

TEXTUALIDAD FEMENINA E HISTORICIDAD EN

*El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.*

Rosario Castellanos

A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR

Sandra Garabano

*Department of Spanish and Portuguese
University of Colorado*

Escribir sobre Clarice Lispector y no hablar de feminismo sería para mí un silencio distorsionante. Cómo leer *A paixão segundo G.H.*, sin preguntarnos por la escritura femenina, la escritura del cuerpo, la textualidad femenina, el sujeto femenino, la literatura de mujeres, la literatura feminista y un sin número de preguntas que surgen a partir de los postulados de la crítica feminista.

Hélène Cixous exhorta desde trabajos como *La rire de la meduse* o *La jeune née*, a que las mujeres escriban y sobre todo, escriban acerca de mujeres. Sin embargo, este llamado es sólo parte de la agenda de la crítica feminista donde la problematización del lenguaje, el cuerpo, la sexualidad y la escritura parecen estar interrelacionadas entre sí y a su vez relacionadas a diferentes posturas políticas que llevan adelante varios grupos feministas. En este trabajo trataré de analizar la construcción del sujeto de G.H., partiendo de la dicotomía del Yo frente al Otro. Mi propuesta es que el sujeto pensante y trascendente en *A paixão segundo*

G.H. deja lugar al nacimiento de un sujeto que no puede evadir su historicidad. G.H. después de su experiencia mística, después de su pasión, comprende que la existencia humana es un diálogo con el mundo, un diálogo con el otro; diálogo que queda atrapado entre el discurso del cuerpo y el discurso de la historia.

Para este análisis tomaré en cuenta algunas de las estrategias del discurso feminista aunque debo aclarar que según entiendo no existe un solo discurso feminista sino que como plantea Nelly Richard: «prolifera una variedad de enunciados que se for-

mulan desde muy diferentes programas y voluntades de quiebre» (1). En cuanto al discurso de la historia propongo que el sujeto G.H. se mueve dentro de un doble espacio marcado por los valores de orden, trabajo y pudor que responden a los valores de la clase media a la que pertenece y un mundo de búsqueda donde el dolor y el placer se superponen y sobre todo



se oponen a la ética utilitaria de la moral burguesa.

La crítica feminista sobre todo la crítica francesa, ha hecho hincapié en la sexualidad femenina y sobre todo en el cuerpo femenino como elemento subversivo. Para Luce Irigaray el sexo femenino es múltiple, difuso y genera una economía libidinal femenina que marca el ritmo de la escritura. En esta misma línea encontramos a Cixous para quien la escritura femenina es continua, abundante, excesiva, diversa, en oposición a la escritura masculina que sería breve, centralizada y cortante. Esta dirección de la

crítica feminista es la que más se ha fascinado con la escritura de Clarice Lispector, y no creo que sea casual. Clarice Lispector ofrece varios ejemplos de lo que Cixous e Irigaray denominan escritura del cuerpo. Sin embargo, creo que restringir la escritura de Clarice Lispector a la escritura del cuerpo y centrarnos en lo femenino para definir la subjetividad de G.H.,

sería limitar la lectura de la novela y adoptar una posición determinista en cuanto a lo femenino que está fuera del espíritu de la novela de Lispector. Más allá de esta aclaración creo que la estrategia discursiva del cuerpo femenino es válida en una cultura marcada por el pudor y la represión. Sin embargo, llegar a un esencialismo sobre el sujeto femenino constituye un peligro, sobre todo en una cultura donde el sujeto masculino, como plantea Lucía Guerra, es «Otro colonizado».

Entrando ya directamente en el texto, Hélène Cixous plantea que la experiencia de construcción del sujeto de G.H. la lleva a descubrir que «she is an object among ob-

jects» (2). Pero antes de llegar a este estado de humildad G.H. ha pasado por la pérdida de su identidad. Desde su situación de mujer de clase media con independencia económica, G.H. tiene una identidad definida por individuos de su misma condición social. Vive en un mundo suspendido, donde el otro como elemento extraño no afecta su identidad. Desde esta pers-

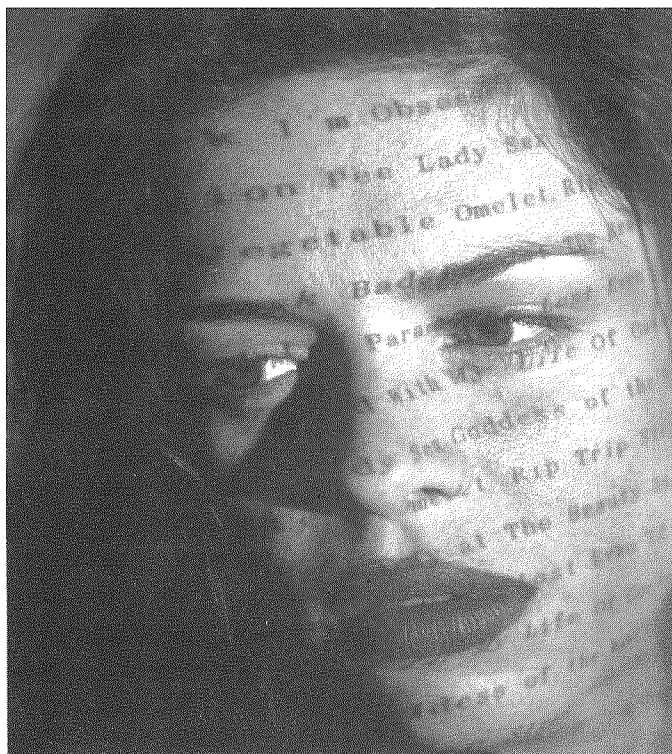
1 RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Francisco Zegers Ed., Santiago: 1989, p. 61.

2 CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. U. of Minnesota Press, Minneapolis: 1990, p. 25.

pectiva, G.H. pretende reducir el mundo al contenido de su conciencia: «...O mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele» (p.7) Ella es la mirada de los otros, pero otros que no interfieren en su identidad porque en definitiva «los otros» son de su misma condición social y comparten con ella los mismos códigos culturales «eu me trato como as pessoas me tratam, soy aquilo que de mim os outros veem» (p.22). Esta identidad construida por los demás entra en conflicto cuando el otro es un ser realmente extraño al sujeto. G.H. pone en tela de juicio su identidad cuando descubre en el cuarto de la empleada el dibujo que la misma ha hecho de ella. Hasta ese momento la identidad de G.H. no había entrado en contradicción porque ella vivía rechazando todo aquello que estuviera más allá de su experiencia inmediata, había puesto el mundo entre comillas como ella misma declara y es Janair, la empleada, a través de la pintura, quien destrona a G.H. de su posición de sujeto trascendental y la introduce nuevamente al mundo de las diferencias, al mundo del otro.

Janair saca a G.H. de su mundo imaginario y la introduce al mundo de la historia. Su mirada es definitiva en la experiencia posterior de G.H. «Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.» (p. 36). Es cierto que esta mirada está mediatizada por la narradora en primera persona (G.H.). Sin embargo, creo que es significativo que en el texto predomine el punto de vista de G.H. al mismo tiempo que en la narración las miradas de los otros son tan importantes. La mirada de Janair, la mirada de la cucaracha, la

mirada de sus amigos y una sola voz que narra en primera persona (aunque a veces se desdobla) sería un buen ejemplo de la tensión que existe en el texto entre la necesidad de vivir en un mundo entre comillas para defender una falsa identidad y el deseo de abrirlo hacia lo desconocido: Janair, una mano, la cucaracha, el otro. A partir de la pintura o mejor del



«juicio de Janair», G.H. pierde su identidad y nunca la recupera; desde esta mirada su relación con el mundo y con el otro será una paradoja; paradoja que se resuelve aunque a medias con la escritura.

El otro será una necesidad para escribir, necesitará de la mano del otro para sentirse segura aunque al mismo tiempo lo rechaza: «Mas receio començar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginario, receio començar a fazer um sentido» (p.11)

El otro aquí se convierte en una defensa del sujeto a través de la mano

que extiende y al mismo tiempo una amenaza, ya que el otro nos puede hacer volver a esas pequeñas verdades de las que G.H. está intentando salir. G.H. necesita del otro para emprender la búsqueda de su nueva identidad, pero al mismo tiempo es el otro el que rompe ese espacio privado donde reina el orden y donde las palabras han recobrado su significa-

do original. De alguna manera la búsqueda de G.H. es una búsqueda de la utopía, utopía que sólo es posible si evadimos al otro: «Quero o material dais coisas» (p. 153) pero «nossas maos que sao grossas e cheias de palavras» (p. 153) no nos dejan llegar a «ese lugar» donde es posible sentir lo material de las cosas. Sin embargo. G.H. rechaza la utopía como objetivo individual, como forma privada, y de este abismo entre la necesidad de una búsqueda individual y una búsqueda social surge la gran paradoja textual. Necesitamos del otro (la historia) pero al mismo tiempo es el otro el que rompe el espacio privado, individual donde la utopía es posible. G.H. encerrada en su departamento, encuentra en el espacio de la empleada un mundo donde la diferencia la lleva hasta el punto de ver al que es distinto como un insecto inundo. Lejos estamos del espacio donde el yo y el otro coexisten simultáneamente, lejos estamos de la «difference» planteada por Cixous, aquí nos enfrentamos a una subjetividad amenazada; amenazada por el otro. G.H. debe pasar por la experiencia nauseabunda de incorporar al otro para romper esta amenaza.

Para quebrar esta paradoja G.H. incorpora lo más grotesco del otro, la

mirada múltiple y prismática de la cucaracha es la mirada de un mundo ajeno a G.H., es el otro que nos saca de «a espirituosa elegancia de minha casa» (p. 27) y nos lanza en el mundo, en la historia. Hasta este momento el mundo de G.H. no era más que su experiencia inmediata con las cosas «Por honestidade com uma verdadeira autoria eu cito o mundo, eu o citava, ja que ele nao era eu nem meu.» (p. 27). Sin embargo, esa aceptación del otro nunca es total, siempre estamos en el terreno de la paradoja, y por eso surge la necesidad de escribir. El lenguaje tiene la capacidad de construir y mantener cierto orden simbólico que en última instancia suscribe a todos los demás. A través de la escritura G.H. busca recuperar ese orden que le devuelva al menos algún tipo de identidad.

Hélène Cixous sostiene que la escritura está ligada al sentimiento de una pérdida:

I believe that one can only begin to advance along the path of discovery, of discovery of writing or of something else, from the point of mourning or the reparation of mourning. In the beginning the gesture of writing is linked to the experience of disappearance, to the feeling of having lost the key of the world (3).

Con este gesto de despojamiento comienza *A paixão segundo G.H.*, despojamiento que lleva a G.H. a emprender una búsqueda a través de la palabra para poder reestablecer la identidad. Como menciona Cixous encontramos en el texto esa sensación de pérdida y de dolor, G.H. ha perdido la conexión con el mundo, desconfía del otro, no acepta su mano y la única forma de reestablecer esa conexión es a través de la palabra. Después de la pérdida, se inicia la búsqueda: «estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.» (p. 7) comienza la narradora,

pero al mismo tiempo esta búsqueda debe ir más allá de la palabra. La palabra es la herramienta que ayuda a reestablecer la conexión con el mundo, pero es una herramienta de la cual también desconfía. La palabra es una máscara de la realidad, no es la cosa sino el nombre de la cosa con la que se construyen las falsas verdades de las que G.H. quiere huir:

O nome e um acrescimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa e um intervalo para a coisa. A vontade de acrescimo e grande -porque a coisa nua e tao tediosa. (p. 135).

La palabra quiebra la unidad con el otro, separa, incomunica, pospone la comprensión del significado pero al mismo tiempo la vuelta a la unidad original donde el lenguaje esté ausente es imposible, y aquí nos encontramos nuevamente con la paradoja que nos ofrece el texto: el deseo de recuperar al otro, de tener al menos una mano para poder continuar la narración y al mismo tiempo el miedo al otro cuya voz está ausente de la narración; paradoja que parece no tener fin debido a la estructura circular del texto. «Para poder ser he de ser otro» escribe Octavio Paz, y lo corrobora G.H. Sin embargo, salir del yo y vivir entre los otros (el mundo) la obliga a formar parte del discurso de la historia e incorporar sus aspectos más dolorosos.

Entro «o ser e o dizer abre-se um hiato, una distancia permanente» (4) escribe Benedito Nunes y ese hiato, esa distancia entre el yo y el otro, el significante y el significado, entre la realidad y el lenguaje es llenado por la narradora por el despliegue de una abundancia verbal que en ciertos casos nos lleva a la contradicción.

La contradicción y la paradoja son, según Roland Barthes, los antihéroes de nuestra sociedad y por oposición una de las características principales de lo que él mismo define como «ecri-

ture». La escritura, es una práctica subversiva que promueve la actividad del lector sobre la receptividad, el juego del lenguaje sobre la representación y sobre todo un texto abierto cuyo valor procede de su duplicidad. La abundancia, el juego, la ruptura de la sintaxis tradicional son algunas de las estrategias que la narradora utiliza para llenar ese espacio, ese hiato del que nos habla Nunes. A través de este proceso G.H. intenta buscar un lenguaje que le ayude a reconstruir su nueva identidad, fuerza las palabras para prescindir de las mismas: «Seremos a materia viva se manifestando directamente, desconhecendo a palavra, ultrapassando o pensar que e sempre grotesco» (p. 168) y sigue la paradoja de narrar para no narrar, escribir para acortar la distancia entre la realidad y el deseo, el significante y el significado, la realidad y las cosas.

«The text you write must prove to me that it desires me» (5), escribe Barthes, y Lispector corrobora ese deseo en su novela a través de la escritura. G.H. despliega toda una estrategia discursiva a partir de su necesidad de mediatizar la presencia del otro y aceptar que el paraíso en el que ella habitaba hasta entonces «nao tem gosto humano» (p. 138). El texto de Lispector desea y rechaza al lector, lo desea para iniciar la narración pero al mismo tiempo lo rechaza porque sabe que la narración nos desvía de las cosas.

El deseo de incorporar al otro a partir del dibujo de una negra africana que la hizo «brotar de uma parede» es el mismo deseo de sostener una mano

3 CIXOUS, Hélène. *Writing Differences: Reading from the seminar of Hélène Cixous*. Ed. by Susan Sellers, Sr. Martin's Press, New York: 1988, p. 105.

4 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. Atica, Sao Paulo: 1989, p. 74.

5 BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Hill and Wang, New York: 1973, p. 6.



antes de comenzar a escribir. Es el deseo del otro que amenaza y alivia. La figura del otro que marca los límites y los miedos de cada cultura, el monstruo amenazador de los cuentos fantásticos que se humaniza en la novela de Lispector y se convierte en lo desconocido y sobre todo en esa parte de la historia y del mundo que nos duele incorporar. Si el monstruo de los géneros populares es el otro límite, aquello que es inhumano, lo desconocido, el enigma, Lispector convoca en su novela a este monstruo y encuentra en la figura de la cucaracha el punto a través del cual puede establecer el juego entre un sujeto amenazado por su condición histórica y su deseo de trascender. Deseo que se acentúa por el carácter circular del texto que niega en su estructura el paso del tiempo.

Al comenzar a escribir pensaba que no hablar de feminismo sería un silencio distorsionante y a partir de esta idea surgieron una serie de preguntas que no pretendo agotar en este trabajo. Espero haber contestado aunque sea parcialmente algunas de estas preguntas, aunque no puedo resistirme a la idea de concluir volviendo al punto de partida. En primer lugar no veo en esta novela de Clarice Lispector una preocupación por construir un nuevo modelo de «identidad femenina», modelo que buscaría definir lo femenino como una categoría fija y universal. Por el contrario, creo que la novela intenta desmontar el discurso que domina el ámbito social al cual pertenece, cuando se pregunta «E quanto homes e mulheres, que era eu?» (p. 25) G.H. está poniendo en tela de juicio el sistema binario que atrapa al sujeto en oposiciones de identidad y en última instancia cuestiona las categorías genéricas de masculino y femenino. En esta línea se encuentran las feministas que actualmente (siguiendo a Derrida) intentan desmontar la filosofía idealistas y de tra-

dición metafísica que limita al sujeto y se niegan a aceptar la diferencia. La subjetividad de G.H. se construye desde varios ejes: «jeitos masculinos», o «o prazer de ser feminina» (p. 25) la incorporación del otro (mundo) y el rechazo como mencioné anteriormente, de toda identidad basada en lo femenino como idea esencial. Si hay algo en la novela que puede identificarse como femenino según la crítica francesa es la escritura del cuerpo que Barthes relaciona con la «écriture». En este sentido encontramos en el texto una sensación de que las palabras no alcanzan para expresar la realidad, siempre queda un espacio, un abismo entre el significante y el significado que nos lleva a una abundancia, fluidez y desborde textual. Dicho de otra forma, las palabras no «me expresan» y necesito el cuerpo como estrategia discursiva para al menos achicar el abismo entre las palabras y las cosas. Esa estrategia sólo nos sirve a medias, ya que, deja al sujeto atrapado entre la abundancia y la sensualidad del discurso, «the dance of the signifier» y el dolor y la aridez de la historia.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Hill and Wang, New York: 1973.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. U. of Minnesota Press, Minneapolis: 1990
- CIXOUS, Hélène. *Writing Differences: Reading from the seminar of Hélène Cixous*. Ed. by Susan Sellers, Sr. Martin's Press, New York: 1988.
- GUERRA, Lucía. «Silencio, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista». *Escribir en los bordes*. Cuarto Propio, Santiago: 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. Atica, Sao Paulo: 1989.
- RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Francisco Zegers Editor, Santiago: 1989.