

**Una desnudez vacía. La poética de lo impersonal en *A paixão segundo GH*.**

**Mariana Amato** é PhD em Literatura pela New York University.

---

**Resumen**

En una entrevista dada en 1976 casi al final de su vida, Lispector ha declarado que, lejos de buscar en la escritura una forma de catarsis, lo que buscaba en ella era “la cosa en sí”. ¿Pero qué implica exactamente esta búsqueda? ¿Cómo se define esa “cosa en sí” que en la narrativa de Lispector abarca tanto la materia viviente como el mundo objetivo en su totalidad? ¿Y cómo se relaciona esa “cosa” con la escritura literaria, con la tarea del escritor? En el siguiente trabajo, me gustaría leer *A Paixão Segundo GH* a la luz de estas preguntas.

**Palabras-Clave**

Clarice Lispector, *A Paixão Segundo GH*, literatura, persona, despersonalización/ impersonalidad

**Resumo**

Em uma entrevista dada em 1976, quase ao final de sua vida, Lispector declarou que, longe de buscar na escrita uma forma de catarse, o que buscava nela era “a coisa em si”. Mas o que implica exatamente esta busca? Como se define essa “coisa em si” que na narrativa de Lispector abarca tanto a matéria viva como o mundo objetivo em sua totalidade? E como se relaciona essa “coisa” com a escrita literária, com o ofício do escritor? Neste trabalho, gostaria de ler *A Paixão Segundo GH* a luz dessas perguntas.

**Palavras-Chave**

Clarice Lispector, *A Paixão Segundo GH*, literatura, pessoa, despersonalização/ impessoalidade

---

E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva

Clarice Lispector, “A géleia viva”

¿En qué consiste la noción de persona? ¿Qué encubre, a qué materia da forma, qué la separa de otros territorios? *A Paixão Segundo GH* [*La pasión según GH*, 1964], de Clarice Lispector, recorre por el reverso estas preguntas, mediante la erosión subjetiva de su protagonista. Por esta y otras razones, la crítica ha reconocido en esta novela un punto de viraje en la narrativa de Lispector. Benedito Nunes, por ejemplo, la considera su pieza mayor, en cuanto “amplía los aspectos singulares de su obra, extremando las posibilidades que en ella se concretan” (XXIV, mi trad.). Nunes observa que *A Paixão Segundo GH* condensa el trabajo intensivo sobre la interioridad que Lispector había

explorado desde su primera novela, *Perto do Coração Selvagem* [*Cerca del corazón salvaje*, 1943], de tal modo que a la vez lo continúa y lo exagera, generando así un singular combate de la narradora con el lenguaje. Desde otro punto de vista, Nádía Battella Gotlib (173) también encuentra en *A Paixão Segundo GH* una continuación intensificada de tendencias temáticas y formales que Lispector venía desarrollando previamente, alrededor del encuentro identificatorio entre dos seres. Gotlib señala, sin embargo, que en este caso esa trama se condensa y se reduce, dejando afuera elementos secundarios.

Si en efecto *A Paixão Segundo GH* desarrolla y extrema elementos narrativos presentes en la obra de Lispector desde sus inicios, lo que surge de esa indagación es el relato de un proceso de despersonalización, de un despojo subjetivo que es a la vez encuentro místico con la materia viviente. Mirada retrospectivamente, esta búsqueda de lo impersonal, que previamente no había sido formulada en estos términos en la narrativa de Lispector, constituye sin embargo el carozo de esta última, el eje desnudo sobre el que trabajan, de distintos modos, sus obras previas y posteriores. No es casualidad que Lispector haya declarado, en una entrevista dada en 1976 casi al final de su vida, que, lejos de buscar en la escritura una forma de catarsis, lo que buscaba en ella era “la cosa en sí” (Colasanti, Romano y Salgueiro, 305)[i]. ¿Pero qué implica exactamente esta búsqueda? ¿Cómo se define esa “cosa en sí” que en la narrativa de Lispector abarca tanto la materia viviente como el mundo objetivo en su totalidad? ¿Y cómo se relaciona esa “cosa” con la escritura literaria, con la tarea del escritor? En el siguiente trabajo, me gustaría leer *A Paixão Segundo GH* a la luz de estas preguntas. Más específicamente, quisiera proponer la noción de lo impersonal como el eje que las anuda y que constituye, a partir de *A Paixão Segundo GH*, la encrucijada sobre la que se organiza la poética de Lispector. Para esto indagaré en la noción de persona desde tres puntos de vista que me parecen cruciales para el análisis de la novela de Lispector: primero, la historia del concepto de persona en el ámbito de la filosofía política, un aspecto que expondré sobre la base de la investigación del filósofo Roberto Esposito; segundo, la noción de persona desde el punto de vista lingüístico, particularmente desde el análisis de Émile Benveniste; tercero, la noción de persona en relación con la escritura literaria, un aspecto que expondré a partir de las reflexiones de Maurice Blanchot. Por otro lado, y en relación con estos tres puntos de vista, estudiaré cómo la novela sitúa la noción de persona respecto de la relación humano-animal, o humano-viviente. En este sentido me interesa particularmente cómo la novela dialoga con la interdicción bíblica de ingerir ciertos animales, interdicción que estudiaré a partir de las reflexiones de la antropóloga Mary Douglas. Propondré una asociación entre la apropiación que la novela hace de Levítico y el modo en que la misma trata las relaciones sociales, un aspecto menos estudiado pero, a mi parecer, importante de la novela.

### **Una desnudez vacía**

Publicada en 1964, *A Paixão Segundo GH* es la quinta novela de Clarice Lispector, que para entonces ya había publicado también dos colecciones de cuentos[ii]. La sencillez de su trama contrasta con su densidad simbólica, y ésta es la razón por la que se la lee como una continuación extremada de las preocupaciones narrativas previas de Lispector. En esta novela una mujer de clase acomodada, de cuyo nombre sólo conocemos las iniciales GH, narra una experiencia mística de desintegración subjetiva ocurrida el día anterior. La narradora asegura haber perdido durante horas su “montaje humano” (10), al que describe como una suerte de tercera pierna que hasta entonces le daba estabilidad,

e identifica con una idea de persona organizada en la que anteriormente a esa experiencia se encarnaba:

Até agora achar-me era já ter uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. (10)

[Hasta ahora encontrarme era tener de antemano una idea de persona y engastarme en ella: me encarnaba en esa persona organizada, y ni siquiera sentía el gran esfuerzo de construcción que era vivir.] [1]

Paradójicamente, esa experiencia de desorganización tiene su origen en el momento en que GH decide ordenar su departamento, comenzando por la habitación destinada a la empleada doméstica. Doble inversión, entonces: por un lado, la narradora dueña de casa asume el rol de la empleada doméstica en ese momento ausente—y lo asume con placer, porque, según dice, siempre le gustó ordenar; por otro lado, es a raíz de ese intento de imponer orden por sobre el caos de la vida material que la narradora sufre la desorganización de su persona, desorganización que luego describirá como un sumergimiento en la materia viviente e informe que comparte con todos los seres vivos. Y es que al ingresar al cuarto de la empleada, GH encuentra un desconcierto tras otro. Por empezar, el cuarto está absolutamente limpio, lo que le da a la narradora la desagradable impresión de que el mismo está en un “nivel incomparablemente superior al del departamento mismo.” (26) Más adelante comentaré cómo la novela anuda limpieza y relaciones sociales. Luego GH encuentra un inquietante dibujo, presumiblemente obra de la empleada que recientemente ha dejado de trabajar en su casa:

Na parede caiada (...) 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 do que um cão. 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. (27)

[En la pared blanca (...) se veía, casi en tamaño natural, el contorno a carbón de un hombre desnudo, una mujer desnuda, y de un perro más desnudo que un perro. En esos cuerpos no estaba dibujado lo que la desnudez revela, la desnudez venía tan sólo de la ausencia de todo lo que cubre: eran los contornos de una desnudez vacía.]

El mural, que la narradora compara con la representación de tres autómatas, perturba a GH porque le anuncia la despersonalización que ella encontrará en ese mismo cuarto. En su descripción del dibujo se destaca la insistencia en un modo de desnudez que no consiste ni en la revelación de un cuerpo y su intimidad, ni en la naturalidad con que los animales no humanos (como el perro en la cita) exhiben el suyo. Se trata más bien de un despojo, de una reducción al mínimo común tal que cada figura consiste en el vacío asexual señalado por el contorno que la separa de los otros, y a la vez la delinea sobre un muro cuya materialidad plana los constituye a todos por igual. Lo que le ocurrirá a la narradora en ese cuarto será también un vaciamiento de su forma humana que la dejará al desnudo como materia viviente, una disolución que la objetivará al volverla aquella *vida desnuda* que comparten hombres, mujeres y animales de cualquier especie[iii]. Por eso GH asegura molesta que el mural no es un ornamento, sino una forma de escritura: un mensaje cifrado o un jeroglífico que anticipa—o tal vez demanda—su despersonalización. Ésta última tiene lugar como resultado del episodio más extenso y complejo del

pasaje de la narradora por el cuarto de servicio, y de la novela. Allí GH encuentra una cucaracha a la que asqueada intenta matar. Mientras la cucaracha agoniza, la narradora la observa despedir poco a poco la masa blanca de sus órganos a través de la quebradura producida en su caparazón; el proceso de despersonalización de la narradora tiene lugar durante esta confrontación, y culmina cuando GH decide ingerir parte de esa masa blanca.

La narradora nombra y explica de varias maneras ese proceso—ya que, como antes observé, la simplicidad de la secuencia narrativa contrasta con la densidad simbólica que el relato le adjudica. GH habla de una deshumanización que la deforma en una suerte de materia viviente a la que también denomina *neutro, inexpresivo o impersonal*. Y piensa la noción de humanidad o de persona como una forma o una organización, que contrapone a la sustancia informe que esa categoría organiza, una sustancia a la que en ocasiones denomina *carne*:

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 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 sera mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (11)

[¿Tal vez lo que me sucedió haya sido sólo una lenta y gran disolución? ¿Y mi lucha contra esa desintegración sea ésta: la de intentar ahora darle una forma? Una forma contornea el caos, una forma da construcción a la sustancia amorfa. La visión de una carne infinita es la visión de los locos; pero si yo corto la carne en pedazos y los distribuyo entre los días y las hambres, entonces aquélla ya no será la perdição y la locura: será otra vez la carne humanizada.]

La cita anuda razón, sinrazón y materialidad biológica. De acuerdo con el planteo de la narradora, la categoría de persona consiste en una incisión que por medio del corte y el racionamiento da forma a la materia continua e informe de la vida biológica, haciendo así digerible su de otro modo inaprehensible, enloquecedora entropía. La dicotomía entre sentido y sinsentido guarda así cierta analogía con el límite que separa lo humano de lo inhumano, o de la materia viviente: mientras que la dimensión puramente biológica de la vida excede, rehúye o ignora cualquier expectativa de racionalidad, el ser humano se constituye en su capacidad de construir sentido por medio de un gesto que limita la impenetrabilidad de la materia viva al escandir el desorden de la carne, de un modo similar a como el poeta corta y distribuye en versos el flujo de sentido de la lengua. Así, razón y locura, humanidad e inhumanidad, están aquí hechas de la misma sustancia, y difieren sólo por ese gesto que, fundamento de la labor del artista, da forma al sinsentido de la materia. La narradora, de quien sabemos que es una escultora amateur o intermitente (19), bien conoce esa habilidad. Es en este contexto, a mi parecer, que debemos leer el que tal vez sea el único recurso formal saliente de *A Paixão Segundo GH*: la repetición de aquellas oraciones que terminan cada sección, al comienzo de la siguiente. Con este procedimiento, la narración produce simultáneamente un efecto de continuidad y discontinuidad, señalando paradójicamente el corte que produce la separación en secciones sobre el flujo del lenguaje, por medio de una repetición que hace saltar la lectura por sobre el espacio en blanco interpuesto entre los párrafos, para formar así una suerte de cadena de iteraciones que enlaza cada sección con la siguiente. Así la narración se-

ñala formalmente la tensión que la constituye temáticamente, entre la continuidad amorfa de la materia y incisión humana que, al racionarla, produce sentido.

¿Cuáles serían la razón y las implicancias de esa despersonalización experimentada por la narradora en *A Paixão Segundo GH? En Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Roberto Esposito traza la genealogía de una crisis en el concepto de persona que comienza a inicios del siglo XIX y culmina con la Segunda Guerra Mundial, tras la cual sobreviene, como reacción, una reafirmación de la categoría de persona que todavía tiene resonancias en el presente. Según Esposito, al comenzar el siglo XIX se produjo una crisis en la noción de persona, es decir, en el concepto de sujeto racional capaz de autodeterminación (2009, 35). Esta crisis se habría originado en un giro paradigmático que introyectó el nuevo saber biológico en los ámbitos de la filosofía y de la política. Así las categorías políticas modernas, que habían nacido contaminadas del lenguaje trascendente de la teología, a partir del siglo XIX en cambio se impregnan del lenguaje inmanente de las ciencias naturales. Esposito encuentra en el pensamiento del fisiólogo Xavier Bichat el *incipit* de esta transformación. Como se sabe, Bichat definió al organismo a partir de una escisión entre un aspecto orgánico, en el que se incluyen las funciones vegetativas como digestión, respiración o circulación de la sangre, y un aspecto animal, que organiza las actividades sensorio-motoras e intelectuales por las que el organismo se relaciona con su exterior. Bichat además nota que la vida orgánica prevalece funcional y cuantitativamente sobre la vida animal: la primera continúa durante el sueño, mientras la segunda se interrumpe; la vida orgánica también predomina antes del nacimiento y se extiende después de la muerte en el crecimiento de uñas y cabellos. Esposito nota que esta concepción escindida del organismo—que pronto sería adaptada a la filosofía por Schopenhauer, y a la sociología por Comte—inicia un proceso de desobjetivación que termina modificando drásticamente las categorías políticas modernas:

Tan pronto como se piensa que el hombre está internamente atravesado por la tensión entre dos fuerzas heterogéneas, e incluso determinado, en sus pasiones y hasta en su voluntad, por aquella más ligada a la vida reproductiva, se derrumba el presupuesto mismo sobre el que reposa el paradigma político moderno. Si el individuo, sumergido en la corporeidad ciega de su propia vida vegetativa, no es capaz siquiera de gobernarse a sí mismo, ¿cómo podría dar lugar intencionalmente al orden político hasta el punto de derivar de este [sic] sus propios derechos subjetivos? (2009, 16-7)

Es de este modo que se origina, según Esposito, una corriente biopolítica que supone que la organización de la sociedad no depende de la voluntad de los individuos que la componen sino de su composición biológica, preexistente e inmodificable. Esposito nota que esta tendencia intelectual y científica a su vez derivará en el racismo de inicios del siglo XX, que transfiere el principio de doble vida del organismo individual a la especie humana en su conjunto, ahora escindida en dos zonas jerarquizadas en cuanto a su distancia respecto de la especie animal, y en consecuencia, en cuanto a su derecho a la supervivencia. El animal así pasa a ser el punto de división que, al interior de la especie humana, decide el derecho a la existencia de sus individuos. Hacia 1930, arguye Esposito, este proceso de despersonalización encuentra su punto álgido con el Nazismo, que destruye a la persona al aplastarla completamente sobre su referente biológico.

Por esta razón, el fin del Nazismo inaugura un relanzamiento de la noción de persona. Según Esposito, sin embargo, con este último se reabre también una brecha trascendental u ontológica entre el sujeto y el sustrato biológico a él subyacente, un desnivel que

estaba implícito en la noción de persona desde sus orígenes. Aunque se ancle en un cuerpo viviente, dice Esposito, la persona no coincide completamente con él, y de hecho se define precisamente en esa disyunción, que de distintas maneras atraviesa al concepto de persona desde el antiguo derecho romano hasta el presente. A partir de la Revolución Francesa, por ejemplo, la noción de persona se extiende a todo ser humano, pero exclusivamente en su aspecto racional o moral. En este sentido la persona, dice Esposito, “es aquello que en el cuerpo es más que el cuerpo” (2009, 23). Así, mientras que la biopolítica tendía a destruir a la persona aplastándola sobre la materia biológica, y por tanto unificándola con el cuerpo, el personalismo moderno reabre en cada individuo la brecha entre sujeto personal y ser viviente. Esposito nos recuerda que, mientras colabora en la Declaración Universal de los Derechos Humanos del 48, Jacques Maritain define la persona como la soberanía que todo humano ejerce sobre su propio animal. De este modo, arguye Esposito, el personalismo contemporáneo mantiene la escisión planteada por Bichat, pero invirtiendo su jerarquía: mientras en Bichat predominaba el aspecto vegetativo e irracional, en Maritain predomina el racional y voluntario. Lo que comparten ambas perspectivas es la inserción en el humano de un elemento no humano, que en un caso lo domina y en otro caso está destinado a hacerse dominar por él. En ambos casos, concluye Esposito, “el hombre queda definido por la relación con el animal que a la vez lo habita y lo altera.” (2009, 24)

Mi hipótesis en este sentido es que *A Paixão Segundo GH* se inserta históricamente en este escenario y responde conceptualmente al mismo. Si Esposito acierta al ver en el contexto de posguerra un momento de aporía entre el aplastamiento de la persona sobre la materialidad biológica producido por la corriente biopolítica, y la reapertura de una brecha de trascendencia entre sujeto y ser viviente producida por el personalismo contemporáneo, entonces la novela de Lispector bien puede leerse como la indagación literaria de este dilema de la relación entre persona y vida, y tal vez como la exploración de una salida del mismo. *A Paixão Segundo GH* tantea este hueco en la noción de lo impersonal, de tal modo que, por la vía de un encuentro directo con la sustancia viviente, la persona de GH es destruida, al menos momentáneamente:

Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. (...) Estar vivo é inumano—a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. (...)

Seremos inumanos—como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. (110)

[Estar vivo es una bruta indiferencia radiante. (...) Estar vivo es inhumano: la meditación más profunda es aquella tan vacía que una sonrisa se exhala como de una materia. Seremos inhumanos, como la más alta conquista del hombre. Ser es ser más allá de lo humano. Ser hombre no funciona, ser hombre ha sido un constreñimiento. Lo desconocido nos aguarda, pero siento que ese desconocido es una totalización y será la verdadera humanización que ansiamos.]

Si esta despersonalización que busca en el sujeto una dimensión inhumana es celebrada por la narración, no sólo como acercamiento a lo vital sino también como encuentro con la dimensión indecible del ser y del lenguaje, no se trata sin embargo de una vuelta al aplastamiento biopolítico de la persona. A diferencia de la corriente eugenésica que



derivó en el holocausto Nazi, lo viviente no es visto aquí como dimensión que, superponiéndose a la voluntad, indefectiblemente determine el destino de la persona. Por el contrario, en la novela de Lispector ese fundamento biológico e impersonal, a cuyo contacto el andamiaje humano de la narradora se desvanece, es una materia elusiva cuyo alcance es generalmente obstaculizado por la persona, de tal modo que el mismo sólo se logra en circunstancias excepcionales y momentáneamente. Por otro lado, lejos del lenguaje bélico y triunfalista de la corriente eugenésica luego devenida nazi-fascismo, la narradora de *A Paixão Segundo GH* se refiere a su despersonalización como un proceso de pérdida y desheroización—como una destitución, en cierto sentido elegida:

A despersonalização como a destituição do individual inútil—a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. (...)

A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. (112)

[La despersonalización como la destitución de lo individual inútil: la pérdida de todo lo que se pueda perder y, aun así, ser. Poco a poco arrancar de sí, con un esfuerzo tan atento que no se sienta el dolor, arrancar de sí, como quien se libra de la propia piel, las características. (...) La gradual desheroización de sí mismo es el verdadero trabajo que se labra bajo el trabajo aparente, la vida es una misión secreta.]

Lo impersonal se busca aquí entonces como entre-lugar, como zona de frontera entre la pérdida del andamiaje personal y la preservación del mínimo de presencia necesario. El resultado de este ritual de despojo es el encuentro de la narradora con “la cosa en sí”, y por tanto con lo indecible (113). Sin embargo, GH explica que, dado que se trata de alcanzar un estado de carencia, sólo es posible llegar al mismo transitando un desvío que pasa primero por el lenguaje para encontrar su fracaso, y que comienza en la persona para alcanzar la despersonalización. Lo impersonal es en este sentido una trayectoria—un “via-crucis” (113), dice la narradora—y por tanto no se lo puede alcanzar de modo directo. Esta topografía del desvío que hace de lo impersonal un camino que necesariamente parte de la persona también marca una diferencia fundamental respecto del discurso biopolítico, el cual sencillamente opone la persona a la materia viviente a la que lee como destino, arrasando la primera bajo las tendencias supuestamente ineluctables de la segunda.

Si hay en *A Paixão Segundo GH* cierta cercanía con la corriente biopolítica, se trataría más bien de lo que Esposito (2008, 11) ha llamado una “biopolítica afirmativa”. Esposito ha propuesto que esta última tendría como tarea “no tanto pensar la vida como función de la política, sino más bien pensar la política dentro de la misma forma de la vida”, de tal manera de “abrir la vida hasta el punto en que emerja algo que hasta hoy se haya mantenido invisible porque está fuertemente sostenido en las garras de su contrario.” (2008, 12, mi trad.) En este sentido, *A Paixão Segundo GH* busca un acercamiento a la sustancia viviente para el cual, al menos momentáneamente, es necesaria la destrucción de la persona; si esa búsqueda evita una reversión hacia el darwinismo social, es porque ella no aplasta a la persona sobre la materia viva, sino que más bien se sumerge en esta última para, desde ella, repensar o reformular la primera, o la relación entre ambas. Porque por otro lado, si la narración busca una válvula de escape respecto de la

categoría de persona, es para evitar así el retorno a la trascendencia, a la separación entre persona y ser viviente. En este sentido bien señala Olga de Sá (220) que, en su camino de despersonalización hacia el nivel de lo puramente vivo, *A Paixão Segundo GH* invierte (y así parodia) la pasión de Cristo del plano de la trascendencia al plano de la inmanencia. Es por esta razón que la novela reescribe varias expresiones bíblicas; entre esas reescrituras, una particularmente elocuente en cuanto a la inversión de la pasión trascendente en una inmanente ocurre cuando GH afirma: “Yo entendía que mi reino es de este mundo” (95).[iv]

### Manifestar lo inexpressivo

La búsqueda de, o el encuentro con, lo impersonal en *A Paixão Segundo GH* no ocurre sólo al nivel temático o del enunciado, sino también al nivel de la enunciación, particularmente en los desplazamientos de la persona gramatical a lo largo del relato. En un conocido y lúcido análisis de la categoría de persona gramatical, el lingüista Émile Benveniste ha planteado que existe una disparidad fundamental entre la primera y segunda personas, por un lado, y la tercera, por otro. En “Relationships of Person in the Verb”, Benveniste nota que los gramáticos árabes definen la primera persona como “la persona que habla” y la segunda como “la persona a la que se le habla”, mientras que a la tercera en cambio la consideran “la/el que está ausente”. Es decir, el pronombre “yo” siempre refiere al sujeto de la enunciación y predica algo sobre ese sujeto. En tanto que la segunda persona, “tú”, siempre es necesariamente designada por un “yo” y no puede ser pensada fuera de la órbita del “yo” que predica algo sobre ella. Con la tercera persona, en cambio, se predica sobre algo o alguien por fuera del circuito establecido entre “yo” y “tú”, y por tanto no relacionado con una “persona” específica. Por esta razón, Benveniste concluye que la tercera persona no es en realidad una persona sino la forma verbal cuya función es expresar *la no persona*. La prueba está en que en muchas lenguas, incluyendo las romances, la tercera persona se caracteriza por su falta de marcador verbal. Por otro lado, el “yo” y el “tú” son únicos e inconfundibles cada vez que se enuncian, mientras que “él/ella” pueden referirse a un número infinito de sujetos. Otra característica que diferencia al “yo” y al “tú” es su reversibilidad: la persona a la que el “yo” define como “tú” se piensa a sí misma como un “yo” y adoptará esta persona en su turno conversacional. Esta reversibilidad no es posible con la tercera persona. Por último, esta última es la única que puede predicar verbalmente una *cosa*, y puesto que no implica realmente a una persona, puede tomar cualquier sujeto o ninguno. En realidad, el sujeto sólo agrega una información considerada necesaria para la comprensión del contenido, pero no determina la forma verbal. En “The Nature of Pronouns” Benveniste reflexiona sobre una diferencia adicional entre la dupla “yo”/“tú” y la tercera persona. Allí señala que, por un lado, los pronombres “yo” y “tú” refieren a realidades meramente discursivas, puesto que sólo se pueden definir en relación con el acto o momento de enunciación, y no en términos objetivos, como sucede con un signo nominal. Pero por otro lado, estos pronombres tampoco tienen una existencia lingüística, excepto en el acto de habla, único en cada caso, en que son enunciados. Los pronombres “yo” y “tú” son así signos vacíos de referente, que se llenan en cada instancia de enunciación, y por tanto constituyen un instrumento de conversión de lengua en discurso: al identificarse como la persona única que pronuncia “yo”, cada hablante se localiza a su vez como “sujeto”. La tercera persona también se diferencia del circuito “yo”/“tú” en este sentido: su dominio es justamente aquél de los enunciados que escapan a la condición de persona puesto que no se refieren a la situación de enunciación sino solamente a una situación “objetiva”.



Su función no es la de señalar el acto de la enunciación, sino meramente la de representar sintácticamente un nombre propio o común.

En *A Paixão Segundo GH*, la narradora relata el avance de su despersonalización como un proceso de objetivación que transforma su “yo” en un “ella”. Uno de los momentos más evidentes de esa transformación ocurre cuando la narradora se encuentra en el cuarto de servicio en una confrontación directa con la cucaracha, en la que descubre “la identidad de [su] vida más profunda” (38). Se produce así en GH un momento de quiebre, de extrañeza, que la desliga, según su propia descripción, de la ley (39). Es a partir de ese momento de fractura que la narradora admite o acepta finalmente haber entrado en el cuarto de servicio—en el que, sin embargo, ya se encontraba—a través del encuentro con la cucaracha. Y ese “ingreso” al cuarto, ese momento de pasaje que ocurre en un nivel de presencia diferenciado pero no especificado de la narradora, se describe como un cambio pronominal:

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. (40)

[Desnudo, como preparado para la entrada de una sola persona. Y quien entrara se transformaría en un “ella” o en un “él”. Yo era aquella a quien el cuarto llamaba “ella”. Allí había entrado un yo al que el cuarto había dado una dimensión de ella. Como si yo fuera también el otro lado del cubo, el lado que no se ve porque se está viendo de frente.]

Según la cita, la despersonalización de que GH es víctima es determinada por su ingreso en el cuarto de servicio, un espacio cuya descripción topográfica coincide en buena medida con la definición freudiana de lo ominoso. En efecto, el cuarto de servicio es, desde el punto de vista del espacio doméstico, lo familiar vuelto extraño, lo propio vuelto ajeno, en tanto constituye una porción del hogar, e incluso una *propiedad*, que pertenece a la narradora pero está destinada a ser ocupada por otra persona: la empleada doméstica. Esta última, por otro lado, es para GH claramente una extraña puesto que a pesar de compartir con la narradora, al menos temporariamente, la intimidad del espacio doméstico, mantiene con ella una relación meramente laboral, y en particular, una caracterizada especialmente por la diferencia de clase social. Así no sorprende que el ingreso al cuarto de servicio produzca en la narradora un efecto igualmente ominoso, por el cual GH encuentra—y se transforma en—lo ajeno de sí misma: su impersonal.

Si esa despersonalización ocurre como desplazamiento del sujeto pronominal, del “yo” hacia el “ella”, la convocatoria a un interlocutor inventado, que la narradora realiza desde el inicio del relato, debe ser entendida como la búsqueda desesperada de un “tú” que le devuelva a GH la persona—es decir, su “yo”—perdida o borroneada por la experiencia en el cuarto de servicio. En efecto, al comenzar el relato GH vacila sobre su capacidad para narrar la experiencia de fundamental desorganización ocurrida el día anterior. Y por eso advierte que su intento de construcción de—o reemergencia al—sentido sería favorecido por *la invención de un interlocutor*: “Ese esfuerzo que haré ahora por dejar aflorar un sentido, cualquiera que sea, ese esfuerzo sería facilitado si yo fingiera escribir para alguien” (11)[v]. La construcción imaginaria de un “tú” permite a la narradora reconstruir su “yo”, su persona desintegrada a causa del pasaje por el cuarto de

servicio, para narrar esa experiencia ocurrida el día anterior. El retorno fingido al circuito del “yo”/“tú”, de la persona gramatical, devuelve a GH el mínimo de organización necesario para relatar la desorganización que erosionó su persona transformando su “yo” en un “ella”. Así se lo manifiesta GH a ese interlocutor inventado: “Por el momento yo te capturo, y tu vida desconocida y caliente es ahora mi única organización íntima, yo que sin tu mano me sentiría ahora suelta en el tamaño enorme que descubrí” (14)[vi]. Así, para narrar la despersonalización hace falta pasar por una ficción previa, la de un “tú” inventado que da al “yo” la suficiente organización para proceder al relato de la propia destitución. La persona y sus ficciones son por tanto una plataforma necesaria para que la escritura llegue al carozo de lo real. Esto es lo que sucede al final del relato, cuando la narración introyecta una expresión impersonal o de espontaneidad en la predicación incompleta de lo viviente: “A vida se me é” (115) [“La vida se me es”]. De este modo el relato se constituye como camino que conduce a una inversión de la categoría de persona, al hacer de “la vida” un sujeto del que nada se puede predicar, excepto que la primera persona se ha vuelto su objeto, y un pronombre impersonal se interpone entre los dos. Más aún, la narración nos va indicando el camino que recorre para llegar a ese destino, por medio de la introyección repetida de pronombres impersonales en contextos gramaticalmente inusuales: “El mundo se me mira” [*O mundo se me olha*, 43]; “La vigilia de la cucaracha era vida viviendo, mi propia vida vigilante viviéndose” [*A vigília da barata era vida vivendo, a minha própria vida vigilante se vivendo*, 59]; “Piedad es ser hijo de alguien o de algo; pero ser-se el mundo es crueldad” [*Piedade é ser filho de alguém ou de alguma coisa—mas ser-se o mundo é a crueldade*, 80]. La narradora nombra de muchas maneras diversas ese estado de despersonalización: “lo inhumano” [*o inumano*, 45] o “la parte cosa de uno” [*a parte coisa da gente*, 45], “la nada” [*o nada*, 52], “el núcleo” [*o núcleo*, 54-55], “lo neutro” [*o neutro*, 56], y “lo inexpressivo” [*o inexpressivo*, 64] son algunas de las variantes con las que GH se refiere a la peculiar cualidad que alcanza en el cuarto de servicio, como resultado del despojo de su persona. En cualquiera de sus vertientes, la narradora relaciona ese eje vacío de la despersonalización tanto con la vida en su dimensión biológica y objetiva como con la creación artística. Al inicio del relato GH detalla que, presumiblemente como resultado de su experiencia de despersonalización, ha perdido el temor al mal gusto, o al menos a la falta de buen gusto, de tal modo que ahora se permite usar expresiones que antes no habría usado por parecerle contrarias a sus cánones de belleza[vii]. El despojo de su persona, que es en parte el desprendimiento de una forma (su subjetividad) para llegar al encuentro de la materia vital informe, viene asociado así a la pérdida de cierta sensibilidad estética. En particular, de una sensibilidad estética restrictiva, basada en la noción de buen gusto. ¿Será esa noción de belleza la misma que Kant define como desinteresada—en tanto separada tanto de la satisfacción sensorial como de un propósito material o moral—y por tanto libre, meramente contemplativa? (37-45) Es posible, ya que Kant considera el sentido del gusto, la capacidad de juicio estético, un atributo distintivo del ser humano. Kant distingue en este sentido tres tipos de satisfacciones, a las que caracteriza según su pertenencia a la dimensión animal o espiritual del humano (44). La satisfacción que *gratifica* mediante los sentidos es considerada *placentera*, y según Kant es atributo tanto de los seres humanos como de cualquier “animal irracional” (44). La satisfacción que *complace* mediante la mera aprehensión de la forma de un objeto es considerada *bella*, y sólo concierne a los humanos en tanto animales racionales—es decir, aclara Kant, “no meramente en tanto racionales (es decir, como seres dotados de espíritu), sino también en tanto animales” (44, mi trad.). Por último, la satisfacción que es conceptualmente *apreciada* por los humanos, en tanto estos últimos le otorgan un valor

objetivo, es considerada moralmente *buena*, y atañe a todo ser racional. Así, para Kant el sentido del gusto y su objeto, la belleza, no sólo son características distintivas del ser humano, sino que además median entre la dimensión animal de este último y su dimensión racional. Desde este punto de vista, tiene sentido que GH pierda la noción del gusto en cuanto pierde su persona, a la que ella misma asocia con su cualidad humana. Más aún, GH propone que ese despojamiento de su persona se produce por medio de una inmersión en la materia biológico-animal y objetiva de la vida. Sin embargo, y a diferencia de Kant, la narradora considera esta dimensión vital inmediatamente asociada con lo divino, como veremos más adelante.

Al avanzar la narración GH nos confirmará que uno de los efectos de su despersonalización ha sido un cambio de actitud respecto de la belleza. La narradora admite que, anteriormente al encuentro con lo impersonal ocurrido en el cuarto de servicio, ella quería e incluso buscaba la belleza, o al menos cierta noción de belleza. Sin embargo, explica, la transformación operada a partir de su despersonalización implica un cambio tal que, a partir de ese momento, prescindirá de la misma:

E eu, eu queria a beleza.

Mas agora tenho uma moral que prescinde da beleza. (...) Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo.

Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona—e que já não me é feia nem monótona. (100)

[Y yo, yo quería la belleza.

Pero ahora tengo una moral que prescinde de la belleza. (...) La belleza me era un cebo suave, era el modo en que yo, débil y respetuosa, adornaba la cosa para poder tolerar su núcleo.

Pero ahora mi mundo es el de la cosa que yo antes habría llamado fea o monótona, y que ya no me resulta fea ni monótona.]

Así, uno de los cambios que se operan en GH a partir del despojamiento de su persona es el acercamiento a un mundo objetivo, material, que afecta simultáneamente su noción del gusto y su sentido moral—si es se trata de dos capacidades distintas. La narradora encuentra que lo que antes consideraba—y tal vez lo que convencionalmente llamamos—belleza era en realidad una estrategia para encubrir el aspecto obsceno, Otro, inaceptablemente informe de la materia, y así poder acercársele. Desde el punto de vista de la persona, entonces, la belleza es el disfraz pudoroso de lo Real. Y es la necesidad de ese encubrimiento lo que GH pierde junto con su humanidad, puesto que ahora sí tiene como objetivo acercarse al núcleo informe de la cosa. La belleza sería en este sentido un estorbo—un incremento, una adición [*acrécimo*, 102], según lo describe luego la narradora—puesto que, según descubre GH en el cuarto de servicio, nada en la realidad tiene una intención estética: “El mundo no tiene intención de belleza (...): en el mundo no existe ningún plan estético, ni siquiera el plan estético de la bondad, y esto antes me habría chocado” (102)[viii]. Si la materia objetiva o vital no tiene ningún propósito en particular, ni moral ni estético, entonces toda noción tradicional de belleza constituye un obstáculo o al menos un desvío en el intento de acercamiento a lo Real.

Sin embargo, y paradójicamente, es en esa misma materialidad objetiva de lo impersonal que la narradora encuentra la razón de ser de la creación artística. Es decir, a partir de su despersonalización, GH encuentra también un modo de creación artística en las antípodas de toda noción de belleza. O más bien: encuentra que la creación artística debe situarse en las antípodas de la preocupación por la belleza. Puesto que considera que el arte consiste, no en la expresión de la persona, sino en la manifestación de lo inexpressivo, uno de los sinónimos que GH usa para referirse a lo impersonal:

Às vezes—às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo—em arte se faz isso, em amor de corpo também—manifestar o inexpressivo. (91)

[Quando] a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (92)

[A veces, a veces nosotros mismos manifestamos lo inexpressivo; en arte se hace eso, en el amor físico también: manifestar lo inexpressivo.

[[Cuando] el arte es bueno es porque tocó lo inexpressivo; el peor arte es el expresivo, aquel que transgrede el pedazo de hierro y el pedazo de vidrio, y la sonrisa, y el grito.]

Así, si por un lado la despersonalización implica una pérdida del sentido estético, por otro lado conlleva también el encuentro de un criterio de creación artística radicalmente opuesto a la intención de crear belleza. En la medida en que la protagonista se desprende de su persona, se aleja también de la noción de creación artística como expresión de la subjetividad. Desde su perspectiva el arte tiene ahora, por el contrario, el propósito de manifestar lo inexpressivo, ese núcleo inhumano que congrega la materia vital y el mundo objetivo, esa zona de lo Real donde el ser humano, desprendido de su persona, converge con todas las otras manifestaciones de la vida. De este modo, la creación artística sólo se encuentra allí donde el ser humano abandona su persona y parte hacia el encuentro con lo impersonal.

En este sentido, resulta interesante que la narradora a menudo se refiera a ese núcleo alcanzado mediante su despersonalización como “lo neutro”. Este mismo término guía también las reflexiones de Maurice Blanchot sobre la escritura poética. En un breve ensayo sobre la poesía de René Char, Blanchot se pregunta por ciertas palabras importantes que, en la obra de Char, son gramaticalmente neutras o se acercan a lo neutro. Particularmente, llama la atención de Blanchot la constante presencia, expresa o implícita, de la expresión “lo desconocido” [*l'inconnu*, 439] en los poemas de Char. Blanchot observa que la lengua francesa (al igual que el español, por otra parte) no cuenta realmente con un género neutro, lo cual Blanchot considera sensato puesto que lo neutro, en su opinión, no constituye un tercer género por oposición a los otros dos, sino justamente aquello que no se distribuye en ningún género. Asimismo lo neutro, anota Blanchot no muy lejos de las consideraciones de GH en *A paixão segundo GH*, se rehúsa a ser incluido tanto en la categoría de objeto como en la de sujeto. Es por esto que, según el escritor francés, lo desconocido siempre se piensa en neutro. Y en ese sentido, dice Blanchot, “el pensamiento de lo neutro es una amenaza y un escándalo para el pensamiento” (440, mi trad.). Blanchot observa que en toda la historia de la filosofía se reconoce un esfuerzo por domesticar lo neutro, ya sea sustituyéndolo por la ley de lo impersonal y el reino de lo universal, ya sea otorgándole primacía ética al Yo-Sujeto. “Así lo

neutro es constantemente reprimido de nuestros lenguajes y experiencias” (441, mi trad), concluye Blanchot.

Si lo desconocido es neutro, entonces tampoco es objeto ni sujeto. Pensar lo desconocido, propone Blanchot, no consiste en intentar conocer “lo todavía no conocido”, el objeto de todo saber por venir, ni tampoco en sobrepasarlo en “lo absolutamente incognoscible”, que rehúsa toda manera de ser conocido y expresarse. En cambio, la búsqueda tanto de la poesía como del pensamiento se relaciona con lo desconocido en tanto desconocido. Es decir, supone una relación en la que lo desconocido sería afirmado, manifestado, exhibido, descubierto, pero precisamente en ese aspecto que lo mantiene siempre desconocido. La poesía, el pensamiento, tienen así por objeto descubrir lo desconocido en esa modalidad que sin embargo lo deja a cubierto. La poesía y el pensamiento manifiestan la presencia de lo desconocido, lo hacen presente, pero siempre como desconocido. Lo desconocido no es así revelado, sino meramente indicado. Blanchot considera que las metáforas sobre la luz y la ausencia de luz constituyen el postulado sobre el que se basa todo el pensamiento occidental—de allí, por sólo poner el ejemplo más obvio, las nociones de “Iluminismo” o “Ilustración”. Sin embargo, a Blanchot le interesa definir un modo de pensamiento que no se conciba como esclarecimiento o iluminación. Por eso postula que lo desconocido no es visible ni invisible. La palabra poética, en este sentido, es para Blanchot la única que tiene la capacidad de indicar lo desconocido sin develarlo. Así, darle voz a lo desconocido, recibir lo desconocido en la palabra mientras se lo mantiene desconocido, implica no asirlo, no “comprenderlo” (445, mi trad). Ante el verso de René Char “¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?” [*Comment vivre sans inconnu devant soi?*], Blanchot interpreta que lo apremiante de la pregunta consiste en que, por un lado, vivir siempre implica vivir hacia adelante, hacia el futuro, pero que, por otro lado, vivir “poéticamente” implica relacionarse con lo desconocido como desconocido, y por tanto dejar de vivir hacia el futuro, retirándole así a la vida todo centro.

Algo de esto parece sucederle a GH al ingresar al cuarto de servicio: su despersonalización sin duda causa un absoluto descentramiento de su vida. El despojo de su persona, por otro lado, también produce en GH un acercamiento a lo neutro que no busca elucidar su constitución indescifrable, sino decirlo, manifestarlo en tanto desconocido. Es decir, como antes demostré y en coincidencia con varios aspectos del planteo de Blanchot, la narradora de *A paixão segundo GH* también considera, a partir de su despersonalización, que el propósito de la creación artística consiste en la manifestación no reveladora de lo impersonal, lo inexpresivo. Al perder su persona, GH accede a un estado de neutralidad cuya definición se acerca notablemente a la que Blanchot provee en las notas que siguen a su ensayo sobre René Char. Según Blanchot:

[Neutro] sería aquel que no interviene en lo que dice; del mismo modo que se podría considerar neutra la palabra, toda vez que la misma se pronuncia sin tener en cuenta quién la pronuncia o sin tenerla en cuenta a ella misma, como si, al hablar, ella no hablara, dejando hablar a lo que no se puede decir en aquello que hay para decir. (447, mi trad.) [ix]

Si la creación artística, y por tanto la escritura poética, consisten, como propone GH, en manifestar lo inexpresivo, o en palabras de Blanchot, en hacer presente lo desconocido neutro, entonces el acto creativo requiere antes que nada el despojamiento de la persona.

Éste es el único modo de que no sea el yo-sujeto quien hable, develando así su objeto de conocimiento o expresando su personalidad como contenido estético. Tal como las definen Blanchot y, a partir de su despersonalización, la narradora de *A paixão segundo GH*, la creación, la escritura poética, consisten no en una invención que parte del sujeto creador, sino en una supresión de la persona para poder así manifestar, sin elucidar, lo que ni la palabra ni el sujeto saben: lo neutro, lo inexpresivo. Invirtiendo este mismo razonamiento, al inicio de su relato GH explica que el único modo de narrar la experiencia de despersonalización que le aconteció el día anterior será, paradójicamente, creando ese mismo acontecimiento:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. (...) Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo—traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. (15)

[Voy a crear lo que me sucedió. Sólo porque vivir no es narrable. (...) Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de tenerse la realidad. Entender es una creación, mi único modo. Precisaré con esfuerzo traducir señales de telégrafo; traducir lo desconocido a una lengua que desconozco, y sin siquiera entender qué significan las señales.]

La despersonalización implica así una teoría de la creación, resultado de la combinación paradójica de dos premisas: por un lado, la experiencia que atraviesa el núcleo duro de la vida (lo Real, lo neutro) no puede ser relatada; por otro lado, la creación no es invención sino en el sentido latino del término *inuenire*: “encontrar”, y en particular encontrar lo Real inexpresivo, lo neutro. Doble paradoja, entonces. En primer lugar, la narración de una experiencia vivida, de lo que presumiblemente constituye un segmento de la realidad biográfica del sujeto que narra, sólo puede constituirse como creación, dado que la obscenidad informe de la materia vital (“vivir”) no puede ser relatada sin una necesaria traición: la que fuerza al desorden de lo Real a caber en una forma narrativa. En segundo lugar, la creación no consiste ni en imaginar ni en inventar, sino en, dice la narradora adicionando nuevamente el resto/exceso del pronombre impersonal, “correr el gran riesgo de tenerse la realidad”. Es decir, no se trata de aprehender un objeto, sino de tolerar el riesgo de tener lo que ya se tiene: el atributo impropio constituido por una realidad que no es posesión del sujeto sino de aquello de impersonal—“se”—que resta en el sujeto, y que es el modo en que el sí mismo es reflexivo—“se”—de su total Otridad, del núcleo duro y neutro de lo Real. Es desde este punto de vista que la experiencia de despersonalización que es la creación no consiste ni en un esfuerzo de imaginación ni en uno de representación, sino en una tarea de traducción de lo neutro desconocido a una lengua desconocida. Así, la escritura, la creación, hacen presente lo desconocido sin comprenderlo ni elucidarlo.

### **Lo inmundado**

Hasta aquí he examinado la despersonalización de GH a la luz de la historia intelectual del concepto de persona; luego he analizado las relaciones entre la tematización narrativa de la despersonalización y su puesta en escena formal, desde la perspectiva lingüística de la noción gramatical de persona; y finalmente he examinado qué poética, qué concepción de la escritura se desprende de esa narrativa de despersonalización. En este último apartado quisiera indagar en el que tal vez sea el centro neurálgico del relato y



nuclee así todos los aspectos del mismo hasta aquí estudiados: me gustaría analizar los modos en que la novela reflexiona sobre los límites que unen y separan a los animales humanos de los no-humanos y de otras formas de vida. Mi hipótesis en este sentido es que en *A paixão segundo GH* la reflexión sobre el binomio humano-animal es inescindible de la reflexión sobre las relaciones sociales, y más aún, que ambas se anudan en la noción de inmundicia. Al respecto, Solange Ribeiro de Oliveira ha señalado con razón las asociaciones y coincidencias entre la figura de Janair, la empleada doméstica que solía habitar el cuarto de servicio donde GH se deshumaniza, y la cucaracha que GH encuentra en ese mismo cuarto ya deshabitado[x]. Sin embargo, el trabajo de Ribeiro de Oliveira está planteado desde una perspectiva marxista clásica que absorbe en las nociones fundamentales de esta teoría—clase, revolución, alienación, etc—la mayor parte del análisis de la novela de Lispector. Por eso, si bien acuerdo con Ribeiro de Oliveira en la importancia de considerar las relaciones sociales en el estudio crítico de *A paixão segundo GH*, también creo que una perspectiva menos doctrinaria enriquecería el análisis. En este sentido, mi propuesta partirá, no desde una perspectiva de clase, sino de un análisis de la noción de inmundicia que, como señalé, a mi parecer enlaza los modos en que la novela trata las relaciones sociales con su indagación del binomio humano-animal.

La elección de una cucaracha como animal que invariablemente provoca el asco de la protagonista, y a la vez en esta ocasión desencadena su proceso de despersonalización, es en este sentido múltiplemente elocuente. Por empezar, el significante *barata* [*cucaracha*] en portugués asocia dos significados: por un lado, como sustantivo designa al conocido insecto del que Lispector también se ocupa en el cuento “La quinta historia”; por otro lado, como adjetivo califica, al igual que en español, aquello cuyo precio es bajo. Desde este punto de vista, en el término *barata* se anudan la referencia a un animal que, como otros insectos y ciertos roedores, particularmente provoca sensaciones de rechazo y repugnancia en ciertos humanos, con la referencia a aquello que generalmente se ven forzados a consumir quienes cuentan con menos recursos. Podemos asumir que entre estos últimos se cuenta Janair, la empleada doméstica que, al momento de la narración, acaba de dejar de trabajar para GH. La asociación entre cucaracha y clases bajas a través del significante *barata* se apuntala en las dimensiones simbólicas de la comparación. Así, encontramos que el relato también sugiere otras coincidencias entre Janair—tal vez como representante de las clases bajas en general—y la cucaracha. Ambas, por empezar, habitan o han habitado el cuarto de servicio. Y en ambas la narradora percibe una suerte de afrenta, que en ambos casos se liga con sus sensaciones de asco o repugnancia. Si acordamos en que el asco es la reacción a un objeto o evento que el sujeto considera sucio o desagradable—es decir, sucio literal o metafóricamente—entonces será pertinente recordar que la limpieza condensa varios de los ejes narrativos y simbólicos de *A paixão segundo GH*. La limpieza es en principio lo que une y a la vez separa a la narradora de su empleada doméstica: si la función de esta última es limpiar el lujoso departamento de GH, allí se delinea también una diferencia de clase, que las convoca a las dos al mismo espacio y a la vez las distancia desde el punto de vista de su lugar social. Paradójicamente, sin embargo, la narradora considera que la actividad de limpiar—generalmente una carga molesta para quienes no pueden contratar una empleada doméstica, o el destino laboral de quienes no cuentan con recursos mejor pagos—es su verdadera vocación:

Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. (...) Não pertencesse eu

por dinheiro e por cultura à classe 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. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura. (23)

[Siempre me gustó ordenar. Supongo que ésta es mi única vocación verdadera. Acomodando las cosas, yo creo y entiendo al mismo tiempo. (...) Si no perteneciera por dinero y cultura a la clase a la que pertenezco, me habría empleado como criada en una gran casa de ricos, donde hay mucho que acomodar. Acomodar es encontrar la mejor forma. Si hubiese sido empleada doméstica, ni siquiera habría necesitado el amateurismo de la escultura.]

En la medida en que la limpieza consiste en ponerle límite a la tendencia entrópica de la materia, limpiar en principio parece pertenecer más al orden de las necesidades humanas que al de los placeres. De ahí, en parte, el leve tono perverso de la afirmación de GH al considerar la limpieza como un gusto, al que luego llama también “placer prohibido” (23). El efecto de distorsión se intensifica cuando GH arguye que su riqueza y su posición social han sido el impedimento para que ella se dedicara a disfrutar de su vocación: ¿por qué la riqueza supondría un estorbo para que GH limpiara otras casas, o al menos la suya? La respuesta parece residir en la necesidad que su posición social le impone de “guardar las formas”, ante la cual GH responde mediante una suerte de reformulación paródica: si se trata de formas, ella más que guardarlas quiere crearlas, y es en la limpieza, antes que en la escultura, donde encuentra la posibilidad de moldear el desorden de la materia. Mujer rica y escultora diletante, GH se ocuparía por vocación de aquello que su empleada realiza para ganar dinero y, probablemente, obligada por la falta de otras opciones.

Aunque distorsiva desde la perspectiva social, la noción de GH sobre la limpieza como creación de formas en parte coincide con las investigaciones de la antropóloga Mary Douglas sobre la polución y el tabú. A partir de su estudio de la noción de pureza en las religiones primitivas, en *Purity and Danger* Douglas considera que la suciedad es esencialmente desorden, y por eso no existe la suciedad absoluta, sino que la misma depende de una noción específica de orden. Según Douglas, no eliminamos la suciedad a causa de un miedo irracional ni tampoco para evitar enfermedades, sino como un esfuerzo positivo para organizar nuestro ambiente. Douglas sostiene que los rituales de pureza e impureza crean una unidad de experiencia, mediante la producción de patrones simbólicos. Es decir, considera que las ideas de separación, purificación, demarcación y castigo de la transgresión tienen como función principal la de sistematizar una experiencia que es inherentemente desordenada. Para llegar a esta conclusión, Douglas refuta dos postulados. Por un lado, discute contra la suposición, derivada de ciertas investigaciones antropológicas del siglo XIX, de que las religiones primitivas no diferenciaban entre las reglas relacionadas con lo sagrado y las reglas relativas a la suciedad. Douglas demuestra que esta suposición es resultado del intento por establecer una diferencia jerárquica entre las religiones consideradas primitivas y las religiones consideradas avanzadas, mediante la atribución de prácticas mágicas sólo a las primeras. Por otro lado, Douglas se opone a la perspectiva del materialismo médico para el análisis de la religión comparada. Una de las vertientes del materialismo médico asegura que cualquier ritual, incluso los más antiguos, tiene su fundamento último en el criterio higiénico; la otra vertiente considera que los rituales primitivos habrían tenido un propósito higiénico, pero sus

critérios seriam errôneos, enquanto que os critérios modernos sobre a higiene seriam os corretos.

Douglas cuestiona ambas vertientes de la perspectiva médica y alega que toda idea de suciedad—sea antigua o moderna, “primitiva” o “evolucionada”—expresa un sistema simbólico. La antropóloga señala dos diferencias entre la idea contemporánea de suciedad y la de las culturas consideradas primitivas. Una es que, en el mundo contemporáneo, evitamos la suciedad por razones de higiene o estética, pero no por razones religiosas; la otra es que nuestra idea de suciedad está dominada por nuestro conocimiento sobre organismos patógenos. Como fundamento a la necesidad de abstraernos de nuestros conocimientos actuales sobre la transmisión bacteriana de enfermedades para comprender cabalmente la noción de suciedad, Douglas alega que, mucho antes de que existiera la bacteriología, el imperativo de evitar la polución ya existía, si bien con reglas diferentes. Y arguye que, si dejamos de lado la noción contemporánea de higiene, la noción de suciedad se circunscribe a la materia fuera de lugar. Así, la idea de polución implicaría un conjunto de relaciones ordenadas y una contravención a este orden. La suciedad es entonces una idea relativa, el producto de un orden sistemático de clasificación de la materia. De esta manera, la noción de suciedad a menudo se cruza tanto con la de anomalía como con la de ambigüedad, en tanto lo anómalo es todo aquello que desacuerda con determinada clasificación, y lo ambiguo desafía las clasificaciones por la vacilación entre ellas que supone. La suciedad es materia fuera de lugar, aquello que debe ser excluido para mantener un orden o patrón específico. Este principio, según Douglas, se aplica tanto a lo sagrado como a lo secular, y no distingue entre culturas primitivas y modernas. Sin embargo, en las culturas primitivas los patrones ordenadores se aplican con mayor fuerza y capacidad abarcadora o totalizadora, mientras que en las culturas modernas se aplican a áreas inconexas y separadas de la existencia. Esto tal vez explique que los ejemplos de Douglas no sean tan convincentes cuando provienen del mundo moderno, y sí lo sean cuando provienen de su investigación de culturas primitivas.

La hipótesis de Douglas sobre la polución resulta pertinente para explicar la extraña inclinación de GH por la limpieza como placer y no como necesidad. Si en la limpieza GH encuentra un modo de creación, la posibilidad de moldear una forma, es porque de ese modo construye y defiende un orden simbólico. Es precisamente este orden el que se erosionará a partir del ingreso de GH al cuarto de servicio, donde paradójicamente GH llega guiada por el placer de la limpieza. La narradora decide comenzar allí porque supone que ese espacio particularmente será sede de la suciedad o impureza que con su tarea se propone eliminar:

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. (23)

[Tal vez comenzaría a ordenar por el fin del departamento: el cuarto de la empleada debía estar inmundo, en su doble función de dormitorio y depósito de trapos, maletas viejas, periódicos antiguos, papeles para envoltorio y piolines inútiles.]

La narradora asume que, por su doble función como depósito de objetos viejos o inútiles y cuarto en que duerme la empleada doméstica, ese espacio debe “estar inmundo”. Es

decir, por un lado, admite que destina ese cuarto tanto a la empleada doméstica como a los restos y desperdicios de su propia vida, poniendo de ese modo a la primera al nivel de los segundos. Por otro lado, anuncia que en el lugar que habitan tanto una como los otros espera encontrar suciedad o impureza, un elemento que considera foráneo al orden del espacio que habita y que por tanto debe ser eliminado. Por eso GH se desconcierta hasta la indignación al encontrar el cuarto completamente limpio. Paradójicamente, GH ahora siente desagrado (26), no por causa de la suciedad, sino en razón de la limpieza del cuarto. Por último, me parece importante notar aquí el uso del adjetivo “inmundo”: si bien en el contexto de la cita parecería meramente un modo enfático de referirse a la falta de aseo, éste es también el término con que se traduce en portugués y en español la noción de impureza implicada en la prohibición de comer ciertos animales en el Antiguo Testamento, particularmente en Levítico y Deuteronomio. Lo que aquí podría leerse como una alusión lejana, más adelante en la narración será puesto en escena explícitamente a partir del encuentro de GH con la cucaracha. Porque la expectativa de un encuentro con lo inmundo que no se cumple en las condiciones de limpieza del cuarto, sí se concreta cuando GH se halla frente a la cucaracha que nuclea su experiencia de despersonalización. GH de antemano declara su asco generalizado respecto de estos insectos: “Es que yo no esperaba que, en una casa minuciosamente desinfectada contra mi asco a las cucarachas, (...) el cuarto se hubiese escapado” (32). Inicialmente GH explica su repugnancia sobre la base de las peculiares cualidades evolutivas de las cucarachas, en tanto su existencia sobre la Tierra es más antigua que la de muchos otros animales, incluyendo los humanos, y a la vez su menor vulnerabilidad a la escasez de alimento, agua o aire, así como su mayor resistencia a medios hostiles, les darían mayores posibilidades de supervivencia (32-3). En el contexto de la historia natural y la lucha por la supervivencia, la cucaracha tiene así un carácter ominoso, anómalo, a causa del contraste entre su pequeñez e insignificancia, por un lado, y su resistencia casi sobrenatural, por otro. El encuentro con la cucaracha convoca en la narradora “la lucha más primaria por la vida más primaria” (17), a tal punto que se embriaga “con el deseo, justificado o no, de matar” (35)[xii]. Este deseo es parte central de la despersonalización de la narradora, en la medida en que la separa del ámbito humano de la Ley—uno de cuyos preceptos fundantes es el mandamiento bíblico “No matarás”—y la devuelve al ámbito de la lucha por la supervivencia, pero por el camino desviado del deseo. Es decir, la momentánea regresión de la narradora al terreno de la lucha por la vida no puede eludir su pasaje por la Ley a modo de transgresión, y por eso, lejos de surgir como necesidad de supervivencia, surge como deseo. La narradora reconoce la tensión entre vida y Ley al plantear, primero, que al mirar a la cucaracha viva, “en ella descubría la identidad de [su] vida más profunda” (38), e inmediatamente después, que a causa de esa identificación con lo vital ella “se arrancaba fuera de la ley, incluso intuyendo que [así] entraría en el infierno de la materia viva” (39)[xiii]. Por eso el proceso de despersonalización mediante la identificación con la materia viva, que GH experimenta en su larga confrontación con la cucaracha, eventualmente invoca en ella la noción de inmundicia formulada en el contexto de las reglas dietéticas de Levítico:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (46)

[Me sentía inmunda como la Biblia habla de los inmundos. ¿Por qué fue que la Biblia se ocupó tanto de los inmundos, e hizo una lista de los animales inmundos y prohibidos? ¿Por qué si, como los otros, también ellos habían sido creados? ¿Y por qué lo inmundo era prohibido? Yo había cometido el acto prohibido de tocar lo que es inmundo.]

Tal como lo plantea la cita, mucho se ha interrogado y especulado sobre las reglas dietéticas de Levítico, ya que sus fundamentos resultan particularmente enigmáticos. A partir de su investigación sobre la polución, la antropóloga Mary Douglas también se acercó al estudio de las abominaciones de Levítico. En su análisis inicial, realizado en *Purity and Danger*, Douglas aplica su hipótesis general sobre la polución a la lista de abominaciones de Levítico, argumentando que estas últimas no deben ser interpretadas en relación con la higiene, la belleza, la moral o la revulsión instintiva, sino como una lista de anomalías que por esta razón se consideran impuras. Sin embargo, la hipótesis de Douglas en *Purity and Danger* no explica por qué Dios consideraría abominaciones a algunos de los animales que él mismo había creado. Por esta y otras razones, más adelante Douglas reformuló considerablemente su interpretación de Levítico, luego de realizar investigaciones más detalladas al respecto. En *Leviticus as Literature*, Douglas analiza este enigmático libro bíblico sobre la base de una serie de analogías entre el Monte Sinaí, el tabernáculo, el cuerpo del animal sacrificado y el cuerpo del devoto. Allí plantea que, aunque a menudo se ha interpretado que las leyes dietéticas de Levítico implican que las carnes de los animales prohibidos son abominables, teniendo en cuenta el contexto general del Pentateuco, es difícil obviar un principio bíblico: Dios siente compasión por todos los seres vivos. Douglas alega que las reglas dietéticas de Levítico tienen como base dos pactos anteriores. Uno es la alianza de Dios con Noé y sus descendientes, en la que el primero asegura que nunca más castigará a la tierra y sus seres vivos por el mal hecho por los hombres (Gen 9:11 y 9:15); unos versos antes (Gen 9:4 y 9:5) Dios demanda la sangre de los humanos y de los animales, y prohíbe comer “carne con su vida, que es su sangre.” El segundo es el pacto con Moisés en el Monte Sinaí, donde Dios afirma su señorío sobre el pueblo de Israel y su ganado, incluyendo específicamente a los sirvientes y los animales domésticos en la observancia del shabbat (Exodo 20:8-10). Douglas propone que esta inclusión del ganado, pero no de otros animales, en el pacto del Monte Sinaí explica la división entre animales terrestres que está permitido o no ingerir, según las reglas dietéticas de Levítico. Según Douglas, Dios se presenta como un señor feudal, de lo que se deriva la enseñanza sobre la santidad de la sangre: nadie tiene permitido infligir daño al pueblo de Dios ni sus seguidores deben dañarse entre sí o dañar a los seres vivos en su territorio sin su permiso expreso. Este permiso es otorgado sólo en cuanto al sacrificio de animales pertenecientes al ganado y el uso de su carne. Así como Dios protege al pueblo de Israel, les da el sacrificio como medio para la expiación.

Douglas nos recuerda que tanto Levítico como Deuteronomio se refieren, no a animales inmundos en general, sino a animales “inmundos para ti”. En tanto las reglas dietéticas derivan de los pactos anteriores, sólo se aplican al pueblo de Israel, no a la humanidad en general—y por esa razón, entre otras, es improbable que expresen un criterio universal de higiene. Aunque se los considere inmundos o abominables para los judíos, los animales que Dios les prohíbe comer no tienen, según Douglas, ninguna característica detestable o insalubre, como a veces se ha interpretado. Douglas propone en cambio que, en el contexto de Levítico, el cuerpo humano se considera análogo al altar, y por tanto las reglas que protegen la pureza del tabernáculo son paralelas a las reglas que



protegen el cuerpo del devoto. Así, lo que éste puede comer sin contraer impureza coincide con lo que se puede ofrecer a Dios en sacrificio. Es más, Douglas alega que la regla que prohíbe tocar el cuerpo muerto de ciertos animales no implica un comentario negativo o una imputación de impureza sobre esos animales en sí, sino que por el contrario, es una norma que protege de por vida a esos animales, que así no pueden ser aprovechados por los humanos para su alimento o su comodidad. Éste sería, entre otros, el caso de los insectos alados, lo que incluye a las cucarachas como la que confronta GH en el cuarto de servicio. Así se lo demanda en Levítico:

A todo insecto alado que camina en cuatro patas lo considerarán ustedes un animal inmundo.<sup>21</sup> (...)

24 Ustedes quedarán \*impuros por lo siguiente:

Todo el que toque el cadáver de esos animales quedará impuro hasta el anochecer.

25 Todo el que recoja alguno de esos cadáveres deberá lavarse la ropa, y quedará impuro hasta el anochecer. (Levítico, 11:20 a 25; Nueva Versión Internacional)

Al igual que lo hacía en *Purity and Danger*, Douglas insiste aquí en que nuestra interpretación de la idea de impureza manifestada en Levítico no debe ser interferida por nuestras nociones contemporáneas de suciedad o repugnancia, por nuestros conceptos médicos o estéticos. La idea de impureza de Levítico tampoco debe confundirse con la del cristianismo, que básicamente coincide con la profanación pecaminosa, porque las impurezas de Levítico no representan el pecado en sí mismo, sino un conjunto específico de pecados que dependen del contacto físico con ciertos animales y fluidos corporales. Según Douglas, el significado de la idea de pureza en Levítico se deriva del pacto establecido por Dios con la gente de Israel, sus sirvientes y sus animales domésticos: ellos son invitados a comer a su mesa, y por tanto no se les permite comer carne excepto en la compañía de Dios, es decir mediante el sacrificio. Douglas arguye que esta idea de impureza es resultado de la caída en desprestigio de la creencia en los demonios maléficos. Una vez que el sufrimiento y las desgracias ya no pueden ser explicados como el efecto de una intervención de este tipo, la doctrina de la pureza viene a cumplir esa función: si una desgracia o malestar ocurre, puede ser resultado de que un sujeto involuntariamente haya transgredido alguna de las reglas dietéticas y así contraído impureza. “Impuro” no es entonces un término relativo al horror o el asco, sino un término técnico del culto. Douglas afirma que las reglas dietéticas afirman la ley contra las matanzas de animales cuando no se las realiza como consagración. Tanto esas reglas como las que impiden el contacto con el cadáver de ciertos animales afirman una actitud reverencial hacia la vida humana y animal.

Si bien como autora Clarice Lispector siempre ha manifestado cierta distancia respecto del judaísmo, probablemente intentando evitar que su literatura fuera fácilmente etiquetada, es probable que durante su infancia haya recibido una educación religiosa que, al menos someramente, la introdujera a las prohibiciones de Levítico. En este sentido, la interpretación de Douglas ayuda a contextualizar la mezcla de asco y fascinación que suscita la cucaracha en la narradora de *A paixão segundo GH*, una ambigüedad que es central a la trama de la novela. Si la cucaracha de antemano provoca repugnancia en GH, en la confrontación directa con ella en el cuarto de servicio la narradora encuentra una conexión con la materia viviente, con la vida en sentido amplio, que no sólo la expulsa momentáneamente de su condición humana, sino que la conecta con lo divino:

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que a barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais





zación como la destitución de lo individual inútil: la pérdida de todo lo que se pueda perder y, aun así, ser.” (112) [xiv]

---

[1] Todas las traducciones son mías, excepto que se indique lo contrario, y son incluidas sólo para facilitar la lectura.

---

[i] Helène Cixous analiza esta afirmación de Lispector, a la que también considera descriptiva de toda su obra, en su seminario sobre *Água viva*: “In an interview, Clarice says, “I want the thing itself,” and this “thing” is written everywhere in her texts. To write it is almost an impossibility. There is always something left of a self. But for Clarice, it is a question of “it”.” (14)

[ii] En “Um Fio de Voz: Histórias de Clarice”, Nádya Battella Gotblich contextualiza el lugar de *A Paixão Segundo GH* en relación al total de la obra de Lispector.

[iii] Adopto y adapto aquí el concepto de *nuda vita* desarrollado por Agamben, particularmente en *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Como es sabido, Agamben a su vez toma prestado el término del ensayo de Walter Benjamin “Critique of Violence”.

[iv] “Eu entendia que meu reino é deste mundo” (95).

[v] “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (11).

[vi] “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” (14)

[vii] “Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respetei a beleza e a sua moderação intrínseca.” (14-15)

[viii] “O mundo não tem intenção de beleza (...): no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria.”

[ix] “[Serait] neutre celui qui n’intervient pas dans ce qu’il dit; de même que pourrait être tenue pour neutre la parole, lorsque celle-ci se prononce sans tenir compte de celui qui la prononce ou sans tenir compte d’elle même, comme si, parlant, elle ne parlait pas, laissant parler ce qui ne peut se dire dans ce qu’il y a à dire.”

[x] “Já tivemos ocasião de confrontar a descrição da barata e da empregada, mostrando que são duas imagens do mesmo ser. (...) A empregada e o inseto são, pois, a mesma figura. Janair é a representante das classes oprimidas, cuja voz foi sufocada pelo grupo opresor. (...) A batata [sic] tem a mesma função de representante das classes desfavorecidas.” (346)

[xi] “É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, (...) o quarto tivesse escapado.” (32)

[xii] “Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto.” (17)

“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.” (35)

[xiii] “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” (38)

“A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva—que espécie de inferno me aguardava?” (39)

[xiv] “A despersonalização como a destituição do individual inútil—a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser.” (112)

---

### **Bibliografia**

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Stanford University Press, 1998.

- BATELLA GOTLIB, Nádia. “Um fio de voz: histórias de Clarice”. En *Lispector, Clarice. A paixão segundo GH*. Op. cit.

- BENJAMIN, Walter. “Critique of Violence”. En *Reflections*. New York, Schocken Books, 1986.

- BENVENISTE, Émile. “Relationships of Person in the Verb”; “The Nature of Pronouns”. In *Problems in General Linguistics*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, University of Miami Press, 1971.

- BLANCHOT, Maurice. “René Char et la pensée du neutre”. In *L’Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

- COLASANTI, Marina, Affonso Romano de Sant’Anna y João Salgueiro. “Entrevista de Clarice Lispector”. En *Lispector, Clarice. A paixão segundo GH*. Op. cit.

- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. New York, Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Leviticus as Literature*. Oxford and New York, Oxford University Press, 2000.

- ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

\_\_\_\_\_. *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Trad. Timothy Campbell. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

- KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trad. J. H. Bernard. New York, Hafner Press, 1951.

- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo GH. Edición crítica; Benedito Nunes, coord. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima; ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. “A quinta história”. En Felicidade clandestina. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

- NUNES, Benedito. “Introdução, Nota filológica e Nota à segunda edição”. En Lispector, Clarice. A paixão segundo GH. Op. cit.

- RIBEIRO DE OLIVEIRA, Solange. “A paixão segundo GH: uma leitura ideológica”. En Lispector Clarice. A paixão segundo GH. Op. cit.

- SÁ, Olga de. “Paródia e metafísica”. En Lispector, Clarice. A paixão segundo GH. Op. cit.