

Julieta Yelin

Viajes a ninguna parte: sobre la representación de la animalidad en “Meu tio o iauaretê” de João Guimarães Rosa y A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 8, 223-233

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

VIAJES A NINGUNA PARTE. SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD EN “MEU TIO O IAUARETÊ” DE JÕAO GUIMARÃES ROSA Y A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR

Resumen: El presente trabajo se propone abordar el problema de la representación de la animalidad en dos textos fundamentales de la literatura brasileña contemporánea, la novela breve *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector y el relato extenso “Meu tio o iauaretê” (incluido en *Estas estórias* de 1969) de João Guimarães Rosa. En ellos se narran experiencias de desubjetivación originadas por el establecimiento de una íntima e intensa relación con el mundo animal, el de los jaguares del sertão brasileiro en el caso de Rosa y el de una simple cucaracha doméstica en el de Lispector. Aunque desde tradiciones de pensamiento y poéticas disímiles, ambos relatos arriban a imaginarios de la animalidad muy próximos, en los que la representación de ese territorio desconocido es inseparable de la creación de espacios *transicionales*. En estos espacios la identidad humana es puesta en cuestión a través de tres movimientos disolutivos: el replanteamiento de la clásica oposición entre hombre y animal, la invención de una ‘perspectiva animal’ –que nunca se alcanza completamente– y la búsqueda formal de los umbrales del lenguaje humano. Intentamos reflexionar aquí acerca del modo en que ambos textos piensan y dan forma literaria a esos límites, a esas zonas de pasaje.

Palabras clave: João Guimaraes Rosa, Clarice Lispector, humanismo, lenguaje, animalidad

Title: Journeys to Nowhere. On Representation of Animality in “Meu tio o iauaretê” of João Guimarães Rosa and *A paixão segundo G.H.* of Clarice Lispector

Abstract: The objective of the present work is to analyze the representation of animality in two key texts of contemporary Brazilian literature, the short novel *A paixão segundo G.H.* of Clarice Lispector (1964) and the long story “Meu tio o iauaretê” (included in 1969 in *Estas estórias*) of João Guimarães Rosa. The experiences of ‘desubjectivation’ narrated in these texts are originated from the establishment of an intimate and intense relationship with the animal world –that of jaguars in the case of Rosa and that of a simple domestic cockroach in Lispector’s novel. Even though they belong to different poetics and philosophical traditions, both stories arrive to strongly similar imaginaries of animality, where the representation of the unknown territory is inseparable from the creation of *transitional* spaces. In those spaces, the human identity is questioned by means of three dissolving movements: the revision of the classical opposition between man and animal, the invention of an ‘animal perspective’ –which is never entirely reached–, and the formal searching of the limits of human language. We will try to reflect on the way in which both texts give literary form to those limits, to those zones of transition.

Key words: João Guimaraes Rosa, Clarice Lispector, humanism, language, animality

“MEU TIO O IAUARETÊ”, LA EXPERIENCIA INCOMPLETA

Até que ponto até agora eu havia inventado um destino, vivendo no entanto subterraneamente do outro?

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

En una de las pocas entrevistas que João Guimarães Rosa concedió a la crítica, le reveló a Gunter Lorenz –uno de los más agudos lectores de su obra y gran difusor de la misma en Europa– algunas ideas que quizás nos puedan permitir pensar la relación, que creemos esencial, entre los fundamentos de su poética y los imaginarios de animales y de lo animal. Ciertamente, la obra de João Guimarães Rosa está colmada de animales, y los animales ocupan, en muchos casos, el centro de la escena. Esa centralidad se vincula, nos parece, más que a una cuestión meramente cuantitativa asociada al interés de Rosa por recrear el universo natural del *sertão* –que evidentemente existe, y, como veremos, no es menor–, a su revolucionaria –aunque este término en él, según sus propias palabras, también sea conflictivo¹– concepción de la escritura, a su compleja filosofía del lenguaje.

Apenas iniciada la conversación, que tuvo lugar en el Congreso de Escritores Latinoamericanos celebrado en Génova en enero de 1965, refiriéndose a la relación entre el escritor y la política, Rosa realiza una afirmación categórica:

Mi opinión, es cierto, es que el escritor es un hombre que carga una gran responsabilidad. No obstante eso, creo que no debería ocuparse de la política considerada de esta manera. Su misión es mucho más importante: es el hombre mismo. (Lorenz 1970: 27)

La preocupación de Rosa por “el hombre” aparece en más de una oportunidad en la entrevista, pero va en cada ocasión adquiriendo nuevos matices. En primer lugar, puntualiza que el hombre es para él el habitante del “pequeño mundo del *sertão*, este mundo múltiple y primitivo que es para mí un símbolo, hasta diría el modelo de mi universo” (29). “El hombre” de Rosa es, pues, el hombre que puebla su universo literario. Y en tanto es así, ni la vida del hombre ni la del universo pueden ser estudiados “tal como un coleccionador de insectos contempla sus escarabajos” (30). Esta tensión, que Rosa manifiesta en relación al naturalismo como método y al regionalismo como tradición –ante la pregunta por el carácter regionalista de su obra responde “sí y no”–, aparece también, aunque de modo velado, en el supuesto “humanismo” que sostiene su continua preocu-

¹ “No soy un revolucionario del idioma. (...) Si tiene que haber una frase hecha, sería más grato para mí que me llamaran reaccionario del idioma, pues quiero volver cada día, en el idioma, al origen, allí donde todavía la palabra está en las entrañas del alma para que yo pueda darla a luz según mi imagen” (Lorenz 1970: 40).

pación por el hombre y por los avatares de su representación; pues si, por un lado, manifiesta que hay en su lenguaje literario la búsqueda de un estrato esencial –tras el vaquero, el Hombre, tras el *sertão*, el universo–, por otro, su obra se encarga de desandar el camino de la metafísica afirmando la metamorfosis continua del mundo natural, del cual no es ajeno el hombre, que es siempre una identidad precaria, inacabada. En efecto, la paradoja es un elemento central de su pensamiento literario que adquiere, con frecuencia, el carácter de procedimiento.

Entonces, nos interesaría pensar aquí el modo en que el interés de Rosa por lo humano, señalado con frecuencia por la crítica², adquiere en su obra y en sus disquisiciones acerca de la labor literaria un significado muy distante del humanismo ortodoxo –aquel fundado en la oposición entre hombre y animal– a través, fundamentalmente, de tres movimientos: la disolución de los límites entre hombre y animal –y la consecuente negación de la oposición entre ambos– mediante la construcción de imaginarios transicionales; la búsqueda de una *perspectiva animal* y la reelaboración de un misticismo ligado al imaginario animal y considerado como sustento de una posible metafísica de lo humano. Trabajaremos aquí con un texto en muchos sentidos ejemplar, “Meu tio o iauaretê”, y luego intentaremos pensar el modo en que estos problemas reaparecen en la novela breve *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

En un rancho situado en el centro sombrío y salvaje del *sertão*, el narrador de “Meu tio o iauaretê”, hijo de madre india y padre blanco, cuenta a un visitante sin nombre, llegado de un “afuera” indefinido, las razones por las cuales, siendo, en principio, cazador de onzas, se volvió lenta e inexorablemente cazador de hombres, al tiempo que pariente y amante de las onzas. La muda presencia del interlocutor es registrada mediante preguntas, respuestas, ofrecimientos de comida y bebida, consejos y amenazas que, conforme el relato avanza, van volviéndose cada vez más apremiantes. El narrador-protagonista llena todo el espacio con su discurso rudimentario y caótico; por momentos se detiene en historias sangrientas y amorosas de onzas, se arrepiente de su pasado de cazador, toma cachaza, pide al visitante que duerma, continúa hablando. El relato de la animalización va acompañado de la transformación misma, que toma forma efectiva en el habla del narrador.

El lenguaje, mezcla de portugués rural con tupinismos y onomatopeyas, va generando una sensación de vértigo a partir de la utilización y reiteración de determinadas partículas. Una de las más importantes es “¿Nhem?”, que, como señala Haroldo de Campos en su ensayo “A linguagem do iauaretê” (1992), envuelve un expletivo-indagativo “¿Eh?”, pero que, como se va verificando, es antes un “¿Nhennhem?” (del tupí *Nhehê* o *nheeng*, que significa “hablar”)³. De hecho, Rosa lo utiliza en ese sentido cuando lo convierte en el verbo “nheengar” (“... em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...”). También utiliza neologismos como “jaguanhenhém” o “jaguanhém”, que combinan la palabra “iauaretê” (tupinismo para jaguar) con la terminación “nhennhém”

² “Thus we arrive at the place where all the points of Rosa’s symbolic system converge: whatever the apparent theme, this is subsumed within a thematic of the human condition” (De Menezes-Leroy 1989: 145-160).

³ Registrado por Couto de Magalhães en su *Curso de Lengua Tupi Viva ou Nhehengatu*, apéndice de la obra *O selvagem*, Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1975.

o “nhem” como si fuera una desinencia verbal, para figurar el lenguaje, el modo de expresión de los jaguares: “Eh, ela rosneou e gostou , tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (1969: 138).

Se sabe que Rosa se dedicó con mucho interés, desde su juventud, al estudio de lenguas –según Gunter Lorenz, hablaba seis idiomas y era capaz de leer unos veinte⁴– y que estaba interesado no sólo en un conocimiento que le permitiera descifrarlas sino también en los fundamentos formales que definen los parecidos y diferencias entre ellas.⁵ Ese saber se vincula, en el ejercicio de su escritura, a un esfuerzo por experimentar todas las posibilidades de su lengua –el portugués de Brasil– y de las lenguas extranjeras en su interacción. Esto es muy perceptible en el relato que estamos estudiando, en el que el recurso a vocablos o partes de vocablos del tupí apunta a traspasar el límite entre lenguaje humano y lenguaje animal –en tanto hipótesis–, a mostrar una vía de pasaje entre ambos. Esa apertura produce, como muchos otros procedimientos de su obra, un efecto paradójico: en el intento de ensanchar las posibilidades del decir, muestra su límite, su imposibilidad. El lenguaje del iauaretê es, al final del relato, la prueba de la metamorfosis y, al mismo tiempo, la exposición del vacío dejado por la desmembración del lenguaje, la comprobación de que el lugar de llegada de la transformación es, pese a todo, irrepresentable.

Sin embargo, el relato logra lidiar con la transición. Las historias de jaguares son contadas con un lenguaje que se va “jaguarizando” y el narrador-protagonista, en su monólogo desatado por la cachaza, es restituido lentamente al mundo desconocido de las onzas, *oncificándose* ante los ojos de su interlocutor. “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo –espelim, será? Eu queria ver minha cara...” (135); “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã.” (146); “De repente, eh, eu onçei...” (155). Todo va convergiendo hacia el clímax metamórfico, y se realiza en el momento preciso en que el lenguaje se vuelve un continuo de sonidos que evocan los rugidos o estertores de las onzas, al tiempo que el interlocutor dispara el revólver que prudentemente había tenido en las manos durante todo el relato.

Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu –Macuncôzo... Faz isso não... Heeé!...

Hé... Aar–rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanancê... Araaã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (158-159)

Haroldo de Campos (1992) apunta en una nota a pie de página el significado de las últimas palabras del hombre–jaguar: “Remuaci” es un montaje de “re” (“amigo” en tupí) más “muaci” (“medio hermano”); y “Rêiucàanacê” se puede desdoblar en “re” (“amigo”) más “iucá” (“matar”) más “anacê” (“casi pariente”), es decir, “¡No me mate! Soy su ami-

⁴ “A través de un artículo publicado después de la muerte de Guimarães Rosa, en 1967, en Brasil, supe que hablaba el portugués, el español, el francés, el inglés, el alemán y el italiano. Además, tenía suficientes conocimientos como para poder leer libros en latín, griego, griego moderno, sueco, danés, servo-croata, ruso, húngaro, persa, chino, japonés, hindú, árabe y malayo”, en “Diálogo con Guimarães Rosa”, nota 14 (Lorenz 1970: 38).

⁵ Cf. “Uns índios (sua fala)”, en *Ave, palavra* (Rosa 2001: 125-128).

go, medio-hermano, casi pariente”, afirmando en el “casi” su lugar intermedio, ya no hombre y todavía no animal.

“Meu tio o iauaretê” pone en el centro de la escena un tema recurrente en toda la obra de Rosa: la experiencia de la tensión entre naturaleza y cultura, la presión ancestral de lo animal dentro de lo humano, y el carácter transformador de esa relación de intimidad. Los héroes de Rosa necesitan no sólo de los animales sino también de su propia naturaleza animal para llevar adelante la vida en el *sertão*; necesitan de un saber animal, de una intuición animal, de un amor fraternal por los animales (dice Rosa al inicio de su “Zoo” de Hamburgo-Stellingen: “Pórtico: Amar os animais é aprendizado da humanidade” (2001: 158). Como señala Sílvia de Menezes-Leroy (1989), en algunas de las historias, por ejemplo en “O Burrinho Pedrês”, hombre y animal intercambian sus roles y es el animal el que acaba enseñando alguna cosa al hombre. En otras, el hombre se ve obligado a recurrir a sus fuentes animales para sobrevivir en la naturaleza. Se trata de un tema recurrente en los cuentos de Rosa, pero que es llevado hasta sus últimas consecuencias en “Meu tio o iauaretê”, donde la metamorfosis aparece como un modo de asimilar la violenta relación con la naturaleza. En un mundo en el que escasean los hombres, y en el que la vida de los hombres no vale nada –el narrador recuerda con rencor cómo fue abandonado por su patrón en ese paraje inhóspito y riesgoso–, es mejor estar del lado de los animales.

Ese pasaje sin lugar de llegada es anticipado por una serie de ataques que dejan des poblada de hombres a la región; el hombre-jaguar entrega a las onzas o elimina él mismo a todos sus vecinos. Decíamos más arriba que es posible leer en la literatura de Guimarães Rosa la búsqueda de una perspectiva animal. La sucesión de estas muertes está narrada claramente desde la perspectiva de un jaguar, pues el acto de matar no aparece ligado a la premeditación ni al odio, sino a un mero impulso instintivo vinculado al deseo de comer.

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa –é que ta tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (150)

Otro rastro, y quizás el más importante en este relato, de esa búsqueda de la perspectiva animal es el trabajo formal realizado con la pérdida, con la animalización del lenguaje que, como hemos visto, se va descomponiendo hasta convertirse en una serie de rugidos. Al mismo tiempo, la mudez del interlocutor acentúa la fuerza de esa perspectiva; como si desde la perspectiva animal no se pudiera registrar el discurso del otro, como si esa conciencia animal estuviera a años luz de cualquier otra conciencia. En relación al contenido, el campo de preocupaciones del narrador, que en un principio parece responder a ciertos patrones humanos –la memoria familiar, los objetos de valor de su huésped, la demostración de una cierta hospitalidad para con su visita–, va mudando

paulatinamente a un terreno animal: el deseo de comerse a los hombres y, fundamentalmente, el sentimiento familiar hacia las onzas, y la pasión por la onza Maria-Maria, la primera que no mató, la primera con quien conversó en lengua de onza. La describe con una escrupulosidad amorosa:

Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'algo na chuva. Ela não é grande de mais não. Êcangussú, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da sêca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, para ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não... Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, tôda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da bôca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orelhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. (139)

Esta adoración por Maria-Maria, y su consiguiente negación a seguir matando onzas, está ligada, como señala W. N. Galvão (1978), al reconocimiento que el narrador hace en las onzas de su pasado ancestral, de su tótem. El tótem es el único ser vivo que no se puede matar, exceptuando el caso del banquete totémico; en ese evento ritual, el tótem es asesinado colectivamente, al mismo tiempo llorado y festejado, para después ser comido por todos los participantes. En la interpretación freudiana⁶, el banquete totémico es la representación sagrada del primer crimen de la humanidad, aquel que permitió al hombre dar el primer paso hacia la civilización, el asesinato del macho jefe a manos de sus hijos. En la afirmación de un linaje animal (“Eh, onça é meu tio, o jaguretê, tôdas”) y en la decisión de dejar de matar a las onzas el narrador afirma el tabú y la culpa con la que carga por haber asesinado tantas veces a su tótem –a su raza, a su pueblo, a su padre– (“Eh, juro pra Mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes...” (137)

Finalmente, el tema de la perspectiva animal aparece también de modo recurrente en los testimonios del propio Rosa:

En otras palabras: quisiera ser un cocodrilo viviendo en el río San Francisco. El cocodrilo llega al mundo como un magíster de la metafísica, pues para él cada río es un océano, un mar de la sabiduría aún cuando llegue a tener cien años. (Lorenz 1970: 33)

La referencia a la metafísica aquí está ligada, nos parece, a la idea de que la mirada animal es para Rosa una perspectiva capaz de brindar un contenido trascendente, una suerte de apertura hacia terrenos invisibles para la percepción humana (“Cuando alguien me relata acontecimientos trágicos le digo tan sólo esto: ¡Cuando mires a los ojos de un caballo verás mucho de la tristeza del mundo!”; Lorenz 1970: 30). Rosa se encuen-

⁶ Cf. Freud 1984, Cap. IV: “El retorno infantil al totemismo”.

tra en las antípodas del pensamiento heideggeriano sobre el animal: su carencia de lenguaje articulado no le veda la apertura al mundo sino que, por el contrario, le garantiza el acceso a un más allá del lenguaje. Lo irracional, lo misterico, son elementos centrales de la literatura de Rosa.

HOMBRE-JAGUAR / MUJER-CUCARACHA

He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination.
Joseph Conrad, *Heart of darkness*

E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.
Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

“Meu tio o iaguareté” fue publicado por primera vez en la revista *Senhor* –en abril de 1960– e incluido en el libro póstumo *Estas estórias*, de 1969, pero escrito, de acuerdo con Paulo Rónai –quien se basa en el testimonio de Aracy, viuda del escritor, y de Franklin de Oliveira, su gran amigo– unos diez años antes de su publicación, es decir, alrededor de 1950. La fecha de escritura no es un dato menor, pues sitúa el texto de Rosa en el contexto que hemos caracterizado como de acentuación de la crisis de la ideología humanista, al tiempo que lo hace dialogar con otros bestiarios escritos también por esos años de la segunda posguerra, como el *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto, el *Confabulario* de Juan José Arreola, el *Bestiario* de Julio Cortázar, los relatos de Silvina Ocampo incluidos en *La furia* y *Las invitadas*, los de Clarice Lispector incluidos en *Laços de família* y *A legião estrangeira* y la *nouvelle A paixão segundo G.H.*, sobre la que nos detendremos más adelante.

La dilación de Rosa en incluir su esplendoroso relato en un libro podría tener una justificación, según W. N. Galvão (1978), si se piensa que su novela *Grande sertão: Verdades*, publicada en 1956, desarrolla extensamente el hallazgo formal del “habla del otro” inaugurado en “Meu tio o iauareté”, en el que la alteridad del narrador-protagonista se define en relación a su interlocutor urbano, así como también algunas constantes temáticas de la obra de Rosa, como por ejemplo el amor del protagonista por la madre, que le impide, en un momento determinado, la ejecución de un acto violento. Ciertamente, se podría afirmar con Finazzi-Agró (2001) que “Meu tio o iauareté” es un cuento ejemplar, en tanto en él se puede leer, condensada al máximo, la totalidad del imaginario literario de Rosa. Sin embargo, Finazzi-Agró se resiste a pensar que sea ésta la razón de la reticencia de Rosa a publicar de forma definitiva el relato, sosteniendo, muy sensatamente, que toda la escritura de Rosa gira en torno a los mismos temas y al ejercicio incansable de los mismos procedimientos. Para el crítico, la negativa de Rosa se debió más bien a la dificultad de encontrar un lenguaje adecuado al asunto:

[...] no incessante trabalho de elaboração e de revisão lingüística das suas obras, o escritor, possivelmente, não ficou satisfeito com uma expressão que, apesar de ser das mais “trabalhadas” dentro da sua inacabável procura expressiva, não chegou talvez, na sua opinião, à altura de dar conta da longa vertigem que o seu conto originava ou de que o seu conto se originava. (Finazzi-Agró 2001: 128)

Esta hipótesis nos parece interesante porque vincula los avatares de la publicación con un problema central del relato que es el de su imposibilidad de llegar a término, de estar completo no sólo en cuanto al desarrollo de la trama central –la idea de un devenir-animal que no se puede resolver ni en la llegada a la condición bestial ni en el retorno a la humanidad–, sino en cuanto a la búsqueda formal que implica la representación de ese devenir. Para Rosa el problema central tiene que haber sido el de crear una lengua que diese cuenta del lugar “imposible” en el que coloca a su personaje, de esa experiencia de desubjetivación de la cual no es posible dar testimonio, pues si el testimonio toma forma, anula inmediatamente la experiencia. Es el mismo tipo de encrucijada en la que se encuentra Clarice Lispector en *A paixão segundo G. H.*, curiosamente, un texto también a medias aguas entre el relato extenso y la novela breve, como si la indefinición genérica formara parte de la opción por las fronteras de sentido. Allí también la personaje-narradora inventa un *tú* silente que sólo aparece en su discurso mediante la utilización de la segunda persona: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar” (Lispector 1998: 34).

G. H., al igual que el sobrino del iauaretê, es un personaje sin nombre –toda su identidad está cifrada en esas dos iniciales grabadas en el cuero de sus valijas– cuya vida de mujer elegante de clase media alta se deshace en un instante al encontrarse frente a frente con una cucaracha. El escenario de esa experiencia es el cuarto de la empleada doméstica, recién despedida, que, contra el pronóstico de G. H. que se dirige hasta allí para limpiarlo, se encuentra perfectamente ordenado. Lo primero que G. H. ve es un dibujo hecho en carbón en tamaño natural de un hombre desnudo, una mujer desnuda y un perro. Las figuras le parecen “momias” y lee en el mural un mensaje para ella. G. H. es, a los ojos de esa Otra que es la mucama, una mujer-patrona, estereotipo de una clase, igual a sí misma. Una investidura que cae luego, ante la visión de la cucaracha:

Eu via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. (75)

La mirada de la cucaracha, que asoma desde el interior del ropero de la empleada, la sume en pánico. G.H. cierra abruptamente la puerta del ropero y aplasta el insecto. Mira, entre repugnada y fascinada, a su víctima agonizante que también la mira. G. H. se ve siendo vista por ese bicho que la vacía de sentido, la descoloca, la desplaza de su vida cotidiana y la arrastra a un terreno completamente desconocido, así como la mirada del búfalo arrastraba a la muchacha del zoológico en el relato “El búfalo”, sólo que allí donde aquella historia acaba, este relato comienza.

[...] O que eu via era vida me olhando.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama –era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (Lispector 1998: 57)

Se inicia allí un confuso y doloroso debate interior entre la voluntad de conservar la identidad humana y la compulsión de seguir en una dirección que la lleva a una especie de magma, de fondo inhumano. G. H. cede lentamente a la atracción de esa realidad impersonal que la integra a la exterioridad de la pura materia viva, pero el proceso súbitamente se interrumpe y la narradora es arrojada a la realidad de la habitación: “E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama” (167). Es el retorno de un viaje a las profundidades de la identidad –recordemos que las iniciales de la narradora estaban grabadas en una valija–. Por eso trae consigo la dimensión de sus límites, la experiencia de una frontera, indispensable para alcanzar aquello que en la novela llama lo “neutro”.

O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmem e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores –e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade –o que me era um sofrimento de grande saudade– com a perda de humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (102–103)

Como afirma Berta Waldman (2002), “lo neutro” en esta novela es la experiencia de la pura identidad, una dimensión en la cual se anula la diferencia entre sujeto y objeto, donde se confunden agente y paciente, donde uno es para sí mismo aquello que se espeja en la mirada del otro. De allí el régimen reflexivo que la narradora da a los verbos *ser* y *existir* –“A vida se me é e eu não entendo o que digo” (215)–, y la doble reflexividad que hace jugar en el verbo *mirar*: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (96), un juego de espejos que Júlio Diniz (1992) define como “o olhar (do) estrangeiro”, entendiendo la mirada como una fuerza que desterritorializa los lugares y las formas instituidas, que lleva a la escritura hasta el límite de lo narrable, hasta el límite de la posible relación entre introspección y lenguaje.

Lispector y Rosa colocan a sus personajes, y con ellos a sus lenguajes, a sus narrativas, en situaciones “imposibles”, y ese es el momento preciso en que su escritura se vuelve experimental, se lanza al descubrimiento de algo desconocido, a un efecto del lenguaje apenas sospechado: “Ah, no retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda...” (73). Rosa trabaja con la mezcla de las lenguas, con el montaje y desmontaje morfológico; su operación es fundamentalmente

idiomática –poner todos los lenguajes al servicio de lo indecible–. Lispector, en cambio, escribe en continua tensión con el silencio, postergando el silencio inevitable –“Estou adiando o meu silêncio” (22)–, en la búsqueda de un lenguaje inclinado hacia ese lugar de identidad pura, de plenitud del ser, que es, también, la afirmación del fracaso del lenguaje. “O que não sei dizer , é mais importante do o que eu digo... Cada vez escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever” (Borelli 1981: 85). “Meu tio o iauaretê” encuentra y muestra el límite del lenguaje mediante el procedimiento de la agregación –de onomatopeyas, prefijos, sufijos, palabras del tupi–; *A paixão segundo G. H.* pone en juego la operación contraria: realiza una morosa desagregación del lenguaje⁷, que lleva a G.H. a un estado de feliz despojo: “(..) e eu não entendo o que digo. E então adoro” (182) Con todo, es posible afirmar que ambos llegan, por esos diferentes caminos, a lugares del imaginario muy próximos.

Hombre-jaguar y mujer-cucaracha nos conducen hasta las fuentes secretas del lenguaje, hasta el fundamento abisal de la existencia humana, aunque Rosa y Lispector estén interesados sólo en señalar el espacio de esa trascendencia, jamás en nombrarlo o delinearlo. ¿Cómo se realiza ese señalamiento? Podríamos apuntar aquí tan sólo que a partir de registros diferentes: en Rosa, a través del habla, vinculada en el marco general de su obra con el rescate que el escritor realiza de la tradición épica de Occidente. Es decir, que la oralidad, la repetición, la referencia a lo colectivo, no son elementos ajenos a esa relación de no-fijeza con lo trascendente. En Lispector el registro es, en cambio, el de la escritura: su personaje no está instalado en el terreno de la conversación sino en el de la construcción novelesca: su pensamiento, su introspección es la escritura, acto absolutamente individual y dotado, además, de un sentido religioso que multiplica *ad infinitum* las posibilidades interpretativas⁸. En ambos casos, se trata de viajes, de recorridos sin punto de llegada y –cabe arriesgar–, sin camino de retorno. La vuelta al lenguaje, a lo humano, no se resuelve sino en la aceptación de la –vital y estilísticamente– trabajosa convivencia con lo desconocido.

Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.

E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. (179)

⁷ Que no atañe, como en el caso de Rosa, a la morfología, al “cuerpo” de las palabras, sino que actúa mediante una simplificación de las construcciones sintácticas o un vaciamiento semántico de las palabras.

⁸ “Las publicaciones de Scholem demuestran claramente que todas las corrientes de la mística judaica tienen un punto en común: la valorización sagrada de la escritura como orden simbólica, o, más precisamente, la valorización de las Escrituras como campo significante original, a partir del cual se multiplica, ilimitadamente, el campo del significado” (Waldman 2002: 29, la traducción es nuestra).

BIBLIOGRAFÍA

- BORELLI, Olga (1981) *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- CAMPOS, Haroldo de (1992) *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- DE MENEZES-LEROY, Silvia (1989) “The Animal World in the Works of João Guimarães Rosa”. *Portuguese Studies* (The Department of Portuguese, King’s College London). 5: 145-160.
- DINIZ, Júlio (1990) “O olhar (do) estrangeiro –uma possível leitura de Clarice Lispector–”. *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro). 101: 29-50.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (2001) *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- FREUD, Sigmund (1984) *Tótem y tabú*. Madrid, Alianza.
- GALVÃO, Walnice (1978) *Mitológica rosiana*. São Paulo, Atiça.
- LISPECTOR, Clarice (1998 [1964]) *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro, Rocco.
- LORENZ, Gunter (1970) “Diálogo con Guimarães Rosa”. *Mundo Nuevo* (París). 45: 27-47.
- ROSA, João GUIMARÃES (1969) *Estas estórias*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- (2001[1970]) *Ave, palavra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira Editora.
- WALDMAN, Berta (2002) *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva – Fapesp – Associação Universitária de Cultura Judaica.