)

*“A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas: tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a galinha é a de pôr um ovo branco de forma perfeita) inerentes à própria espécie.” (LISPECTOR, 1999:124)*

Pero además de plantear un paralelismo también deja ver que los animales (en este caso las gallinas) son poseedores de una verdad que el ser humano ignora y que los condena a la soledad:

*“As galinhas pareciam ter uma presciência do próprio destino e não aprendiam a amar os donos nem o galo. Uma galinha é sozinha no mundo.” (LISPECTOR, 1999: 125)*

Es interesante señalar que para *conocer* a las gallinas la niña *observa* atentamente su comportamiento día tras día. La única manera de conocer algo (parece decirnos la autora en este cuento) es mediante la *observación* minuciosa de los detalles. Esta premisa también se respeta en APSGH, en donde la protagonista debe agacharse hasta ponerse al nivel de la cucaracha para dejar de sentirla como una presencia indeseable y percibirla como un ser vivo y auténtico:

*“Mas foi então que vi a cara da barata. Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos.” (LISPECTOR, 1988: 37)*

Sin embargo, a diferencia de las gallinas, la cucaracha no es un ser histérico que busca sin encontrar algo que no conoce y cuyo destino inevitable es servir de comida para los seres humanos. La cucaracha es un ser prehistórico que vive en las sombras, que carga consigo el conocimiento de siglos y cuyo destino escapa a la comprensión humana.

Por tratarse de un insecto casi imposible de matar y que se las ha ingeniado para sobrevivir desde la prehistoria, la cucaracha desata fantasías homicidas en muchos de los personajes de Lispector<sup>122</sup>. Esta idea llevó a la propia Clarice a investigar las diferentes maneras de matar cucarachas, hasta que en 1952, bajo el pseudónimo “Teresa Quadros” recomendó a sus lectores una receta para matar estos insectos a base de

---

<sup>122</sup> “As baratas provocavam em Clarice fantasias homicidas. Em G.H. ela explica que o que sempre le repugnara das baratas é que elas eram obsoletas é no entanto atuais” (MOSER, 2010: 383)

harina, azúcar y yeso. Si la cucaracha come esa mezcla, ésta se endurecería progresivamente hasta convertir el insecto en una pequeña estatua de dentro para afuera:

*“Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passando algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.” (LISPECTOR, 2010:383)*

En el libro de cuentos “A LEGIÃO ESTRANGEIRA”, publicado el mismo año que APSGH, la autora usa esta receta para matar cucarachas en el relato “A quinta história”<sup>123</sup>. Su odio visceral por este bicho está explícito a lo largo del cuento:

*“Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe.” (LISPECTOR, 1999:83)*

Esta última cita nos remite inmediatamente al primer encuentro de G.H. con el insecto en APSGH:

*“Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali.” (LISPECTOR, 1988:30)*

*“Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado o não, de matar.” (LISPECTOR, 1988:35)*

En APSGH el impulso homicida no apunta directamente a la cucaracha y está incitado principalmente por la presencia tácita de Janair en el departamento de G.H. El hecho de que su mucama haya tenido la osadía de invertir el paradigma y convertir a la dueña de casa en una invasora de su propio espacio le produjo ansias de restablecer el paradigma destruyendo lo que Janair había creado y, de esta manera, demostrar su superioridad. Es

---

<sup>123</sup> Las cucarachas también aparecen en las novelas PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM y A CIDADE CITIADA, y en los cuentos OS DESASTRES DE SOFIA, A MULHER QUE MATOU OS PEIXES y A QUINTA HISTÓRIA (MOSER, 2010: 380-391)

gracias a este impulso que G.H. decide ordenar el armario ella misma y se encuentra con la cucaracha:

*“Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado - ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara. Assim como agora estava descobrindo com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento.*

*Até que me forcei a um ânimo e a uma violência: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado. 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. (LISPECTOR, 1988:30)*

El primer contacto visual de la mujer con el insecto es apresurado e inexacto. Deduce que es una cucaracha vieja por su tamaño y modo de caminar, pero confiesa nunca haber visto a esos insectos tan de cerca:

*“Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade - eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência - mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento.” (LISPECTOR, 1988:37)*

El miedo de la protagonista hacia las cucarachas está basado en la supuesta inmortalidad del insecto, más allá del rechazo general que estos bichos suelen provocar en las personas. Lo que asusta a G.H. es la eternidad de la cucaracha, el hecho de no poder trazar ni un comienzo ni un final en su existencia. La protagonista sabe que las cucarachas existen antes del tiempo y que van a sobrevivir a los seres humanos, cuando ya no haya más de qué alimentarse ni agua para beber:

*“O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam*

*testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras- a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha.” (LISPECTOR, 1988:32)*

Cuando descubre la cucaracha en el cuarto seco y castigado por el sol, G.H. percibe por primera vez el poder y la inmortalidad del insecto:

*“Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado- mas restara uma barata.” (LISPECTOR, 1988:32)*

Si bien el miedo la incita a salir del cuarto, el temor de que la cucaracha se mueva al mismo tiempo que ella la paraliza y la mantiene con todos los sentidos alerta esperando escuchar algún movimiento dentro del guardarropa. Este sentimiento la pone al mismo nivel que la cucaracha que vive en un continuo estado de alerta, una “atención a la vida” que G.H. nunca había experimentado:

*“Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver, inextricável do seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim.” (LISPECTOR, 1988:34)*

Cuando la cucaracha empieza a emerger del fondo del armario, quedando con la mitad del cuerpo adentro y la otra mitad afuera, G.H. concentra el odio que sintió frente al dibujo de Janair, la repulsión que le provoca la cucaracha y un instinto asesino que ella misma desconocía hasta ese momento para aplastar a la cucaracha con la puerta. Ese instinto nace de lo más profundo de su ser, de una animalidad pura sofocada bajo su máscara humana:

*“Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza.” (LISPECTOR, 1988:35)*

Es interesante señalar que en el momento de cerrar la puerta del armario sobre la cucaracha G.H. cierra los ojos. No quiere ver cómo destroza el insecto. Cuando los abre y vuelve a ver la luz se encuentra con una mitad del cuerpo que quedó “*viva e olhando para mim*” (LISPECTOR, 1988:36). Aquí, G.H. desvía rápidamente la vista en una repulsión violenta y resuelve empujar la puerta con más fuerza para terminar de matarla. Sin embargo, tiene que cerrar los ojos porque no se puede permitir ser testigo de su propio crimen.

Benedito Nunes explica que una de las formas de comunicación vital en este texto es a través de los ojos<sup>124</sup>. Los ojos transmiten la verdad, lo que se esconde atrás de las máscaras. Como dijimos anteriormente, en APSGH la ceguera está relacionada con la mentira y la ignorancia, es por eso que G.H. vivía en un departamento oscuro y Janair en un cuarto muy luminoso. Sin embargo, la luz es capaz de lastimar físicamente, al igual que la verdad. Como la cucaracha, G.H. estuvo viviendo en la oscuridad y cuando sale a la luz se enfrenta a la “aplastante realidad” (*esmagadora realidade*) claramente simbolizada en el acto mismo de partir el cuerpo del insecto en dos con el marco de la puerta. En ese momento el tiempo se detiene porque la protagonista se da cuenta, por medio de los ojos de la cucaracha, que existe sólo una escasa distancia entre ella y el insecto:

*“Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim - eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo.”*(LISPECTOR, 1988: 43)

En los ojos de la cucaracha G.H. podía ver la vida misma “mirándola de vuelta”, de la misma manera que le ocurría con sus propios ojos en la fotografía de la playa (que

---

<sup>124</sup> “Uma das formas de comunicação vital, no texto clariceano, é a que se consuma pelo olhar. Existe, em sua visão do mundo, uma espécie de erótica (eros do olhar), que pode levar à vertigem, ao êxtase epifânico.” (OP.CIT. 1988: 38).

mencionamos en la página 56 del presente trabajo) y cuando mira hacia el interior desgastado de su edificio:

*“Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada - diante do serempoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.” (LISPECTOR, 1988:38)*

*“Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia uma barata inteira.” (LISPECTOR, 1988: 37)*

Las pestañas (*cílios*) de la cucaracha representan metonímicamente a los ojos y tienen la función de invertir el binarismo Humano - Animal. En portugués, *cílio* se refiere tanto al pelo del párpado como a los pelos microscópicos que poseen algunos organismos multicelulares para facilitar su locomoción<sup>125</sup>. El haber elegido este término latino en vez de su acepción más popular “*pestanda*” indica que la ambigüedad es intencionada<sup>126</sup> (OP.CIT. 1988: 276).

Una vez que G.H. “desciende” hasta nivelarse con la naturaleza su máscara humana se rompe y su vida humanizada, construida, se desmorona. Aquí, mediante imágenes

---

<sup>125</sup> *Cílio* sm (lat *ciliu*) 1 Anat Cada um dos pêlos que ornarn as bordas das pálpebras; celha, pestana. 2 Bot Cada um dos pêlos direitos que guarnecem as bordas das folhas e de outros órgãos vegetais. 3 Biol Apófise semelhante a um pêlo, encontrada em muitas células, capaz de um movimento vibrante ou flagelante, e que serve em organismos unicelulares, que nadam livremente, e em algumas formas multicelulares, como órgão de locomoção, e nos animais superiores, como produtor de uma corrente de fluido. (BUARQUE FERREIRA, 2005).

Pestana sf (cast pestaña) 1 Cada cabelo dos que guarnecem as bordas das pálpebras; celha, cílio. (MICHAELIS, Dicionario moderno da língua portuguesa, edición online 2012.)

<sup>126</sup> Repetido à distancias consideráveis, o termo “*cílios*”, em relação metonímica com olhos, também só adquire pleno valor por aproximações contextuais, que esclarecem ao mesmo tempo a significação dos enunciados nos quais ele figura. Na sua translação continua, ele é também uma encruzilhada de níveis de sentido diferentes ou de isotopias, prolongando o entrelaçamento dos classemas /humano/ e /animal/ (OP.CIT. 1988:276)

claras y violentas, G.H. describe su vuelta a la vida pura, animal e instintiva que había ignorado durante años:

*“O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta- e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra.” (LISPECTOR, 1988:45)*

La vida neutra es aquella que existe en todos los seres vivos, pero que las personas se han empeñado en esconder durante siglos bajo máscaras de civilización. La cucaracha ejemplifica la construcción de la personalidad del ser humano, porque está formada por varias capas de tiempo, llenas de polvo, que esconden sus entrañas blancas. Bajo estas capas o “máscaras”, como hemos dicho anteriormente, se esconde la verdadera esencia de las cosas: la máscara de sirvienta esconde una reina, la máscara de insecto esconde:

*“Um objeto de grande luxo, uma noiva de pretas joias.” (LISPECTOR, 1988:46)*

y la máscara humana de G.H., moldeada durante años para agradar en sociedad, esconde una animalidad profunda y ancestral:

*“Como se uma mulher tranquila tivesse simplesmente sido chamada e tranquilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita- sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranquilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora.” (LISPECTOR, 1988:46)*

Según Benedito Nunes los animales nunca se alejan del núcleo de la vida porque no necesitan adaptarse a una sociedad reglamentada y nadie espera nada de ellos<sup>127</sup>. Sus “máscaras” representan el tiempo que éstos llevan en la tierra, es el tiempo mismo solidificado en una costra formada para proteger la vida neutra que contienen. Sin embargo en APSGH la protagonista no puede ver más allá de la máscara superficial del

---

<sup>127</sup> “Os animais, que não pensam nem falam, jamais se afastam do núcleo da vida.” (OP.CIT. 1988:46)

insecto sino hasta después de matarlo. A partir de ese momento G.H. inicia un proceso de observación e idealización del insecto que culmina con la visión de *Lo Neutro*.

Este proceso se desarrolla en diferentes etapas en las que, tal como nuestra propuesta ha venido sosteniendo, el elemento visual cumple un rol fundamental.

La primera etapa comienza cuando G.H. encuentra la cucaracha dentro de su armario. La descripción del insecto en esta etapa se limita a aquello que el ojo capta sin esfuerzo, que puede intuirse desde una distancia razonable:

*“Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos e facetados olhavam.” (LISPECTOR, 1988:37)*

En la segunda etapa la distancia se acorta y G.H. se detiene en los detalles:

*“Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar.” (LISPECTOR, 1988:46)*

El insecto es arrancado del contexto y se lo reconoce como algo extraordinario, único y raro. Cuando se la compara con la imagen de una novia y un objeto de lujo no solo se quiere realzar la belleza que G.H. encuentra en la cucaracha, sino que también se busca invertir los adjetivos con los que generalmente se asocia a los insectos que viven en los ambientes húmedos o sucios (Novia: blanco, puro, bello – Cucaracha: negro, corrupto/putrefacto, feo. Objeto lujoso: Exclusivo, rico, extraordinario – Cucaracha: Común, pobre, ordinario).

En la tercera etapa, el paradigma se invierte por completo y la imagen del insecto se posiciona por encima de G.H. cuando se la compara con una especie de madre ancestral, de Virgen y mártir<sup>128</sup>. En esta instancia la protagonista siente que es inferior al insecto y se identifica con él en una serie de imágenes relacionadas con la femineidad, la maternidad y la sensación de estar atrapada o aplastada por un gran peso (que en el caso de G.H. es metafórico -la máscara humana- y en el caso de la cucaracha, físico -la puerta del armario-).

---

<sup>128</sup> G.H. admires the creature's resilience and fecundity, attributes she lacks. Instead, she feels the need to slough her skin and begin her life again. The insect becomes a kind of idealized female creature, described both as young bride and even the Virgin Mary (WILLIAMS, 2006:263)

Al apresar la cucaracha con el marco de la puerta G.H. también queda presa en el instante y comienza a percibir el paso del tiempo del mismo modo que la cucaracha, en un constante *ahora*<sup>129</sup>. El tiempo lineal es un producto humano, un sistema creado para organizar experiencias de manera universal y lógica. En la dimensión de las cosas que no fueron corrompidas por la “pata humana”<sup>130</sup>, el tiempo se expande en el instante. Esta idea de tiempo infinito se genera mediante varios elementos metanarrativos como, por ejemplo, el uso de seis renglones al comienzo y al final de la novela. Los renglones con los que comienza y acaba la novela marcan el corte vertical que se produjo en la línea del tiempo al momento de la visión y al mismo tiempo conectan el fin con el principio, produciendo de esta manera la ilusión de continuidad:

“----- *estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.*”  
(LISPECTOR, 1988:9)

Otra de las claves para afirmar que el tiempo en la novela es cíclico radica en el uso del gerundio al comienzo de la obra, indicando la continuidad de una acción iniciada antes de comenzar el relato y que aun no está concluida. En cuanto a la gráfica, el hecho de que la obra empiece con una letra minúscula después de los renglones también es un claro indicio de una estructura narrativa circular, pero el lector sólo va a entender la circularidad del relato al final de la novela, cuando conecte los renglones de la última frase con los de la primera frase:

“*A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----*”  
(LISPECTOR, 1988:115)

---

<sup>129</sup> El uso de la temporalidad condensada en un continuum del ahora ha sido del interés de diversos escritores. Para dar un solo ejemplo podemos citar a Borges, con el cuento “EL SUR” de 1944: “Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante”.

<sup>130</sup> La expresión “pata humana” es usada por Lispector para referirse a la corrupción de lo neutro: “*Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que se sente o seu gosto quase nulo*” (LISPECTOR, 1988: 99)

Sobre el significado simbólico de estos renglones, Benedito Nunes sugiere que cumplen la función de marcar la ruptura de G.H. con su mundo<sup>131</sup>. Siguiendo esta interpretación, la ruptura se produce cuando G.H. termina de aplastar la cucaracha con la puerta del armario:

*“Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era- só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata -----.” (LISPECTOR, 1988: 36)*

Cuando comienza la historia G.H. ya está fuera de su mundo, por lo tanto, la función de los guiones del comienzo y del final es la de conectar ambas partes para dar la ya mencionada ilusión de continuidad.

Un fenómeno similar se produce al comienzo y al final de cada capítulo. La conexión entre ellos se da de modo que la última frase de uno es la primera del siguiente, generando de esta manera una técnica narrativa concéntrica. Dentro de un capítulo, el movimiento de la narrativa sigue hasta un determinado punto y termina con una frase. De ese punto, con la misma frase, se sigue para otro punto que no necesariamente fue causado por el anterior, sólo se conectan con la última frase y con el hecho de que uno antecede al otro. Por ejemplo, las palabras que cierran el primer capítulo de APSGH son:

*“É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 1988: 16)*

E igualmente, *“É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno”* es la frase que abre el capítulo dos<sup>132</sup>. Esta conexión en donde dos capítulos se solapan en la última y primera frase respectivamente, enfatiza la continuidad y circularidad del tiempo dentro

---

<sup>131</sup> “Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G.H. com seu mundo.” (OP.CIT. 1988: 9)

<sup>132</sup> Una concepción temporal semejante la podemos encontrar en uno de los cuentos del libro A LEGIÃO ESTRANGEIRA titulado *La quinta historia* (LISPECTOR, 1999:82). En este cuento, un único hecho es narrado de diferentes perspectivas no excluyentes.

de la obra<sup>133</sup>. Lispector trata de mostrar que el *Tiempo Neutro* no es una sucesión de segundos, minutos, horas o días, sino un mismo instante infinito donde no existe un antes ni un después. La imposibilidad de síntesis dialéctica entre los opuestos genera una paralización y este *impasse* es un lugar eterno de la narrativa sin que haya una superación inmediata. A nivel discursivo, este instante eterno se manifiesta por medio de la repetición de palabras<sup>134</sup> que retrasan el ritmo de la lectura:

*“Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde –verde é um quintal. Entre mim e o verde, a agua do mar. A verde agua do ar.” (LISPECTOR, 1988: 53)*

*“Lembrei-me quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos –lembrei-me de que então havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti.” (LISPECTOR, 1988:58)*

*“E ao quê –num gozo sem esperança- eu já cedia, ah eu já queria ceder- Ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer... a minha vontade de querer era mais forte do que a minha vontade de salvação?.” (LISPECTOR, 1988:101)*

De esta manera, el discurso se vuelve sobre sí mismo demorando la progresión de los instantes y da la impresión de haberse quedado fijo en una idea, un concepto, un momento.

Este momento es lo que llamamos de *Tiempo Neutro*, porque es un instante suspendido, una especie de “despertar” del automatismo perceptivo. Barthes menciona este estado

---

<sup>133</sup> Affonso Romano de Sant’Anna explica en su ensayo “*O ritual epifânico do texto*” que esta técnica narrativa se repite en toda la obra de Lispector. Los textos se remiten a sí mismos en un juego de espejos y repiten algunas obsesiones temáticas y estructurales (OP.CIT. 1988: 239)

<sup>134</sup> Norma Tasca ahonda en el tema de la repetición y lo asocia con la intensidad de la “pasión” de G.H. (OP.CIT. 1988: 266)

en su conferencia sobre *Lo Neutro*<sup>135</sup> cuando se refiere al momento exacto en el que una persona pasa del sueño a la vigilia:

*“Un momento puro sin preocupación, olvido del mal, vicio en estado puro, alegría clara en do mayor. Luego, la preocupación anterior se posa sobre nosotros como un gran pájaro negro: comienza la jornada. Ese tiempo suspendido (definición de lo neutro mismo) como una esclusa, quizá no entre dos mundos (sueño y vigilia) sino entre dos cuerpos. Tiempo que está en el límite de la naturaleza y especie de tanteo entre el cuerpo inmortal (o próximo de la muerte) y el cuerpo preocupado (por la vida).” (BARTHES, 2004:87)*

Ese momento puro en el que el cuerpo aun no retomó su forma, que el tiempo lógico aun no comenzó a correr, que el espacio está desdibujado y se confunde con el espacio de los sueños, es el *Tiempo Neutro* al que se refiere Lispector.

Para alcanzar este estado atemporal, donde un instante se estira hasta la eternidad, G.H. debe superar un proceso, un “ritual epifánico” que le abre las puertas de un mundo sensorial nuevo y desconocido. Este nuevo mundo ya no pertenece a tiempo cronológico ni encaja en alguno de los extremos de una oposición binaria, es una visión absoluta de *Lo Neutro*. El tiempo es un mecanismo inventado por los seres humanos para ordenar los hechos pero, en definitiva, la vida es continua como un instante:

*“A vida é tão continua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que eu convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida.” (LISPECTOR, 1988:43)*

G.H. viaja al pasado y al futuro, no sólo de su propia vida sino de todas las vidas, de la historia de la humanidad y del universo, para descubrir que todo se repite infinitamente. Que el tiempo cronológico no existe y que todo es un incesante “ahora”:

*“E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho- grandeza do Deus. Por causa do*

---

<sup>135</sup> Transcrita en “LO NEUTRO: NOTAS DE CURSOS Y SEMINARIOS EN EL COLLÈGE DE FRANCE 1977-1978”.

*enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante em que se quebra no armário a barata, ela também é remota em relação ao seio da grande indiferença-interessada que a reabsorve impunemente.” (LISPECTOR, 1988:79).*

Este “ahora” continuo es producto de la epifanía y engloba todas las imágenes neutras que G.H. fue percibiendo a lo largo de la novela. El *Tiempo Neutro* es tan vacío como los ojos de G.H. en las fotografías, tan infinito como el cuarto de Janair y tan palpable como las entrañas de la cucaracha. Es el momento exacto que escapa a la oposición binaria y simplemente *es*.

## **Conclusiones**

Luego del estudio que realizamos sobre la novela de Clarice Lispector “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.” hemos observado que a lo largo del discurso narrativo prevalece una estructura discursiva caracterizada por un juego de oposiciones que responde a esquemas propios del pensamiento binario. Tal como hemos desarrollado en el cuerpo del presente trabajo nuestra línea de estudio se basó en una perspectiva teórica respecto de cuestiones lingüísticas, antropológicas y estructuralistas. Como consecuencia de esta diversidad de enfoques que enriquecieron la lectura han surgido a la luz, como elementos primordiales, las mencionadas oposiciones que alcanzan su total significado en cuanto concepto enfrentado a otro opuesto. Nuestra tesis tuvo como objetivo comprender el significado de dichas oposiciones y su función dentro de la trama discursiva de la novela.

De manera paralela, hemos buscado desentrañar la apariencia y la esencia de la protagonista, para lo cual nos hemos centrado en el vínculo que entabla con el mundo inmediato que la rodea. Así, hemos hallado que la herramienta principal en la que basa su interacción reside en el elemento sensorial, con lo cual, quedan en evidencia una profusión de recursos sensitivos empleados por G.H. para relacionarse con lo externo y con el otro. Particularmente, el sentido que más utilizará será el de la vista.

En estudios anteriores a la presente tesis hemos observado que en otras obras de Lispector<sup>136</sup>, de la misma forma que en la novela que nos ocupa, a los personajes se les hace asequible el universo casi exclusivamente a través de la vista. De esta manera los personajes quedan reducidos a su mirada para comprender la realidad que los circunda. Esto nos lleva a considerar que los sentidos (en especial la vista) constituyen para la escritora brasileña la forma primaria e inherente a todo ser humano para interactuar con el mundo y descubrirlo. La insistente alusión a ojos, formas, volumen, texturas y colores revelaría la importancia que la protagonista le adjudica al mundo a su alrededor, si bien la idea que se forja de él resulta primaria, superficial y elemental. Al seguir profundizando en el análisis hemos comprobado que G.H., tal como venimos comentando, conoce y actúa en consecuencia a partir de su “mirada”, en un proceso sensitivo que no revela reflexión. Es por ello que podemos afirmar que el mundo (e inclusive ella misma) se presenta desde el *parecer*, es decir, sin la certeza que conlleva el conocimiento de lo que *es*. A partir de estos conceptos hemos podido seguir el recorrido vital (historias amorosas, maternidad frustrada, etc.) y espacial (un trayecto novedoso dentro del propio departamento) de la protagonista en una endeble línea que se basa en el *parecer* de las cosas: G.H. *parece* feliz, G.H. *parece* una artista, G.H. *parece* una mujer satisfecha, segura de sí misma y plena, finalmente, G.H. *parece* conocer su casa, su lugar.

Sin embargo, la novela demuestra el progresivo dilema espiritual de la protagonista en cuanto descubre que todo lo que *parece* no necesariamente *es*. La trama se centra en la confusión que enfrenta su espíritu debatiéndose entre el *parecer* y el *ser* de ella misma y de todo lo que la rodea, produciendo un desmoronamiento de todas las certezas sobre las que había construido su vida.

La voz narradora se preocupa por describir con extremo detalle los objetos que rodean a la protagonista, los espacios e inclusive el tiempo, que son presentados exclusivamente bajo la forma de imágenes, pareciendo develar el pensamiento propio y característico de la artista plástica. Sin embargo, a medida que avanza la obra, ni los objetos, ni los espacios, ni el tiempo resultan ser como los había “mirado”, como los había “conocido”

---

<sup>136</sup> Principalmente en PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM, AGUA VIVA y los cuentos A imitação da rosa, Feliz aniversario, Amor y O búfalo del libro LAÇOS DE FAMILIA.

o, inclusive, “retratado” en sus obras. Es decir, al inicio de la trama el *ser* de las cosas aparece confuso, reduciéndose todo a una rápida percepción. Será a través del intenso periplo que la protagonista recorra que se producirá el *ver* por completo el *ser* de los objetos, de los espacios, del tiempo y hasta de sí misma.

Por otro lado, retomando la estructura binaria que mencionáramos anteriormente, las imágenes visuales que auxilian a G.H. en su interacción con el mundo se presentan en pares de opuestos. Nos centraremos en tres de ellas. En primer lugar, cabe mencionar la imagen profusa y demorada de las tres valijas vacías apiladas en un rincón del cuarto de la empleada. La existencia de este objeto, a pesar de su sólida, elegante y valiosa presencia, carece de sentido por la falta de uso. Las valijas están vacías y, por lo tanto, son objetos sin función ni esencia. *Parecen* objetos útiles pero como no están cumpliendo su rol, no llegan a *ser*. En estas figuras cargadas de connotaciones el *parecer* y el *ser* se relacionan con lo superficial y lo profundo: el *ser* se encuentra por debajo de la elegante superficie de la valija –percibido con la vista- que, a su vez, *aparenta* cumplir la función para la cual fue creada.

En segundo lugar, lo mismo podemos referir respecto de los espacios del departamento de G.H., puesto que casi todos los ambientes se encuentran en penumbras. Si bien la protagonista explica que mantiene el departamento oscuro para resguardarse de las altas temperaturas exteriores, también es evidente que la oscuridad la exime de *ver* una realidad que está frente a sus propios ojos, manteniéndose, por lo tanto, en un nivel de poca claridad tanto física cuanto intelectual. El departamento a oscuras le da una sensación de protección y resguardo, mientras que el cuarto luminoso de la empleada, Janair, la expone a la acción de ver: las marcas en las paredes, las manchas en el colchón y la asimetría de una habitación que debería ser un cuadrado perfecto. La esencia de un hogar, ligada a la sensación de protección y descanso, se ve anulada por una luminosidad intrusa que revela una realidad clara y evidente que la protagonista no está dispuesta a asumir. Del mismo modo, la luz -relacionada tradicionalmente con el conocimiento- sólo se presenta en el cuarto de la empleada. En ese sitio que *parece* ser un depósito de trastos relegado a la “parte trasera” del departamento, G.H. se observa por primera vez, se conoce y encuentra su propio *ser* y el de las cosas que la rodean.

En tercer lugar, en relación con el aspecto temporal, G.H. se muestra obsesiva pretendiendo controlar el tiempo, por ejemplo, a través del conteo exacto de días y minutos. En su meticulosidad no se le escapa ni un segundo. Esta actitud se hace visible en el acto de desenchufar el teléfono para que nadie sea capaz de interrumpir la consecución temporal que se iniciará cuando ella le “dedique tiempo” a acomodar el cuarto de Janair. Otro aspecto que revela el deseo de control del tiempo es el relacionado con la maternidad, con los momentos biológicos de engendrar, con el dominio que cree ejercer sobre el tiempo de ser o de no ser madre. Aunque G.H. parece ser una mujer madura, que presumiblemente no dispone de muchas oportunidades para formar una familia, se refiere al matrimonio y a la maternidad como los “grilletes” (*grilhões*) que le quitarían su libertad. En otras palabras, con el embarazo la protagonista experimentó el comienzo de un ciclo que, por primera vez, no podía controlar. Por lo tanto, la naturaleza se imponía por sobre sus deseos. Así, el milagro de la vida se le presentó negativamente como un fenómeno amenazador e incomprensible que, para concretarse, necesariamente la destruiría:

*Quando chegara a noite, eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro, com os lábios enegrecidos de respirar, sem pensar, sem pensar, resolvendo, resolvendo: naquelas noites toda eu aos poucos enegrecia de meu próprio planctum assim como a matéria da barata amarelecia, e meu gradual enegrecimento marcava o tempo passando. E tudo isso seria amor pelo filho? (LISPECTOR, 1988: 60)*

En cuanto al nivel discursivo, la novela está estructurada en tres grandes bloques temporales de muy variada duración: el pasado involucra todo lo que sucedió antes del encuentro de G.H. con el insecto en la habitación de servicio; el futuro será todo lo que ocurrirá cuando la protagonista abandone el cuarto y el presente se desarrolla dentro del cuarto al momento de observar el ambiente, el mural y cuando la protagonista está cara a cara con el insecto. Durante el presente, G.H. percibe el ambiente y los objetos que la rodean iluminados por la luz del cuarto y reconoce como la gran “máscara humana” a todo su pasado. De esta forma, el pasado es imagen vana, inauténtica, el presente se manifiesta en la claridad y el futuro se presenta como duda.

Las máscaras se repiten a lo largo de la novela (máscara social, máscara de patrona, máscara de amante, máscara de madre). Pero será en la reflexión final de G.H. en la habitación trasera que todas ellas cobrarán sentido. Esas máscaras se iluminan con la luz del ambiente y le señalan el tiempo pasado como un período de auto engaño, de falsa seguridad que, visto desde el *ahora*, se torna endeble y se desmorona. Así, el instante presente se revela continuo e infinito y la novedosa temporalidad le permite verse a sí misma como la mujer que es *hoy*, como si hubiese nacido en ese mismo instante y tuviese los ojos limpios de todo conocimiento y prejuicio. La visión del instante le revela su verdadero *ser*. Este descubrimiento que inaugura el “instante eterno” (sensación de que el pasado y el futuro se funden en un eterno presente y que todo transcurre al mismo tiempo porque no existen las barreras temporales) constituye el momento epifánico: la develación de un tiempo y una verdad oculta, escondida en las sombras de su vida.

La nueva situación se hace evidente de manera abrupta y hasta violenta. G.H. entra en una dimensión de la realidad que durante toda su vida había negado, que no había querido ver por miedo al rechazo o al dolor. La epifanía se presenta mostrando su propia esencia, su propio ser, despojado de todas las máscaras sociales, ideológicas, religiosas y genéricas. Es entonces que la protagonista pierde su identidad, deja de ser una mujer, una artista, una amante y pasa a formar parte del *ser* de las cosas en un continuum espacial y temporal. Esto la conduce a sumarse al elemento *neutro* que le permite entrar en una sintonía cuasi cósmica con el universo, la incita a observar el origen del mundo y la simplicidad de los primeros organismos unicelulares que dieron inicio a la vida. Así, la protagonista es llevada a obtener una percepción ontológica de ella misma como ser inmerso en los albores del mundo.

Esta visión resulta tan intensa y reveladora como dolorosa porque, en definitiva, constituye un proceso de concientización que la lleva a cuestionarse no sólo su propia vida e identidad sino también a todo el mundo tal como ella lo conocía. El resultado de esta visión es un devastador sentimiento de incertidumbre, angustia e inestabilidad. Finalmente, el sufrimiento sobreviene porque sabe que deberá vivir con una única certeza: *lo Neutro* existe y ella, como ser humano, nunca va a estar a la altura del verdadero sentido de la vida:

*“Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido” (LISPECTOR, 1988:115)*

Luego de la visión conmovedora producto de la epifanía será imposible para G.H. volver a ser la misma de antes, es decir, continuar la vida en el mismo tenor. Por eso al comienzo de la novela, a través del recurso de la prolepsis, la protagonista aparece debatiéndose entre volver a la seguridad del *parecer* a través de su máscara humana o mantenerse en el estado *neutro* y dejar que su esencia brote de los escombros que restaron de su identidad pasada:

*“Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma.”(LISPECTOR, 1988:11)*

A modo de síntesis debemos referirnos al título de la novela: “A PAIXÃO SEGUNDO G.H” puesto que consideramos que es aquí donde reside el núcleo de la obra. Por un lado, la referencia inmediata a la “pasión” nos remite al momento doloroso de la entrega de Cristo, al sufrimiento físico y espiritual del ser humano enfrentado a su destino. Esta asociación es casi espontánea debido al valor que para Clarice Lispector siempre tuvo el mundo espiritual y la dimensión metafísica de la vida. Su personaje, sin caer en similitudes excesivas, pasa por un momento crucial en el que se enfrenta con su pasado y presente, momento en que se le revela su propia esencia y hasta la de la vida misma. Pero lo terrible se presenta en una tensión hacia el futuro, hacia el instante después del ahora, hacia la decisión de vida que debe tomar imperativamente en los segundos siguientes.

Por otro lado, su nombre aparece resumido, abreviado en dos iniciales: “G.H.”,

símbolo de la síntesis total de su persona, de su identidad, de su ser. Frente a esto, nosotros, lectores, tan sólo podemos asimilar esas iniciales como pertenecientes al extenso grupo del “Género Humano”. De esta forma, el proceso de develación entre el *parecer* y el *ser* vivido por G.H. puede leerse tanto en una escala individual como en una experiencia colectiva que nuclea a toda la humanidad. Con esta última oposición binaria Lispector podría indicar que, como todas las cosas se originan en *Lo Neutro*, un sólo ser humano también podría representar al universo entero.

### Cuadros de categorías opositivas

| Categoría Esencial |        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Oposición          | Página | Cita                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Ser - no ser       | 10     | Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra- como se antes eu tivesse sabido o que era! |
|                    | 22     | Eu era a imagem do que não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então não ser era a minha maior aproximação com a verdade: pelo menos eu tinha um lado avesso: eu pelo menos tinha o não, tinha o meu oposto.                                                 |
|                    |        | Só agora sei que eu já tinha tudo embora do modo contrario: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que eu –que eu era.                                                                                                                                                                                       |
|                    | 44     | É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu - só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os                                                                                               |

|               |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|               |    | seus planetas e baratas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Vida - Muerte | 15 | Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não.                                                                                                                                                                                                                      |
|               | 17 | É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|               | 20 | Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida - que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau-gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. |
|               | 32 | Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado - mas restara uma barata.                                                                                                                                                                                         |
|               | 40 | Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|               |    | Estou de novo indo para a mais primaria vida divina, estou indo para um inferno de vida crua.                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|               | 43 | A vida é tão continua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que eu convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida.                                                                                                                                                                                                                                                               |
|  | 48 | É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria.                                                                                                                                   |
|  | 54 | Assassinato o mais profundo, aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de felicidade mútua. Minha luta primaria pela vida. Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida.                                        |
|  | 56 | Mas chegara o momento de não se tratar mais disso. Pois a barata não sabia de esperança ou piedade. Se ela não estivesse presa e se fosse maior que eu, com neutro prazer ocupado ela me mataria. Assim como o violento neutro de sua vida admitia que eu, por não estar presa e por ser maior que ela, que eu a matasse. Essa era a espécie de tranqüila ferocidade neutra do deserto onde estávamos. |
|  | 60 | Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|  |    | Mãe: matei uma vida, e não há braços que me                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 61 | <p>recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo.</p> <p>Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia.</p> |
|  | 80 | <p>Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a vida-morte, e um filho no meu ventre estaria ameaçado de ser comido pela própria vida-morte, e sem que uma palavra cristã tivesse um sentido.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  | 83 | <p>Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|  | 88 | <p>Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  | 94 | <p>Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem ao mesmo tempo medo de largar a segurança do corpo.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|                      |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Presencia - Ausencia | 9  | Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|                      | 21 | Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao 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?                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|                      | 25 | Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde - quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido. Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. A falta de sentido só iria me assaltar mais tarde. Tomar consciência da falta de um sentido teria sido sempre o meu modo negativo de sentir o sentido? Fora a minha participação. |
|                      | 27 | Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia, O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|  |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 28  | Os traços - descobri sem prazer - eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E 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. |
|  |     | Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado.                                                                                                                                                                                                                                                            |
|  | 29  | De encontro a uma das paredes, três malas velhas empilhavam-se em tal perfeita ordem simétrica que sua presença me passara despercebida, pois em nada alteravam o vazio do quarto.                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  |     | Eu me preparara para limpar coisas sujas, mas lidar com aquela ausência me desnorteava.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|  | 63  | Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava.                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  | 100 | Porque é violenta a ausência 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.                                                                                                                                                                                                                         |
|             | 112 | Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa.                                                                   |
| Todo - Nada | 13  | Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada.                                                                            |
|             | 19  | Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo.                                                                                                                                                                     |
|             | 24  | Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo.                   |
|             | 30  | É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada.                                                                                                                                                       |
|             | 40  | Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.                                                                                                                                                                                  |
|             | 52  | A hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. Aquilo que eu chamava de “nada” era no entanto tão colado a mim que me era... eu? e portanto se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada. |
|             | 54  | Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção                                                                                                                                |

|                   |       |                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   |       | à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo.                                                                                                                                                                      |
|                   | 55    | Não posso! não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de “o nada!” não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa. |
|                   | 56    | E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno.                                                                                                                                                                                            |
|                   | 65    | No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada, e terei que entender o neutro com o sentir.                                                                                                                                                           |
| Principio - Final | 24    | Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravesssei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto.                                                                                                        |
|                   | 26    | No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O bas-fond de minha casa.                                                                                                     |
| Finito - Infinito | 30-31 | O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado.                                                                                                             |
|                   | 36    | Ter matado - era tão maior que eu, era da altura                                                                                                                                                                                                                         |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | daquele quarto indelimitado.                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|  | 39 | Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno.                                                                                                                                                |
|  | 78 | Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva - na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade - eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole.                                                           |
|  | 79 | A barata e eu aspiramos a uma paz que não pode ser nossa - é uma paz além do tamanho e do destino dela e meu. E porque minha alma é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim - é que sempre sou remota a mim mesma, sou- me inalcançável como me é inalcançável um astro. |
|  |    | A grandeza infernal da vida: pois nem meu corpo me delimita, a misericórdia não vem fazer com que o corpo me delimite. No inferno, o corpo não me delimita, e a isso chamo de alma?                                                                                                               |
|  | 82 | Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua.                                                                                                                                          |

|              |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--------------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | 91 | Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito. |
| Yo - El otro | 13 | Muitas vezes antes de adormecer - nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior - muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.                               |
|              |    | Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. Dar a mão a alguém foi o que esperei da alegria.                                                                                                                                                                                                                      |
|              | 18 | E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mas do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.                                                                                                                                                                                |
|              |    | Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo de mim que os outros veem.                                                                                                                                                                                                           |

|                  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                  |    | Em torno a mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G.H. até nas valises.                                                                                                                                                                                                                                             |
|                  | 23 | Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu –ainda? Não.                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                  | 27 | Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém.                                                                                                                                   |
|                  | 28 | Olhei o mural onde devia estar retratada: Eu, o Homem. E quanto ao cachorro, seria este o epíteto que ela me dava?                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Verdad - Mentira | 11 | Sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de uma verdade.                                                                                                                                                                                            |
|                  | 14 | Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo - para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia.<br><br>A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. |
|                  | 15 | Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar                                                                                                                                                                                                                                                                     |

|  |       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |       | sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|  | 15-16 | Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|  | 19    | E é só o que posso dizer a meu respeito? Ser “sincera”? Relativamente sou. Não minto para formar verdades falsas. Mas usei demais as verdades como pretexto. A verdade como pretexto para mentir? Eu poderia relatar a mim mesma o que me lisonjeasse, e também fazer o relato da sordidez. Mas tenho que tomar cuidado de não confundir defeitos com verdades. Tenho medo daquilo a que me levaria uma sinceridade: à minha chamada nobreza, que omito, à minha chamada sordidez, que também omito. Quanto mais sincera eu fosse, mais seria levada a me lisonjear tanto com as ocasionais nobrezas como sobretudo com a ocasional sordidez. A sinceridade só não me levaria a me vangloriar da mesquinhez. Essa eu omito, e não só por falta do auto perdão, eu que me perdoei tudo o que foi grave e maior em mim. A mesquinhez eu também a omito porque a confissão me é muitas vezes uma vaidade, mesmo a confissão penosa. |
|  | 20    | Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.                                                                                                                                                                                               |
|  | 36 | Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era - só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata .Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. |
|  | 40 | E ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade - meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata. Meus primeiros contatos com as verdades sempre me difamaram.                                                                          |
|  | 61 | A verdade não tem testemunha? ser é não saber? Se a pessoa não olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que não se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa?                                                                                                                                                                                                   |
|  | 65 | No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade. Estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade?                                                                                                                                                                                                                                                    |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade.                                                                                                                                                                                                          |
|  | 67 | Como no sonho, a “lógica” era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde. Mas lembra-te que isso tudo acontecia eu acordada e imobilizada pela luz do dia, e a verdade de um sonho estava se passando sem a anestesia da noite.                                                |
|  | 71 | <p>Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender - terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.</p> <p>A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender.</p> |
|  | 75 | Não suportei mais e estou confessando que já sabia de uma verdade que nunca teve utilidade e aplicação, e que eu teria medo de aplicar, pois não sou adulta bastante para saber usar uma verdade sem me destruir.                                                                                                               |
|  | 77 | Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento - e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.                                                    |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 85 | <p>Porque não quero mais sequer a concretização de um ideal, quero é ser apenas uma semente. Mesmo que depois, dessa semente, nasçam de novo os ideais, ou os verdadeiros, que são um nascimento de caminho, ou os falsos, que são os acréscimos. Estaria eu sentindo o que desejaria sentir? Pois a diferença de um milímetro é enorme, e este espaço de um milímetro pode me salvar pela verdade ou de novo me fazer perder tudo o que vi.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  | 93 | <p>- Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade.</p> <p>Mas - sente um instante comigo - a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização. Espera por mim, espera: sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária!</p> <p>Mas vê, meu amor, a verdade não pode ser má. A verdade é o que é - e, exatamente por ser imutavelmente o que é, ela tem que ser a nossa grande segurança, assim como ter desejado o pai ou a mãe é tão fatal que isto tem que ter sido o nosso fundamento. Assim, pois, entende? por que teria eu medo de comer o bem e o mal? se eles existem é porque é isto que existe.</p> <p>Espera por mim, sei que estou indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outras - mas espera que eu ainda continue um pouco. Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! um</p> |

|                    |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|--------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                    |     | nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Materia - Espírito | 110 | Seremos a matéria viva se manifestando diretamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Humano - Divino    | 85  | Mas agora, que eu sabia que minha alegria fora o sofrimento, eu me perguntava se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade. Pois precisava de alguém que não fosse mesquinho como eu, alguém que fosse tão mais largo do que eu a ponto de admitir a minha desgraça sem usar sequer a piedade e o consolo - alguém que fosse, que fosse! e não, como eu, uma acusadora da natureza, não como eu, uma espantada pela força de meus próprios ódios e amores. |
|                    | 86  | O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                    | 92  | Mas é que isso, no plano humano, seria a destruição: viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano.                                                                                                                                                                                 |
|                    |     | E eu não quero perder a minha humanidade! ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que se recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa.                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

|            |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|            | 95  | <p>Antes eu esperava. Mas o Deus é hoje: seu reino já começou.</p> <p>E seu reino, meu amor, também é deste mundo.</p>                                                                                                                                                                                                                               |
|            | 96  | <p>A Via-Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos. (Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado.) Se só sabemos muito pouco de Deus, é porque precisamos pouco: só temos Dele o que fatalmente nos basta, só temos de Deus o que cabe em nós.</p> |
|            | 101 | <p>Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais.</p>                                                                                                                                                   |
|            | 102 | <p>Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus, e por isso não O contradizem.</p>                                                                                                                                                                                                                                              |
|            | 107 | <p>Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real.</p>                                                                                                                                        |
| Bien - Mal | 47  | <p>E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto.</p>                                                                                                                                          |

| Categoría genérica   |         |                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Oposición            | Páginas | Cita                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Masculino - Femenino | 19      | E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosa por hábitos e jeitos masculinos, e sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom.                                                      |
|                      | 20      | 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. |
|                      | 22      | Basta o olhar de um homem experimentado para que ele avalie que eis uma mulher de generosidade e graça, e que não dá trabalho, e que não rói um homem: mulher que sorri e ri.                                                                                     |
|                      | 28      | Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem.                                                                                                                                                                                                 |

|                            |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                            | 58  | Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida. |
|                            | 60  | Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea.                                                                                                                                                                                                             |
|                            | 112 | Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem.                      |
| Amor <sup>137</sup> - Odio | 14  | Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor?                                                                                                                                                                                                                               |
|                            | 28  | E, olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara.                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                            |     | De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis                                                                                                                                                                                                                                                      |

<sup>137</sup> Amor/Odio: maternal y hacia el “otro”

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio.                                        |
|  | 29 | Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado - ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara. Assim como agora estava descobrindo com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento. |
|  | 35 | 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.                                                                                                                                                                                        |
|  | 44 | Se era, então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é planctum lutando, e a grande neutralidade viva lutando. Assim como a vida na barata presa pela cintura.                                                                                                                                                  |
|  |    | Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que nada tem sequer sentido humano –porque – porque amor é a material viva. Amor é a material viva?                                                                                                                                 |

|                  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                  | 57 | Não vou fazer nada por ti porque não sei mais o sentido de amor como antes eu pensava que sabia. Também do que eu pensava sobre amor, também disso estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não me lembro. Talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele-mesmo. Ou talvez não ache. Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas? |
|                  | 60 | Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão.                                                                                                                                                                                                                                         |
| Fértil - estéril | 50 | Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta.                                                                                                                                                                                                                                          |
|                  | 61 | A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão, mãe.                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 78 | Pela primeira vez eu sentia com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filhos que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filhos, mas em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer. Minha sobrevivência futura em filhos é que seria a minha verdadeira atualidade, que é, não apenas eu, mas minha prazerosa espécie a nunca se interromper. Não ter tido filhos me deixava espasmódica como diante de um vício negado. Aquela barata tivera filhos e eu não: a barata podia morrer esmagada, mas eu estava condenada a nunca morrer, pois se eu morresse uma só vez que fosse, eu morreria. |
|--|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| Categoría Sensorial             |                    |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------|--------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Oposición                       |                    | Páginas | Cita                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Imágenes olfativas y gustativas | Sabroso - Insípido | 55      | Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de “nada”. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender - era o insosso, O que eu toda não conhecia - era o neutro. |
|                                 |                    | 58      | Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos- lembrei-me de que então eu havia sentido a sal na minha boca, e que o sal das lágrimas nos teus                                                                                                 |

|                   |                 |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------------------|-----------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   |                 |     | olhos era o meu amor por ti.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|                   |                 | 67  | É muito difícil de sentir. Até então eu estivera tão engrossada pela sentimentalção que, ao experimentar o gosto da identidade real, esta parecia tão sem gosto como o gosto que tem na boca uma gota de chuva. É horivelmente insípido, meu amor.                                                                                                                               |
|                   |                 | 106 | Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo. |
| Imágenes Táctiles | Frio - Caliente | 13  | Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror.                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                   |                 | 14  | Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri.                                                                                                                                                                                            |
|                   |                 | 67  | Quando acordei, o quarto tinha um sol ainda mais branco e mais fervidamente parado. Vinda daquele sono, em cuja superfície sem profundidade minhas patas curtas se haviam agarrado, eu estremecia agora de frio. Logo,                                                                                                                                                           |

|  |                     |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--|---------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |                     |     | porém, a transidez passava, e de novo, em pleno dentro do ardor do sol, eu sufocava confinada.                                                                                                                                                                                                              |
|  |                     | 69  | E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados.                  |
|  |                     | 107 | “...porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo são João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera - e eu cuspia. |
|  | Seco<br>-<br>Húmido | 13  | Até que por horas desisti. E, por Deus, tive o que eu não gostaria. Não foi ao longo de um vale fluvial que andei eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais. Não contava que fosse esse grande desencontro.                                                                  |
|  |                     | 27  | Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco.                                                                                                                                                                                         |

|  |                  |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--|------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |                  | 54  | Passei a mão pela testa: com alívio notava que finalmente havia começado a suar. Até um pouco antes fora apenas aquela secura quente que nos crestava a nós duas. Agora eu começava a me umedecer.                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|  |                  | 71  | Para sustentar sem quedas meu ânimo de trabalho, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me de que li isso; e que no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela ‘região do medo’ desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo. |
|  |                  | 106 | O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo, e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas.                                                                                                                                             |
|  | Pesado -<br>Leve | 18  | Mas - como era antes o meu silêncio, é o que não sei e nunca soube. Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio.                                                                                                                                                                                                                          |

|  |  |    |                                                                                                                                                                                                                        |
|--|--|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  | 19 | Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax - talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. |
|  |  |    | Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos.                                                 |
|  |  | 21 | O leve prazer geral - que parece ter sido o tom em que vivo ou vivia - talvez viesse de que o mundo não era eu nem meu: eu podia usufruí-lo.                                                                           |
|  |  | 23 | Na semana anterior eu me divertira demais, frequentara demais, tivera por demais de tudo o que quisera, e desejava agora aquele dia exatamente como ele se prometia: pesado e bom e vazio.                             |
|  |  | 29 | No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves.                                                                                |
|  |  | 34 | Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial.                                                                                                                                                                 |
|  |  | 59 | De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas.                                                                                                                                                        |
|  |  | 45 | O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar.                                                                                                                        |

|  |  |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--|--|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  | 70  | Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa.                                                                                                                                                                     |
|  |  | 72  | E de que instrumentos mais precisava eu para escavar? de picaretas, de cento e cinquenta pás, de molinetes mesmo que eu não soubesse o que era propriamente um molinete, de vagões pesados com eixos de aço, de uma forja portátil, além de pregos e barbantes.                                                                                                           |
|  |  | 77  | Cada palavra nossa - no tempo que chamávamos de vazio - cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam.                                                                                          |
|  |  | 85  | O primeiro soluço fizera - de meu terrível prazer e de minha festa - uma dor nova: que era agora tão leve e desamparada como a flor de meu próprio deserto.                                                                                                                                                                                                               |
|  |  | 104 | Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei crevettes ao não importa o quê”, e sei porque comerei crevettes, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, |

|  |                      |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--|----------------------|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |                      |    | <p>precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo.)</p>                                                                                                                                                                      |
|  | Suave<br>-<br>Áspero | 19 | Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax.                                                                                                                                          |
|  |                      | 29 | O quarto era o oposto do que eu criara em minha 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 minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. |
|  |                      | 37 | A boca secara demais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos.                                                                                                                                                                                                                              |
|  |                      | 67 | Então, com cuidado, como se já tivesse em mim partes paralisadas, fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical.                                                                                                |
|  |                      | 74 | Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas - na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio                                                     |

|  |               |     |                                                                                                                                                                                                                                      |
|--|---------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |               |     | é um meio de transporte.                                                                                                                                                                                                             |
|  |               | 90  | E foi o meu anjo mais suave quem encontrou o pedaço de coisa.                                                                                                                                                                        |
|  |               | 100 | Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo.                                                                                                            |
|  | Duro - Blando | 28  | Os traços - descobri sem prazer - eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas.                                                                      |
|  |               | 30  | 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. |
|  |               |     | E depois, depois eu cobriria aquele colchão de palha seca com um lençol mole, lavado, frio, com um de meus próprios lençóis que tinham minhas iniciais bordadas, substituindo o que Janair devia ter jogado no tanque.               |
|  |               | 61  | Eu olhava o quarto seco e branco, de onde só via areias e areias da derrocada, umas cobrindo as outras, O minarete onde eu estava era de ouro duro. Eu estava no duro ouro que não recebe.                                           |
|  |               |     | - Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro                                                                                              |

|                       |                    |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------|--------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                       |                    |         | duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia.                                                                                                               |
|                       |                    | 77      | Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de molecimento - e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.                                               |
|                       |                    | 78      | Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva - na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade - eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole.                                                                                   |
|                       |                    | 106     | O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo, e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. |
| Imágenes<br>Auditivas | Sonido<br>Silencio | -<br>18 | É que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo.                                                                                                                                                                                                                      |

|  |  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--|--|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |    | Pensando melhor, resolvi tirar o telefone do gancho e assim estava segura de que nada me perturbaria.                                                                                                                                                                                                     |
|  |  | 24 | Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo                                                                                              |
|  |  | 29 | O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria do seu silêncio. |
|  |  | 30 | Nada, nada, só que meus nervos estavam agora acordados - meus nervos que haviam sido tranquilos ou apenas arrumados? meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?                                                                                                                               |
|  |  | 58 | Pensei que se o telefone tocasse, eu precisaria atender e ainda seria salva! Mas, como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender e nunca mais oh nunca mais voltaria                                |
|  |  | 60 | O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mas profunda e mas viva- eu olhei a                                                                                                                                                                |

|  |  |  |                 |
|--|--|--|-----------------|
|  |  |  | barata e sabia. |
|--|--|--|-----------------|

| Categoria Sensorial |        |                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------|--------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Imágenes Visuales   |        |                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Oposición           | Página | Cita                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Ver - No Ver        | 10     | Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?       |
|                     | 12     | Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as ante visões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam do mundo. |
|                     | 15     | Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse - mas enxergasse                                              |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | <p>o quê? um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível?</p> <p>Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior.</p> <p>Enxerguei, mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.</p> |
|  |    | <p>Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  | 28 | <p>Os traços, descobri sem prazer, eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E 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 preto, o que a tornava toda escura e invisível</p>                                                                                                                                                                                                                                                        |
|  | 35 | <p>Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto.</p> <p>Abaixei rapidamente os olhos. Ao esconder os olhos, eu</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

|  |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |    | escondia da barata a astúcia que me tomara - o coração me batia quase como numa alegria.                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|  | 36 | Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu?                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  |    | Desviei rapidamente os olhos em repulsa violenta.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|  |    | É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor.                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|  |    | Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|  |    | Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória.<br><br>Do mundo enfim úmido de onde eu emergia, abri os olhos e reencontrei a grande e dura luz aberta, vi a porta agora fechada do guarda-roupa.                                                                                                                                                          |
|  | 37 | A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira.<br><br>Cada olho reproduzia a barata inteira. |
|  | 39 | Isto é a loucura, pensei de olhos fechados.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|  |    | Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|  |    | Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em                                                                                                                                                                                                                                                                              |

|                           |       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|---------------------------|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                           |       | silêncio, laboratório de inferno.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|                           | 50    | <p>E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar</p> <p>o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo.</p> <p>E eu - eu via. Não havia como não vê-la.</p> <p>Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos? Se eu os tocassem - já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava - se eu os tocassem com a boca, eu os sentiria salgados?</p> <p>Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava.</p> <p>Mas, ao pensar no sal dos olhos negros da barata, de súbito recuei de novo, e meus lábios secos recuaram até os dentes: os répteis que se movem sobre a terra!</p> |
|                           | 54    | Olhei para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que me lembrava uma abóbada                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Superficial -<br>Profundo | 18-19 | Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

|                           |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                           |    | minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo.                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|                           | 28 | Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era acatada como um baixo-relevo preso a uma tábua.                                                                                                                                                                              |
|                           | 53 | Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde –verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do mar. A verde água do ar.                                                                                                                                                                                         |
| Lleno - Vacío             | 77 | Cada palavra nossa - no tempo que chamávamos de vazio - cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam.                                                                                   |
| Simétrico -<br>Asimétrico | 24 | Não era um quadrilátero regular, dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos.                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Adentro –<br>Afuera       | 24 | Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. |
|                           | 25 | O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática.                                                                                                                                                                   |

|                       |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                       | 29 | Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|                       | 30 | É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.                                                                                                                                                                                              |
|                       | 43 | E que agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede.                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Luz<br>-<br>Oscuridad | 21 | Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living.                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|                       | 26 | Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|                       |    | Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.<br><br>Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora |

|                 |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 |         | <p>de um aposento</p> <p>todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|                 | 29      | <p>E nada ali fora feito por mim. No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia</p> <p>vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra.</p>                                                                                                               |
|                 | 71      | <p>Por enquanto o sol me abrasava à janela. Só hoje o sol me alcançara plenamente. Mas também era verdade que só quando o sol me alcançava é que eu mesma, por estar de pé, seria uma fonte de sombra - onde guardaria frescos odres de minha água.</p>                                                                                                                                                                                                                    |
| Forma<br>Amorfo | —<br>11 | <p>Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada (...) então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra.</p>                                                                                                                                                                  |
|                 |         | <p>E sem dar uma forma, nada me existe. E - e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo - que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá</p> |

|  |       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |       | construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.                                                                                                                                                                   |
|  | 13    | Muitas vezes antes de adormecer - nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior - muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.                                                                           |
|  | 17    | No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma.                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|  | 20-21 | O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas          |
|  | 23    | Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo, aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma |

|                 |    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 | 27 | O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto- minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício. |
| Arriba<br>Abajo | 23 | Tinha uma ordem calma e vazia, parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                 | 26 | Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas eretas de todos os edifícios vizinhos, e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                 | 30 | Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta.                                                             |

## **Bibliografía**

### **Bibliografía primaria**

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica de Benedito Nunes (coordenador). Florianópolis, Editora da UFSC, 1988.

### **Bibliografía general**

ABRAMS, Meyer Howards; HARPMAN, Geoffrey. *A glossary of literary terms*. Boston, Wadsworth, 2009.

ALVAREZ, José. *Poética de la brevedad*. Literart, 2006. Consultado en <http://es.scribd.com/> el 21 de diciembre de 2011.

AMARAL, Emilia. *O leitor segundo G.H.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2005. (Primera edición).

BARTHES, Roland. *Lo neutro*. Mexico, Siglo XXI Editores, 2004.

BARTHES, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México, Ediciones coyoacán, 1999 (4ta edición).

BASSNETT McGUIRE, Susan (compiladora). *Knives and Angels: Women writers in Latin América*. Londres, Zed books, 1990.

BATTELLA GOTLIB, Nadia. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.

BROWN, Kate. *A biography of No place: from borderland to soviet heartland*. Estados unidos, Harvard university Press, 2004.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. Sao Paulo, Ed.Cultrix, 1994.

BUARQUE FERREIRA, AURELIO. *Dicionário Aurelio da Língua Portuguesa*. Lisboa, Positivo, 2005.

CHEVALLIER, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid, Siruela, 1997.

CIPLIJASKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1994.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. *O espírito do ateísmo*. São Paulo, Martín Fontes, 2007. Traducción de Eduardo Brandão.

DE SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petropolis, 1979.

- DE SÁ, Olga. *A travessia do oposto*. São Paulo, Annablume, 1993.
- EAGLETON, Mary (compiladora). *Feminist literary theory: a reader*. (tercera edición) Londres, Wiley-Blackwell, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Una Introducción a la teoría literaria*. (Primera reimpresión en español) Buenos Aires, FCE, 1998.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.
- FITZ, Earl. *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: The différance of desire*. Texas, University Of Texas Press, 2001 (primera edición).
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France: 1981-1982*. Buenos Aires, FCE, 2011.
- GUIDÍN, Marcia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector*. Sao Paulo, Ática, 2001.
- HOULIN, Michel. *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Madrid, Siruela, 2007.
- HUAMAN Mori, Reinhard: *Clarice Lispector, de la epifanía y la hierofanía*. Revista *La siega*, entrega número 4, <http://www.lasiega.org/>, p.1, 2005. Consultada en marzo de 2011.
- IRIGARAY, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal, 2007. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo.
- JOYCE, James. *Stephen Hero*. Nueva York, New Directions, 1963.
- KASZTELAN, Nurit. *La búsqueda de lo neutro*. 2011. Artículo consultado el 20 de febrero de 2012 en: <http://www.no-retornable.com.ar/v8/dossier/kasztelan.html>
- KERBRAT- ORECCIONI, Catherine. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. Madrid, Siglo XXI editores, 2006 (Sexta edición en español. Primera edición 1980, primera edición en español 1988).
- KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid, Iberoamericana, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, Volume four: The naked man*. New York, UCP, 1990.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona, Paidós, 1995 (2da reimpresión)
- LIBRICI, Ivana Xenia. *Mujeres, Espacio y Poder*. España, Arcibel Editores, 2006.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *An Intermediate Greek-English Lexicon*, Founded upon the Seventh Edition of Liddell and Scott's Greek-English Lexicon, Oxford, Oxford University Press, 1945.
- LISPECTOR, Clarice. *Crónicas para jóvenes*. Compilado por Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro, Rocco, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo. Crônicas 1967-1973*. Compilado por Paulo Gurgel Valente. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- MARCOS, Cristina. *Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo*. Revista Ágora, vol.10 no.1 Rio de Janeiro, 2007.
- MATURO, Graciela. *Introducción a la hermenéutica del texto*. Buenos Aires, Ed.Tekné, 1995.
- MAURA, Antonio. *Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector*. Revista de filología Románica número 14, volumen II. Madrid, Universidad Complutense, 1997.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. *La voz femenina en la narrativa Latinoamericana, una relectura crítica*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2006.
- MOSER, Benjamin. *Clarice. Uma biografia*. Traducción de José Geraldo Couto. Sao Paulo, Cosac Naify, 2010.
- NOGUEIRA, Fátima. *Deconstrucciones laberínticas: Lispector y Valenzuela*. En Amalteia, revista de mitocrítica. Volumen 1, 2009. Páginas: 203-213.
- PAYNE, Michael (director). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- PAX, Elipidus. *Epiphaneia: ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie*. Zink, Munich, 1953.
- PERCIA, Marcelo. *Lo grupal y la cuestión de lo neutro*. Buenos Aires, 2010. Artículo consultado el 12 de enero de 2012 en [www.aprendizajeycomunicacion.bligoo.com.ar](http://www.aprendizajeycomunicacion.bligoo.com.ar).
- POZENATO, JOSÉ CLEMENTE. *La mirada de la mujer*. Revista Antares. Edición online: [www.uca.br/etc/revistas/index.php/antares/article/download/424/377](http://www.uca.br/etc/revistas/index.php/antares/article/download/424/377). Consultada el 19 de marzo de 2011.

- RICOEUR, Paul. *Hermeneutica y acción*. Buenos Aires, Docencia, 1985.
- RICOEUR, Paul. *Hermeneutica y Estructuralismo*. Buenos Aires, Megalópolis, 1975.
- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. (6° edición en español). México, Siglo XXI Editores, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI, 1995.
- RYAN, Vincent. *Adviento y Epifanía*. Madrid, Paulinas, 1983.
- SAUSSURE, *Curso de lingüística general*. (24° edición en español) Buenos Aires, Losada, 2005.
- SCHOLEM, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001 (12° edición).
- SEARLE, John. *Actos de habla*. Cátedra, Madrid, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, 2004.
- VATTIMO, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1992.
- VV.AA, *Diccionario de la Real Academia Española*. Edición online.
- VV.AA, *Mujeres, espacio y poder*. Arcibel, España, 2006.
- WILLIAMS, Claire. *The Passion according G.H.* Cambridge collections online. Cambridge University Press, 2006. En <http://es.scribd.com> consultado el 14 de abril de 2012.
- WILLIAMS, Claire. *The encounter between the opposites in the works of Clarice Lispector*. Exeter, Short Run Press, 2006.
- ZAMBRINI, Laura; IADEVITO, Paula. *Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina*. Revista Latinoamericana: Salud, sexualidad y sociedad. N°2, págs. 162-180. 2009. Artículo consultado el 10 de enero de 2012 en: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/7/15>