

Quando el monstruo soy Yo. Metamorfosis, abyección y epifanía en *La metamorfosis* de Kafka y *La pasión según G. H. de Lispector*

Gloria María Sardeña
(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)¹

Resumen: *La metamorfosis* de Franz Kafka y *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector denuncian la soledad humana, la alienación, la injusticia social, la destrucción y dejan al descubierto la desesperanza y la difícil empresa por sobrevivir del hombre del siglo XX. Mientras la Modernidad promete al hombre alcanzar la felicidad humana a través del progreso, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1982). El escritor enfrentado a ese exceso de dura realidad narra desde la introspección y el fluir de la conciencia; ambas son empleadas como estrategias para mostrar el mundo despiadado y cruel de la parafernalia alienante de la escalada bélica, la deshumanización, la pérdida de los referentes y la persecución por la cuestión del origen en la Alemania totalitaria y violenta. Dichas escrituras nos revelan conflictos, sentimientos y emociones, por lo que dichas novelas se acercan a la metamorfosis. Si bien esta remite a la transformación de los cuerpos en alguien que es otro, aparece subyacente la idea del monstruo e instalan la cuestión de la animalidad y lo abyecto desde una mirada de la otredad. La transformación del cuerpo en Gregorio Samsa y la visión de lo (a)normal, entre realidad distorsionada y fantástica plantean la visión de lo siniestro, de lo ominoso, de degradación repugnante y de lo abyecto en esa metamorfosis intermedia y epifánica. En G. H. la protagonista de la novela de Lispector la visión de la cucaracha que la mira expectante y que luego la escultora extermina en forma premeditada, le produce miedo y repulsión al comienzo, muerta es parte del ritual de devoración donde lo abyecto se convierte en un acto epifánico, de revelación y conocimiento: “la vida me es” (Lispector, 2010 189).

Palabras clave: Metamorfosis, Abyección, Epifanía, Kafka, Lispector.

Abstract: *The Metamorphosis* from Franz Kafka and *The Passion According to G.H.* from Clarice Lispector denounce the solitude of humanity, the alienation, the social injustice, the destruction and reveal the hopelessness and the harsh endeavor of

1. Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Actual Maestranda de Ciencias Humanas Opción Literatura Latinoamericana de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) con la tesis “El espacio poético de Los papeles salvajes de Marosa di Giorgio como heterotopía”. Es profesora de Literatura egresada de Centro Regional de Profesores del Este. Ha publicado artículos en la revista [sic] de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay sobre las escrituras de Felisberto Hernández, Cristina Peri Rossi y Marina Arrate así como artículos relacionados con Educación Inicial, Arte y Filosofía. Ha realizado un Posgrado Virtual de Especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía. Ejerció como docente de Educación Primaria. Actualmente cursa Profesorado de Español en CeRP del Este.

surviving of for the man of the XX (20th) century, while Modernity promises the man to achieve human happiness through progress, however, “All that is solid melts into air” (Berman, 1982). The writer faced against that excess of harsh reality narrates deep within introspection and the flow of consciousness; both are employed as strategies to survey the cruel and ruthless world of alienating paraphernalia of scaling war, the dehumanization, the loss of references and the persecution over the question of origin in the violent and totalitarian Germany. Both writing reveal us conflicts, feelings and emotions, from where each of these novels approach metamorphosis. Although this reminiscence to the transformation of bodies into someone who is *other*, it appears as an underlining the notion of monster and presents the question of *animality* and the abject from a view of the *otherness*. The transformation that suffers the body of Gregorio Samsa and the vision of the (ab)normal, between the distorted and fantastic reality pose the envision of the sinister, the ominous, the degradation of repugnancy and the abject in that intermediate and induced epiphany metamorphosis. In *The Passion According to G.H.* the protagonist of the novel from Lispector, the vision of the cockroach that expectantly overlooks that later the sculptor exterminates in a premeditated way, produce fear and repulsion at the beginning; dead is part of the devouring ritual in spite of the disgusting feeling, transforms the abject in an act that induced epiphany, of revelation and knowledge: “la vida me es” (Lispector, 2010 189) (“life is itself for me”).

Keywords: Metamorphosis, Abjection, Epiphany, Kafka, Lispector.

Recibido: 21 de junio. Aceptado: 22 de julio.

Toda comprensión súbita es finalmente la revelación de una aguda incompreensión.

Todo momento de encontrar es perderse a sí mismo.

Clarice Lispector

Introducción

La metamorfosis en/de Franz Kafka: novela, pasión y calvario

Cuando una mañana, Gregor Samsa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama transformado en un bicho monstruoso. Yacía sobre su espalda, dura como un caparazón, y al levantar un poco la cabeza vio su vientre abombado, pardo, segmentado por induraciones en forma de arco, sobre cuya prominencia el cubrecama, a punto ya de deslizarse del todo, apenas si podía sostenerse. Sus numerosas patas, de una deplorable delgadez en comparación con las dimensiones habituales de Gregor, temblaban indefensas ante sus ojos. (2012 19)

No pocas son las coincidencias que ambos novelistas, Franz Kafka y Clarice Lispector, comparten. Su origen europeo, el estigma de ser judíos y curiosamente que ambos estudiaron abogacía, aunque se dedicaron fervientemente a la escritura. Tanto

en Franz en la Praga del contexto caótico del imperio austro húngaro ocupado por la Alemania nazi en la antesala de la Primera Guerra Mundial, el fantasma de la maquinaria de guerra alcanza también a la familia de Clarice. Los Lispector emigran en 1920 a Brasil con sus tres pequeñas hijas desde una Ucrania devastada por los hechos de la revolución bolchevique de 1917.

Franz Kafka nacido en Praga en 1883 publicó *La metamorfosis* en 1915, poco tiempo después que comenzara la Primera Guerra Mundial. Su obra literaria es vasta, de relevancia universal y en el siglo XXI precisamente en el centenario de su fallecimiento, continúa en plena vigencia. Publicó *El proceso* en 1914 y *El castillo* en 1921. La producción literaria kafkiana en general aborda el sentido de precariedad que limita la vida cotidiana, el malestar y la angustia que provoca la conciencia de no vivir según la verdad, la preocupación por la muerte absurda y la violencia en formas crueles y sutiles, entre otras temáticas.

En la obra de Kafka que nos ocupa ya el título emblemático es el indicador de lectura de este proceso de transformación que se nos presenta con el comienzo *in media res*. Se nos muestra el doloroso proceso metamórfico que sufre Gregorio Samsa al despertar en su cama habitual, en una escritura despojada, sin falsos adornos pero atrapante.

Catalina Villalobos Díaz sostiene que la metamorfosis es “entendida como un equivalente a transformación, un proceso por el cual un objeto o entidad sufre un cambio” (2017 201). Si bien esta transformación es común en tanto cambios biológicos que sufren algunos animales, generalmente se presentan a lo largo de su desarrollo y culminan en su forma adulta. Pero la metamorfosis en este trabajo se relaciona con la animalidad; desde una óptica filosófica tiene un lado antropológico. “El ser humano resulta ser el producto final de una diferenciación entre él y el lado bestial [...] oponiéndose de esta manera, la idea de humanidad” (201).

En literatura la metamorfosis posee la función de cuestionar la dualidad animalidad-humanidad. Luego se nos irá revelando que es un proceso metamórfico intermedio. La principal transformación de Gregorio Samsa es la de su interior que piensa como humano, pero continuará hasta llegar a la degradación de su humanidad e incluso a la pérdida de sí mismo, del lenguaje y posteriormente de su vida.

El protagonista es un cansado vendedor de telas y viajante; cumplidor y responsable con el trabajo; es un hombre solitario a pesar de que comparte la vida con su familia, a la que mantiene económicamente. Luego que descubren esta metamorfosis lo maltratan, destratan, hambrean, ignoran, vapulean, lastiman y golpean hasta que ya no logra sobrevivir y finalmente muere en soledad. El final nos muestra a un humano convertido en despojo y a los miembros de su familia, aliviados y contentos por no tener que

ocuparse ya más del “monstruo”, del diferente, del otro que nos muestra especularmente la monstruosidad.

También entrevemos la monstruosidad de una Chescolovaquia escindida, un imperio austrohúngaro multicultural que busca su autonomía, una sociedad europea degradada, ciudades enteras aniquiladas, una sociedad despiadada, nada empática y devastada por la “gran” guerra, en la que sobresale el inmenso poderío alemán en tierras europeas. La salida es que no hay salida.

La manera que encuentra o parece encontrar el hombre de su época para escapar de la amenaza y el fracaso que siente frente a la caída de sus expectativas, frente a las promesas y maravillas del progreso y la felicidad que ofrecía la Modernidad, es adentrarse en sí mismo, únicamente ir cada vez más hacia sí mismo, adentrarse más y más para escapar, refugiarse. ¿Y cómo se siente el individuo? Se siente como un insecto.

Ser monstruo es la solución para resistir la dura realidad.

La pasión según G. H. de Clarice Lispector, una metamorfosis

La pasión según G. H. es la quinta novela de la escritora ucraniana Clarice Lispector. Fue publicada en 1964, año del golpe militar que sumergió a Brasil, su país adoptivo, en una dictadura por dos décadas. Aunque como afirma Gonzalo Aguilar (2010) Clarice escribió esta obra “en momentos de gran crisis personal y familiar, siempre dijo que era el libro que había escrito con más alegría” (6). Esta alegría se percibe en esa historia atroz con una “tensión entre goce y catástrofe”. Como afirma Antonio Cándido, el misterio de su escritura se genera en “el trabajo sobre la palabra que se debe a la marcha aproximativa de un discurso que sugiere sin indicar, rodea sin alcanzar y abre múltiples posibilidades de significado” (6). Por eso, “el misterio es lo que no se disipa, lo que excede todo entendimiento, lo que exige una apertura del sujeto a aquello que no es él mismo” (6).

La animalidad en la literatura latinoamericana, desde el recordado pasaje del *Facundo* que enfrenta y confunde a su héroe con un tigre cebado hasta los bestiarios modernistas y mágico-realistas más recientes, representa un trabajo (no necesariamente crítico) sobre la literalidad de esa ‘máquina antropológica’ continuamente activa en su producción paradójica del “*animal político*” (Andermann, 2011 2). Jens Andermann en su primera tesis propone que

la metamorfosis no es un género sino más bien una zona, un corpus en la literatura latinoamericana moderna, caracterizado no solo por lo que se narra (el desborde de la especie), sino también por cómo esa narración atraviesa y transgrede a los géneros, remitiendo en esta doble infracción contra la unicidad a una dimensión clave y problemática de la modernidad en la región. (2)

Esta novela, por cierto moderna e inclasificable narrada en primera persona es un “relato confesional provocado por un simple incidente doméstico: la muerte trivial de una cucaracha [...] Fascinada por el cadáver del insecto, G. H. sufre un “raptó del alma” –la pérdida o desposesión del yo- semejante al éxtasis de los místicos, que ella cuenta dificultosamente a un Tú” (Benedito Nunes, 1997 51); la novela es el retrato del encierro de G. H., de la imposibilidad de convivir con los propios fantasmas, con el aislamiento y el tedio; es una mujer artista poco ambiciosa, algo superflua y despectiva a veces en su discurso.

Paradójicamente, el personaje que se define como obsesiva con el orden que busca en su hogar, narra en cambio, una historia en forma caótica, desordenada, impulsada por el fluir de la conciencia su viaje interno a través de la introspección. En este sentido, “al contarnos la experiencia del despojamiento que sufrió al contemplar una cucaracha muerta, éxtasis y descenso a los infiernos en que se convirtió la conciencia de sí, el narrador de *A paixão segundo G. H.* llega a los límites de la introspección, que marcan los límites de su propia narrativa” (Nunes, 1997 53). En su inmensa soledad –solo se logra vincular desde su humanidad con la cucaracha– la protagonista crea una ficción para entenderse a sí misma; construye una realidad otra en el territorio de su escritura en tanto parodia, una realidad que termina por poseerla a ella.

Niels Rivas Nielsen (2022) sostiene que la prosa de Lispector es la de una escritura que fracasa y triunfa en un mismo movimiento. La contradicción es un terreno especialmente fértil para Lispector. No en vano, en pleno recorrido, G. H. le advierte al lector: “solo resulto elocuente cuando yerro” (122). Por cierto, este rasgo de la escritura dadaísta- surrealista de Lispector se vincula directamente con una corriente fundamental de la literatura moderna. La conciencia crítica del escritor va tras el lenguaje de que dispone –junto con una voluntad de redención a través del mismo lenguaje– porque a las palabras afirma la novelista hay que “azotarlas”, “torcerles el gaznate” según Octavio Paz, porque “las palabras son vacuas” expresa Alejandra Pizarnik. La paradoja que habita en el lenguaje se resume en esta línea fundamental de Lispector: “ahora, por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin empezar a hablar” (20).

El monstruo y sus universos en la novela de Kafka

¿El protagonista se ha convertido en un ser repulsivo de un día para otro? ¿Es un monstruo? ¿Qué es ser monstruo?

Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007), afirma que lo grotesco, la fealdad, lo asqueroso, son parte repulsiva de la nueva novela moderna porque el escritor moderno está pensando en las consecuencias de la Modernidad y lo que trae su cuerpo

y a su interés esa modernidad. Es decir, todo lo que tiene que ver con el abuso de poder y cómo lograr acostumbrarse y convivir con esa realidad en lo cotidiano.

Mabel Moraña, siguiendo el sentido de los estudios de Walter Benjamín, sostiene que el monstruo presenta una *constelación de sentidos*. El monstruo es “un *artefacto semiótico*, es decir, como el momento y el lugar en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad de sentidos que se proyectan sobre lo real” (2017 21). La metamorfosis, según Moraña, se constituye como “*dispositivo cultural* orientado hacia la *interrupción* productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen” (Moraña, 21) [cursivas en el original]. En este sentido, “el monstruo revela en la realidad lo que los ideogramas de la racionalidad occidental han obnubilado, creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba el umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo” (21). Pero ser monstruo “*arruina el statu quo*, “el cortejo triunfal” de la modernidad, al develar algo que debió permanecer oculto” (21).

Según expresa Ricardo Gutiérrez-Mouat “la naturaleza híbrida del monstruo principalmente es acoplamiento y de-generación que apuntan al simulacro corporal” (en Moraña, 33). El crítico afirma que el concepto de metamorfosis, “es esencial para la comprensión de lo monstruoso porque compromete las nociones de evolución, temporalidad e (id)entidad sustituyéndolas por las ideas de síntesis, devenir, mutación e incompletitud” (en Moraña, 2017 33). Por ello, sostiene la crítica que “para construir lo monstruoso debe quebrarse la unidad orgánica, la fluidez entre cuerpo y alma, la armonía psicosomática, sustituyéndola por el pastiche que hace de todo monstruo un simulacro de humanidad. (Moraña, 2017 34).

El monstruo siempre es algo degenerado que se transforma en otra cosa, que no es humano y la monstruosidad se construye basada en una “corporalidad exacerbada” (33). En el caso de Gregorio Samsa hay que agregarle que posee conciencia humana. El cuerpo sufre transformaciones, pero la conciencia sigue siendo signo de su humanidad. La hibridez de Gregorio está en una etapa intermedia; todavía no es un insecto ni un humano porque permanece la conciencia y su discurso, -que intenta expresar todo el tiempo y el que es ninguneado por su familia- es el de un insecto, un ser pequeño, aunque ocupe el cuerpo humano del protagonista. Referente al tamaño pequeño de ese ser es lo que Gastón Bachelard (2000) denomina “miniatura” porque “en ella los valores se condensan y se enriquecen” (138). Hay que “rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño” (138). Dentro de nosotros hay una “inmensidad íntima adherida a una especie de expansión del ser” (163).

Si pensamos en lo que Gregorio racionaliza, en su conciencia y en todo el trabajo valorativo que expone comprobamos que los valores de responsabilidad, compromiso por ser el proveedor del sustento familiar, amor familiar parecen solidificarse y la crítica que hace no es proporcional a su tamaño pequeño. Por el contrario, el insecto-humano se agiganta, se sobredimensiona y rescata los valores dignos del hombre.

La inmensidad es uno de los “caracteres dinámicos del ensueño tranquilo”, expresa Bachelard. En este sentido, cuando Samsa permanece en su dormitorio pensando en esa especie de estado onírico está viviendo su propia inmensidad y su mundo es más inmenso que el del afuera. Su mundo es más rico y su crítica es hacia el mundo del exterior, hacia sus padres, su hermana, hacia la sociedad. A pesar de ser acosado, golpeado, ignorado, olvidado en su espacio es un grande en su pensamiento, el discurso racional que sabe de la metamorfosis que ha sufrido en un cuerpo ahora animalizado es superior a los pensamientos de los que están a su lado y se vinculan con él. El mundo reducido en el que vive Gregorio produce un efecto contrario; es la dialéctica del mundo de afuera y el mundo de adentro donde dentro y fuera constituyen una dialéctica del descuartizamiento: lo abierto y lo cerrado como metáforas. El mundo cerrado del afuera bascula con el mundo abierto y de aislamiento, de alienación del adentro.

El monstruo despierta miedo, repulsión, indiferencia, lástima “pero nunca indiferencia” (Moraña, 50). Como afirma la investigadora “la figura del monstruo ha sido utilizada como ilustración de lo anómalo” (2017 31). La imagen del monstruo es elusiva y no existen imágenes ciertas sobre él.

El monstruo es aquello que no se puede mostrar porque es incoherente. Precisamente, “el monstruo hace de la incoherencia una cualidad fundamental, distintoria y definitoria de los principios de verosimilitud y excede en mucho su heterogeneidad ya que su diferencia desborda por igual lo distinto y lo desigual instalando en su lugar la experiencia de la incongruencia y la discordancia” (33).

Es interesante el planteo que realiza Roberto Echavarren respecto del devenir animal salvaje, poemas de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio, pero que puede aplicarse a la noción de metamorfosis de Samsa: “al devenir animal, el relator se libera de la culpa paralizante que infligen las instituciones, la familia en primer lugar. A través de los ojos inhumanos de otro animal, contempla una vergüenza inocente (2005 11-12).

Metamorfosis o del hombre en el laberinto

Toda metamorfosis presenta dos identidades, una A, inicial y otra B de llegada. Solo hay A si sucede un desprendimiento que conlleva dolor, un vacío que de todos modos queda en la memoria del individuo. Cuando Gregorio pasa al estado B no queda

totalmente transformado, sino que está entre A y B. Como lectores podemos interpretar que aún no hay un individuo acabado, aunque es un ser que habla, que reflexiona, un individuo que es un gran insecto pero que piensa humanamente. Es un ser híbrido, un ser en proceso. En el estado de transformación que experimenta, Gregorio pierde su cuerpo y gana dolor, sufrimiento.

El cuerpo es el medio, pero ¿quién habla cuando habla el del medio? Es el del ser que desde el comienzo del texto lo definimos como un insecto, pero no lo es en tanto tenemos el discurso inicial y el B, el del agónico final, pero también ese discurso de la transición, es una de las muchas etapas del proceso intermedio. Ese punto medio representa la caída de ese mundo moderno donde, como sostiene Berman “todo lo sólido se desvanece en el aire” (1982).

El punto B estaría vedado porque los personajes kafkianos están prisioneros de su propia orientación, de su propio sentido de la vida, de lo que desean ser. Ya no hay identidades porque la guerra cambió el mundo, porque es imposible identificarse con lo ya conocido; es la búsqueda de una identidad que en la biografía de Kafka no tiene una solución de identificación. Hay un afuera de oscuridad y un adentro, en términos de luz.

En medio tenemos el laberinto, lugar de tensión, de tormento como metáfora de la psiquis; la situación biográfica de Franz es también un mundo caótico sin salida ya sea por su origen judío, pero a lo que su padre renuncia en pos de la seguridad, la ‘paz’ y el progreso; Franz, que escribió sus obras en alemán, sin embargo, estudia con gran interés las lenguas idish y checa.

Un gran laberinto es también el sistema con su cortina de hierro, su imponente aparato militar represor y su burocracia terrible que ordena la vida de los ciudadanos. Un aparato totalitario, un mundo del afuera del que se pretende escapar y donde la identidad está reprimida o escondida contraponen con la esperanza del hombre en este período. En ese laberinto no existe una salida para el hombre del período de entreguerras.

Gregorio desea escapar del mundo esclavizante y rutinario del trabajo, desea cambiar de paradigma, ser otra cosa. Más aún cuando el lugar donde se transforma es su dormitorio, un espacio suyo donde ocurren los sueños y los planes que tiene de transformar su vida: pensaba retirarse en pocos años al pagar la deuda que tienen sus padres con el jefe de la empresa donde trabaja y cambiar de modo de vida. O sea, tener una propia, vida vivida para sí, feliz y en sintonía con sus expectativas, logros, elecciones y normas propias.

El mundo del afuera se opone al del adentro. En este sentido tenemos el espacio de lo privado, la familia contrastando con el mundo de lo público, la maquinaria de guerra; por otro lado, tenemos los elementos biológicos muerte, soledad, angustia

existencial, impotencia, inseguridad, vacilación. Tenemos la materialidad de la guerra, la mecanización, la tecnocracia, la sociedad de masas y la parafernalia panfletaria del estado totalitario con su forma de atraer a dichas masas para que consuman, todo lo que provoca alienación en los seres en su mundo privado emocional, psicológico y social.

En resumen, en Gregorio la metamorfosis es acción, es ruptura, un punto de quiebre. Es un punto de pasaje, se configura como un portal del mundo público al mundo privado. La metamorfosis como fase se produce en el orden de lo privado y deja ver que la vida está en otra parte. Pero sigue la soledad, la angustia, el dolor, continúa la impotencia.

Por el lado material hay una búsqueda del mundo primigenio, una búsqueda del origen de lo individual. Por el lado de la ficción se da una fuga hacia la imaginación, hacia la fantasía.

Nace entonces el monstruo, un ser nuevo con una nueva identidad en el mundo de la fantasía. En el mundo de adentro la novedad es que no hay novedad. La metamorfosis es la metáfora de la inhumanidad humana. El monstruo luego del proceso ocurrido en Gregorio es un ser rebelde, insubordinado, emancipado. El monstruo es una nueva “máquina de guerra”, como expresa Mabel Moraña (2017).

Animalidad, cuerpo y escritura en Lispector

El concepto de animalidad es “central para comprender la experiencia de G.H., quien, como resultado de un viaje de autoconocimiento o epifanía y mediante el proceso de escritura, intentará reconstruir un camino de desintegración del ser para la configuración de un nuevo «yo»” (Rocha, 2019 18).

La cucaracha siempre ha sido considerada un animal repugnante, abyecto; percibido como símbolo del desaseo, al asco, este insecto se asocia al desorden y el caos que en ocasiones y circunstancias invade un ámbito espacial propio de lo humano.

En *La pasión según G. H.* es uno de los animales que se adjudica la categoría de ser una “vida prescindible” por contraposición a las “vidas a ser salvadas”, protegidas, como afirma Gabriel Giorgi (2014) en su concepción desde la bioética; la cucaracha se caracteriza por estar expuesta permanentemente a la muerte, al exterminio.

Como observa José G. Platzeck (2019) este insecto “no forma parte de una red orgánico-maquinaria de producción de vida, sino más bien lo contrario, en tal caso su muerte es capitalizable en términos mercantiles. La muerte de la cucaracha es *deseable* (en cursiva en el original) y es materia de investigación y desarrollos técnicos” (2019 236).

Estos insectos son animales que también están presentes en “A quinta história” de Lispector, donde una mujer se queja reiteradamente de la presencia de las mismas y recibe la receta de una vecina para exterminar masivamente a las invasoras empleando una mezcla de azúcar, harina y yeso; de ese modo este procedimiento las “esturricaria”, torraría, las secaría, matándolas sin piedad y convirtiéndolas en estatuas. La mujer hace de este acto de higiene que podríamos describir como reiterativo, de limpieza y hasta cotidiano, una suerte de actividad obsesiva sumándole a la tarea de muerte masiva de las cucarachas, la de la contemplación satisfactoria y gozosa de su final. Esta tarea será la que le dé un nuevo sentido, una nueva razón a su existencia: vivir para matar a todas “as baratas” invasoras. Así, matar lo Otro es el objetivo de su tarea y su misión; la muerte de ellas significa matar al diferente, porque ese Otro es el monstruo, lo que inquieta y amenaza mi seguridad.

La escritura como pasión. La pasión como escritura

En *La pasión según G. H.* (1964) se presenta un caso diferente; se narra la larga agonía de una única cucaracha. La historia es sencilla. G. H. (su nombre son solo estas iniciales que están grabadas en las valijas de cuero) es una mujer de clase alta, escultora, que vive en un apartamento de un barrio carioca acomodado de Río de Janeiro quien descubre una cucaracha viva como único habitante en el dormitorio que recientemente el día anterior ha dejado su criada Janair. En una “interiorización multiplicada” (Giorgi, 2014 94), o sea una “topología de un interior del interior”, como sostiene Giorgi, la protagonista está encerrada en su departamento, como la cucaracha está encerrada en el cuarto de la empleada y, a su vez, dentro del armario.

G. H. aplasta al insecto premeditadamente con la puerta. Luego la levanta entre sus manos, la observa y la devora. Este acto desencadena una larga secuencia de cavilaciones de la protagonista quien narra lo que le sucedió o cree que le sucedió, en un tiempo que es a todas luces *kairológico*, extendido e indeterminado.

Es un lapso que transcurre lento en el espacio acotado de su apartamento que creía vacío y a partir del rayo de sol que atraviesa el cristal de la ventana y que la molesta con su brillo y temperatura sitúa al lector en un viaje a través del desierto.

Me acordé de lo que estaba grabado en mi memoria, hasta aquel momento inútilmente: que árabes y nómades llaman al Sahara El Khela, la nada, Tanesfrut, el país del miedo, Tiniri, tierras más allá de las regiones de pastoreo. Para rezar las arenas, yo como ellos ya había sido preparada por el miedo. [...] Busqué los grandes lagos azules donde sumergí mis ojos resecaos [...] Busqué pensar el Mar Negro, busqué pensar en los persas descendiendo por los desfiladeros [...]. Lo cual ya no puede soportarlo más. Y me volví sin planearlo hacia el interior del cuarto, que en su ardor, al menos no estaba poblado. (2010 120)

En el apartado dieciocho- porque esta singular novela no está numerada ni subtitulada, sino que en el inicio de cada uno de los treinta y tres apartados (¿casualidad o numerología religiosa cristiana?) que funcionan a modo de capítulos, se repite el último enunciado de la parte anterior como un modo de marcar lo continuo y circular, en tanto fuente del narrarse escribe: “Frente a la cucaracha, ya era capaz de ver a lo lejos Damasco, la ciudad más vieja de la tierra. En el desierto de Libia ¿cucarachas y cocodrilos? (2010 122).

La protagonista está inmersa en el autocuestionamiento a su mundo interior y a su vez, hace que el lector sea casi avasallado por las continuas interrogantes sobre sus conocimientos y la postura frente a la vida con sus continuas cavilaciones; las certidumbres siempre son incertidumbres, sentencias que se autocuestionan, afirmaciones que son negadas y que minan el progreso de ese pensamiento siempre contestatario del mismo yo. Las verdades son siempre contraverdades, mentiras y verdades a medias, discursos y contradiscursos en tanto búsqueda interior porque la protagonista no está satisfecha con las respuestas. Sin cesar y en un movimiento centrífugo a la vez que centrípeto, aparece un yo descentrado, rizomático, más propio de lo posmoderno, reconociendo que “no estaba enloquecida”, sino que era una “meditación visual” (Lispector, 121).

Existe en la escritura de Lispector un constante vagabundeo hacia sí misma que juega en los intersticios de lo onírico surrealista, así como también se instala en el abismo de la destrucción y el caos dadaísta. En los laberintos de la metafísica y la revelación del sentido de la vida de G. H. vislumbramos además las alusiones a las concepciones religiosas, tanto a la tradición judeocristiana cristiana como a la musulmana. Este acto en soledad y pleno de silencios da cuenta del fluir de la conciencia, de procesos de introspección del ser racional, de un viaje de autoconocimiento y hasta podríamos decir de autorreconocimiento; el ser en sí es el individuo que aspira a la unión y a neutralizarse en la universalización de la vida misma.

La novela es narrada “como un viaje inmóvil hacia la pulsación de la vida” (Aguilar, 2010 5). De forma similar, la escritura poiética conlleva la idea del viaje en solitario del escritor por tierras desconocidas hacia el sí mismo y ese silencio ‘poblado’ de huellas tipográficas que son los puntos suspensivos de su inicio en *La pasión* así como los del final de su novela, dará mayor sentido a la escritura de Lispector.

En *La pasión según G. H.* la escritora compone el cuerpo humano desordenando las jerarquías entre los diferentes órganos del cuerpo para reordenarlos:

Me asusto mucho cuando percibo que durante horas y horas perdí mi forma humana. No sé si tendré otra para sustituir la pérdida. Sé que voy a necesitar tener cuidado para no usar subrepticamente una nueva tercera pierna que en mí renace fácil como la hierba, y llamar a esa tercera pierna protectora “una verdad”. Tampoco sé qué forma dar a lo que me sucedió. Y sin darle una forma, nada existe. (2010 22)

La protagonista no logra decidir de qué manera comenzar a narrar, a nombrar, porque tampoco sabe a ciencia cierta lo que le ocurrió; la entrada laberíntica a la palabra produce miedo: “me asusté porque no sé a dónde conduce esa entrada. Y nunca antes me había dejado llevar, a menos que supiese para qué” (*La pasión*, 2010 20). Palabra es sinónimo de verdad, pero agrega: “¡A la verdad nunca le encontré sentido. Es por eso que le temía y le temo. Desamparada, te entrego todo –para que hagas de eso algo alegre” y continúa en una aparente contradicción: “Pero si no hablase me perdería yo, y por perderme te perdería. La verdad no tiene sentido, la grandeza del mundo me empequeñece” (2010 27). Más adelante el narrador protagonista dirá: “La verdad tiene que estar en lo que no podré comprender jamás” (119).

El acto de narrar consiste en dar forma a eso que es la vida, hacerla inteligible, comprendida en toda su dimensión. De ese modo, la acercan a la concepción de sí misma y de la vida humanizada lo que se autocuestiona a lo largo de la novela cuando sostiene su duda sobre lo que le sucedió y sobre todo ante la visión de sí en tanto “una verdad incomprensible” porque

o doy una forma a la nada ¿y ese será mi modo de integrar mi propia desintegración? Pero estoy tan poco preparada para entender (...) Sabía que estaba destinada a pensar poco, razonar me restringía dentro mi piel. ¿Cómo entonces inaugurar ahora en mí el pensamiento? Y quizás solo el pensamiento me salve, tengo miedo de la pasión. (2010 22-23)

Es en ese esfuerzo de explicar el vínculo entre pasión, pensamiento y palabra, en ese explicarse “domando el rebelde, mezquino idioma” como poetiza Bécquer que Lispector busca hacer restallar las palabras como “látigos”, como “caballos desbocados” como dirá ella misma en sus textos. La búsqueda de la palabra en Lispector muestra la preocupación por el lenguaje como posibilidad humana de comunicar y su “ocupación” más que preocupación por el significante. “Tengo la medida de lo que nombro-y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida que no consigo nombrar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla y el modo en que no la encuentro” (186).

En este sentido, podemos asimilar esta búsqueda a la cuestión del oficio de escultora del personaje, quien prepara los materiales con esmero y siguiendo un plan bien pensado talla, da forma, suaviza, contornea el material y la escultura entonces emerge como una nueva estructura y como signo de máxima expresión estética; este arte implica depurar lo impuro de los materiales en la búsqueda de dar forma y sentido y por ello es similar a la tarea del escritor debido a que también de su obra emerge un universo nuevo, húmedo, proteico.

La protagonista apela a los pensamientos como ordenadores de la cuestión del ser en sí. Podemos entrever el carácter propio más cercano a un desorden entre racional y animal.

En este sentido, el proceso creativo por la palabra surge para dar un *continuum*, una inteligibilidad a la situación de escritura desde el raciocinio a contrapelo de la “pasión” (emoción que provoca reacciones involuntarias en el individuo si recordamos la teoría de William James); la pasión, (que significa también sufrimiento) es visualizada como torrente de la emoción porque reaccionamos química y fisiológicamente ante los estímulos, lo que se opone al pensamiento consciente, racional, analítico, hasta medido quizás, brindando al individuo una sensación de seguridad y bienestar. Recordemos que pasión es un término polisémico; la pasión es también sufrimiento, martirio, calvario. Pero surge la duda y el temor en la protagonista:

Pero temo comenzar a componer para poder ser entendida por alguien imaginario, temo comenzar a construir un sentido, con la misma mansa locura que hasta ayer era mi modo sano de encajar en un sistema. ¿Tendré que tener el valor de usar un corazón desprotegido y de ir hablando para la nada o para nadie? Así como un niño piensa para la nada. Y correr el riesgo de ser aplastada por el azar. (23)

Apreciamos también la tarea del escritor, sus batallas para el logro de una ansiada *poiesis* que va más allá de las palabras e intenciones de originalidad: el lector está donde yo ya no estoy, en el espejo. El lector pertenece al orden de lo otro, de lo extranjero; lee e interpreta, pero para ello es conveniente tener el “corazón desprotegido”. La lectura es un ámbito de creación de mundo pero es difícil escribir sin siquiera imaginar al otro que está *de(trás) de las líneas* (Cassany, 2006), al receptor de la historia que debe leer entrelíneas lo no dicho.

La escritura de Lispector cuestiona e interpela la propia palabra: “¡qué abismo entre la palabra y lo que ella pretendía!, ¡qué abismo entre la palabra amor y el amor que no tiene siquiera sentido humano!; porque... porque el amor es la materia viva. El amor, ¿es la materia viva?” (59). Emplea una estrategia recurrente debido a que “en un mismo movimiento, el discurso afirma y relativiza, construye y erosiona -mediante la interrogación, mediante un golpe de perplejidad- lo construido. Se trata, por cierto, de una operación que asume diferentes matices a lo largo de la novela” (Niels Rivas, 2022 62).

En el fragmento citado la pregunta final introduce “vacilación y auto cuestionamiento; G. H. duda de su propia formulación. En otros momentos, este recurso indica más bien “el gesto incierto y resbaladizo que subyace al acto de nombrar” (Niels Rivas, 62): “en el infierno, el cuerpo no me delimita, ¿y a eso llamo alma? Vivir la vida que no es ya la de mi cuerpo, ¿a esto llamo alma impersonal?” (Lispector, 106). El personaje reflexiona:

La hora de vivir es un ininterrumpido y lento ruido de puertas que se abren continuamente de par en par. Dos portones se abrían y nunca habían dejado de abrirse. Pero se abrían continuamente hacia... ¿hacia la nada? La hora de vivir es tan infernalmente inexpresiva que es la nada. Aquello que yo llamaba 'nada' estaba, no obstante, tan pegado a mí que era... ¿yo? (68)

La agramaticalidad es también un modo de trastocar y desarmar el discurso. Frases que parecen incongruentes, fallos del lenguaje, enunciados irracionales como "yo que es Cosa y Tú" (119) o "quiero lo que Te amo" (119) minan la idea de un discurso inteligible, así como también lo hace el empleo "impertinente" de la tipografía en el uso de mayúsculas.

A propósito del discurso narrativo Lispector nos asombra con la multiplicidad de expresiones oximorónicas lo que lo hace singular debido a que sus significados opuestos buscan generar un tercer concepto: "Vivificadora muerte" (23); "tranquila ferocidad" (74); "insípido néctar" (88); "majestuosa monotonía" (90).

G. H. mencionará la "sustancia neutra" de la que se apropia a través del acto de devoración como la vida misma, el *bios* "que no tiene nombre pero que tiene la potencia de hacer colapsar las estructuras categoriales que sostienen la percepción del personaje" (Platzeck, 2019 237). La noción misma de vida queda en suspenso ante el advenimiento de la cucaracha que se contempla con gran atención a lo largo de su agonía. Como señala Foucault (2006) en *La naturaleza humana: justicia versus poder* el concepto de vida apunta a un momento en que se clasifican elementos 'vivos' distinguiéndolos de los 'no vivos', lo que incidió en los Estudios Naturales marcando la diferencia como un corte en su objetivo muy abarcador en "un vasto cuadro jerárquico que iba de los minerales al hombre (2006 7-8).

Por otro lado, a través de la mirada, Prieto afirma que el tema de la animalidad permite la reflexión acerca de la dominación del hombre sobre el animal. G. H. reflexiona acerca de esta dominación. Expresa que, debido a que es mayor en tamaño, posee el poder y porque puede, mata a la cucaracha. Reconoce que, si la cucaracha se encontrara en condiciones de ventaja, es decir, si pudiera, también la mataría.

El tema de la identificación con el animal también puede leerse como un juego de roles que se intercambian: el de víctima y victimario. Según Marta Peixoto (1994) en el tenso encuentro entre G. H. y la cucaracha hay una observación constante cargada de repulsión e identificación a la vez, así como un juego de inversiones de poder. La cucaracha es la intrusa, pero termina siendo la víctima.

G. H. ¿será el nombre misterioso de Género Humano como sugiere Giorgi? (2014). G. H. es el yo protagonista que en el discurso novelesco emplea continuos cuestionamientos acerca de su vida anterior como caos, el que narra a través del

fluir de su conciencia y de un continuo proceso de introspección donde opone forma a caos:

una forma limita el caos, una forma construye a la sustancia amorfa – la visión de una carne infinita es la visión de los locos, pero si corto la carne en pedazos y los distribuyo entre los días y el hambre, entonces ella no será más la perdición y la locura: será de nuevo la vida humanizada. La vida humanizada. Yo había humanizado demasiado mi vida. (Lispector, 2010 22)

Esta cucaracha, al decir de Agamben, hace *estallar* por los aires esa ‘máquina antropológica’ definida como “un dispositivo que establece cortes entre la vida humana y la vida animal, una máquina que opera diferenciando lo humano de ‘su otro’, de su revés, el animal” (Platzeck, 237), en tanto la vida sentida como muy humanizada queda como una visión congelada al encontrarse frente a frente con el animal agonizante, al animal como vida condenada a la muerte, una vida desperdiciada, una vida inútil. Platzeck conecta la presencia de la cucaracha con el lugar indeterminado que también ocupaba Janair, la criada mulata que dejó su territorio, su cuarto sin previo aviso pero donde marcó su huella en la pared; es una ausencia que es presencia. Es la puesta de los cuerpos en el espacio del *oikos* El vínculo entre ambas mujeres es conflictivo por lo que como sostiene Giorgi:

Entre la narradora y el dúo Janair-cucaracha se pone en juego la diferenciación entre esa narradora y su cuerpo transparente al “género humano” (es decir, a la especie), una figura que realiza una humanidad reconocible, en contraste a esos otros cuerpos que inscriben las fronteras de menos que humano y lo inhumano: la raza, la clase, el animal. El texto pone en juego así una retórica de las marcas biopolíticas de los cuerpos: la mujer humana ante la proletaria, la mulata, esos cuerpos que se hacen visibles en su contigüidad con lo animal. (2014 84)

El mencionado investigador sostiene que la presencia del animal cucaracha “plantearía nuevos horizontes de interrogación, evidenciando antagonismos políticos, tensiones y líneas de dominación. La aparición del animal, entonces, ya no representa el límite exterior, sino algo íntimo o doméstico; se revela aquí para impugnar un orden político” (Giorgi, 88).

La cucaracha que describe G. H. se ha instalado en la habitación y por tanto, en su propiedad; es oscura, mulata, con el color de la piel comparable a la de Janair la criada. Janair ha invadido el ámbito privado de otro dado que ha dejado su marca en el dibujo realizado con carbón en la pared: una mujer, un hombre y un perro. G. H. escribe: “Y, mirando el dibujo hierático, de repente se me ocurría que Janair me había odiado” (G. H., 38). “Esta tensión entre los personajes evidenciaría desigualdades y formas de dominación. Entre lo humano y el animal se encuentra Janair, la figura intermedia: un cuerpo marcado por la clase, el género, la raza, es decir, un conjunto de alteridades” (Giorgi, 2014 89).

El insecto que la mira es el reflejo de la mirada hecha representación en el mural dibujado por la criada en ese espacio que fuera suyo por un tiempo y que interpelan a G. H. “Carboncillo y uña juntándose, carboncillo y uña, tranquila y compacta ira de aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase un país extranjero, la reina africana” (G. H., 41).

“Es justamente en ese mundo doméstico, vuelto sobre sí mismo y multiplicado en sus pliegues interiores -expansivo, desde donde emerge el animal, o, mejor dicho, la relación con lo animal. El animal se vuelve interior, íntimo, interiorizado: viene desde ‘adentro’” (Giorgi, 2014 97).

Frente al animal G. H. expresa: “Y he aquí que descubriría que, pese a que era compacta, ella estaba conformada de capas y capas pardas, finas como las de una cebolla, como si cada una pudiera ser levantada con la uña, y pese a ello, aparecer una capa más, y una más” (Lispector, 65).

El espacio de lo animal es complejo. La animalidad y la ausencia de raciocinio han sido sostenidos desde siempre como la diferencia con “el otro animal que no soy yo” en tanto individuo pensante. “Cohabitanos, en una enorme diversidad de maneras, con una multitud de individuos de otras especies. Nos constituimos a la vez como humanos y como personas por medio de esas cercanías, cohabitaciones y fricciones” (Lestel, 2022 15).

Nosotros somos los otros animales. La dificultad no reside en que el humano deba cohabitar con los otros, sino en que él es los otros, así como los otros son él. “Cuando los otros hayan desaparecido, el humano ya no existirá. Mientras que si los humanos desaparecieran, los “otros” se sentirían sin duda mejor. Apenas un detalle” (Lestel, 16).

Lo siniestro: cuerpo, lenguaje, (in)comunicación

De acuerdo con Sigmund Freud (1974) lo siniestro nos remite a lo familiar, lo conocido, se vuelve parte de lo cotidiano en cuánto a que lo “Unheimlich” está próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante...” (Freud, 1974 2483). Así lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro [...] Lo siniestro causa espanto porque precisamente no es nuevo, es familiar (2484). Eugenio Trías sostiene que lo siniestro se da vinculado al sentimiento del deseo del individuo. En este sentido “siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida” (Trías, 2006 47). Las cosas familiares pueden volverse siniestras, ominosas. Todo el tiempo el narrador nos hace vacilar entre lo real y lo que no lo es; entre la posibilidad de la fantasía, lo pesadillesco, el sueño y el deseo; siempre existe una vacilación entre lo posible real y lo posible fantasioso.

En *La metamorfosis* constatamos que la familia de Gregorio es siniestra. Se lo valora mientras ha mantenido económicamente a su familia. Luego se lo aparta de su entorno confinándolo a su dormitorio, se lo desprecia, hablan por él, intentan interpretar lo que desea pero en realidad se lo excluye discursivamente. Al producirse la metamorfosis Gregorio permanece recluido en el cuarto-cárcel. Su nuevo cuerpo le supone grandes dificultades para moverse aún en su territorio familiar debido a su gran tamaño que no puede manejar y porque todos huyen al verlo. Falta solidaridad humana. Sin embargo, Gregorio “pensó en lo fácil que sería todo si alguien viniera en su ayuda. Dos personas fuertes –pensó en su padre y la criada habrían sido más que suficientes” (2012 27).

Cuando intenta explicarse no lo consigue y solo emite un “horrible pitido”; el gerente pregunta a sus padres: “¿Han entendido ustedes una sola palabra? “Espero que no nos esté tomando del pelo”, “Era una voz de animal”, dijo el gerente con un tono sorprendentemente bajo comparado con el griterío de la madre” (2012 34). Su madre lo supone enfermo y su padre lo considera un ser despreciable e inservible que ya no trabaja, no produce, no colabora con la sociedad ni tampoco en el círculo social más pequeño: la familia, la que dependía de él y a la que abandona, avergonzándolos. Pero Gregorio encuentra una disculpa para la nueva situación y muestra calma y comprensión hacia su familia. “Cierto es que sus palabras *ya no se entendían* (énfasis mío), aunque a él le parecían suficientemente claras, más que al principio, quizá porque el oído se le había acostumbrado” (35). El ser híbrido se conforma con el hecho de que se han percatado que algo extraño le ocurría” (35). “La confianza y seguridad con que acababan de tomarse las disposiciones le sentaron bien” refiriéndose al cerrajero y el médico y entonces “Se sintió otra vez integrado en el ámbito humano” (35). Pero ese sentimiento y esperanza decayó rápidamente en el enfrentamiento con la triste realidad; su madre se desmaya, lo rechaza, se aleja y su padre hasta le pega, sumiendo al protagonista en la mayor ansiedad y fría alienación. La hermana tan unida y cercana a Gregorio ahora le dirá al padre: “Debemos intentar librarnos de él [...] acabará matándoos a los dos, lo veo venir” (2012 90). Esta actitud familiar es claramente “Un ejemplo de la Sociología del desprecio y exclusión discursiva” como escriben Benno Herzog y Francesc Hernández (2013).

A lo largo de la novela constatamos el desamparo Gregor convertido en insecto que todo el tiempo conversa consigo mismo. Es el hombre consciente como ser humano pero inconsciente como nuevo individuo. Es un debate entre la conciencia y la inconsciencia del individuo. A su inconsciente afloran problemas de su infancia, mitos que hacen a lo siniestro, lo extraño, lo foráneo, lo que se percibe como amenaza desde adentro. Pero también ocurre que es consciente de lo que es el trabajo, la rutina, la melancolía, el tedio, propios de la Modernidad. Cobra dimensiones de tensión entre los planos consciente/inconsciente y de angustia existencial, cosa que apreciamos desde el

comienzo de la novela: “¿Qué me ha ocurrido”, pensó. No era un sueño” (2012 19). Es todo lo que alcanza al hombre de la modernidad y que es sentido como amenazante. Ya no es reconocido y solo recibe incompreensión, extrañamiento, como proclama Axel Honneth (1997), filósofo alemán, quien expresa que el reconocimiento es la tensión moral dinamizadora de la vida social; el reconocimiento implica que cada individuo necesita de los otros para lograr construir una identidad estable y firme. Cuando Gregorio es aislado es menospreciado, deshonrado al no sentir la solidaridad de sus pares, sobrevienen sentimientos de no ser querido y por lo tanto, su autoestima va en decadencia.

La emergencia de lo siniestro es entonces esa “grieta que se abre en el relato inevitablemente, el palpito de esa fuerza que porfía por ocultarse, que insufla de realidad a la realidad del sujeto y del mundo y que por lo mismo constituye una amenaza constante e inquietante, pues la misma potestad que permite dotar de vida puede privar de ella” (Serrano Marín, 2010 86).

Lo siniestro se instala no solo en esa transformación física sino en que resulta inquietante no encontrarlo como el Gregorio de siempre en su dormitorio. Lo familiar se vuelve extraño para los miembros de su familia y el monstruo intenta pasar desapercibido; convertirse en insecto fantástico pasa a ser una estrategia de vida, de escape forzado y de alienación voluntaria. Se transforma en bicho para escapar de la realidad de su día a día; tal vez, en forma semejante a Franz, Samsa se siente poco valorado; se siente un ser social en una sociedad moderna masificada donde se es un “número”, un esclavo, un judío, un rebelde.

Se busca incansablemente la individualidad en la masa donde, políticamente, como afirma Álvaro Cortina Urdampilleta (2021), existen dos planos: la de la situación de los pueblos de Checoslovaquia castigados por la guerra cruenta y la disgregación de los pueblos austrohúngaros, pueblos de culturas superpuestas, una sociedad culturalmente fragmentada. El hombre de la Modernidad busca desesperadamente la unidad de sentido en todos los aspectos; busca asumir su subjetividad, aunque sea por medio del asco, lo feo, lo grotesco, el horror, la animalidad.

Entonces ¿dónde está el monstruo? ¿Adentro o afuera? Tal vez en ambos sitios. El adentro vive esa amenaza y Gregorio se siente un insecto. La metamorfosis es la respuesta al cambio, el gesto de horror, el aullido, “El grito” expresionista de Edvard Munch de pedido de socorro ante la amenaza y la angustia que siente el hombre en la Modernidad. Tal vez en ese esquema de lo siniestro, en ese ser diferente que parece aún estar en ese mundo de lo onírico propio del surrealismo, el del insecto vibrátil ahora que narra el “espectáculo de una agitación sin consistencia” (LM: 25) sobre todo de sus piernas ahora vueltas “numerosas patitas que no paraba de agitarse en todos los sentidos y que él, además, era incapaz de controlar” (Kafka, 25) ofrecían a sus ojos el

espectáculo de los movimientos inútiles; son miembros que nos permiten movernos de forma independiente a los que compara con su grosor anterior pero que ahora son escuálidas y aparecen ‘dormidas’ sumado al hecho de que Gregorio está echado sobre su espalda, una dura coraza, lo que lo convierte en un ser vulnerable y dependiente de la buena voluntad de los otros.

Como nos lo recuerda Moraña, el monstruo siempre es más y es menos. “El monstruo es ante todo relato y, como tal, lenguaje, desarrollo discursivo, imagen, narrativa. Es también, y sobre todo, *soma*, corporeidad, *zoé* y al mismo tiempo *bíos*, inmanencia, materia prima vulnerable e inacabada, *opera aperta*, (id)entidad imposible y presente, afirmación en negativo, sustancia en busca de su forma” (2017 22).

Un aullido en la oscuridad: lo abyecto, lo neutro, la náusea en Clarice y Franz

A través de la metamorfosis de Gregorio nos adentramos en los discursos de los diferentes familiares y conocemos las (re)acciones de asco, de abyección ante su transformación. Julia Kristeva (2004) en *Poderes de la perversión* afirma que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable” (2004 9). “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” afirma Kristeva (2004 11). Lo abyecto, según la filósofa, está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que se experimenta se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe (25). La abyección no es

la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal. (2004: 11).

Teniendo en cuenta las ideas de Kristeva tanto en la metamorfosis que sufrió Gregorio Samsa, como en comer lo prohibido e inmundos en la devoración del animal por parte de G. H. se advierte la presencia de lo abyecto, lo perverso. En *Lispector*, G. H. a través de la mirada la protagonista hace contacto con lo observado y se reconoce en esa otredad que representa el insecto. El ver y ser visto le posibilita ese estar *siendo*. El reconocerse equivale a lo amorfo y moldeable en ese “lodo húmedo y vivo” (57).

Adlín Prieto sostiene que ese verse permite también visualizar la sociedad y sus miserias: “la escoria de la sociedad, la marginación, la pobreza y la destrucción” (2022 14). La rememoración de la pobreza en la infancia de G. H. “con chinches, goteras, cucarachas y ratas” (Lispector, 57) constituye un pasado prehistórico en el cual vivió con los primeros bichos de la tierra. Con la muerte del insecto también asistimos al cuestionamiento de la protagonista en cuanto a su decisión de abortar un embarazo, su esterilidad y hasta su soledad familiar a través del fluir de la conciencia. Ese pasado arcaico que no se desea es traído a su presente por esta “terrible” criatura oscura que despierta asco y abyección en la protagonista. En este sentido, esa oscuridad del armario que contiene a la cucaracha viva es la oscuridad interna del personaje y podemos interpretar este fenómeno como un miedo a su yo, al yo que se pretende resguardar de toda amenaza.

La cucaracha es un insecto que muta y su metamorfosis consiste en trascender porque es sobreviviente de muchísimos cataclismos; en este sentido el insecto resiste, se cuida, muda interior y exteriormente, se adapta a las situaciones y así ha logrado sobrevivir. En el Egipto antiguo era símbolo de renovación y de resistencia. Y G. H. ha resistido y es sobreviviente como ella. “Reconoce en esa materia prima que brota de la cucaracha las raíces de su propia identidad. En el encuentro con la cucaracha, se fusiona con el animal” (Prieto, 2022 14). Las palabras de G. H. lo confirman: “Yo, cuerpo neutro de cucaracha [...] –yo soy la cucaracha” (G. H., 64). En su lado animal está el origen. La vida primitiva, el plasma vivo, lo neutro, proviene de su propia esencia de animal-humano. La protagonista se iguala con la vida primigenia, arcaica del animal.

Cómo llamar de otro modo a aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo ya seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad. (G. H., 57)

Agrega G. H.: “la vida en mí es tan insistente que si me partieran, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose” (64). La neutralidad viva permanece. G. H. busca desintegrar su ser físico para volver a su estado más primitivo, hacia su esencia. Lo neutro es también la masa blanca que brota de la cucaracha muerta y que el personaje, superando la náusea se come. Un conjunto de metáforas son empleadas para referirse a lo neutro: “jalea” y “barro” dan cuenta de lo que no tiene forma por sí misma sino que hay que moldearlos o contenerlos para que la adquieran. Mientras que “plasma”, “placenta”, “semen”, “semilla”, “leche materna” aluden al origen de la vida. Lo puro o ‘neutro’, la ‘materia prima’, podrían pensarse como una fusión de ambos: lo viviente aún no tiene forma, ese lugar (membrana o límite) donde se instala lo primigenio y prehumano.

Esa repulsión que siente G. H. tanto en su cuerpo como espiritual es lo que Jean Paul Sartre denomina como la “náusea” física y literaria, es decir, el hecho de concientizarnos de que nuestros actos no tienen justificación. Ello nos produce insatisfacción, inquietud. Un momento antes del clímax se instala la cuestión de la angustia existencial donde se da un proceso de revisión de su vida afectiva y personal. Ante esta situación busca en su apartamento el impulso vital que necesita para sentirse viva, entera. Busca el orden en el caos, ordenar el apartamento y sobre todo inspeccionar el cuarto de la criada es ordenarse.

Siente el tedio, el *spleen*, pero más adelante este sentimiento se convierte en hostilidad que luego descargará en la cucaracha sintiéndola como el enemigo, lo extranjero, el otro que me inquieta y amenaza.

La negación de sí o el peregrinaje a lo inhumano

Niels Rivas afirma que la negación de lo individual de G. H. conduce a la disolución de la identidad en tanto leemos en *La pasión*: “avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño” (16); “necesito tener el campo libre de mí para poder avanzar” (24); “camino hacia la despersonalización” (149). El crítico literario sostiene que se intenta “abolir esa poderosa organización lingüística que es el yo” (Rivas, 2022). Es una operación que implica “extirpar de uno, con un esfuerzo tan atento que no se siente dolor, extirpar de uno, como quien se libra de la propia piel, las características” (149) escribirá Clarice Lispector.

G. H. desea demoler todas las estructuras del montaje humano y de lo organizado para volver a lo inhumano en lo humano; volver a conformar el individuo como tal. Lo neutro es la negación de lo individual y ella propone integrarse al todo, a lo universal.

Esa pasión por volver a la vida natural luego de contemplarla, odiado, rechazado pero devorado está resumida en ese ser que es la cucaracha, lo que le produce “una alegría infernal” (62) que desarma su mundo civilizado y ordenado donde parece estar “vendiendo ya mi alma, porque había comenzado a consumirme de placer” (67).

Viaje al núcleo: transformación y epifanía

Affonso Romano de Sant’Anna, en “O ritual epifánico do texto” (1997) sostiene que *La pasión según G.H.* conforma un “laberinto mágico, místico y metafísico” y es “la historia de una transformación” (1996 245). Puede entenderse como una epifanía, como el relato de una experiencia de revelación, de renacimiento espiritual. Rescatamos

de este autor los conceptos de “peripecia” y “peregrinaje”, en el sentido de un viaje que sería a la vez una búsqueda con carácter metafísico y un “ritual”. “Pero cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia; del mismo modo que para tener el incienso, el único medio es el de quemar el incienso” (G. H., 122).

G. H. en su experiencia accede a ese lugar que se ubica antes de lo humano, dejando de lado su humanidad y sus sentimientos. En el texto hay referencias religiosas ya en el título mismo de la obra; “la pasión” implica un paso, un aprendizaje, así como el tránsito de Cristo por el desierto y el sacrificio (comer la cucaracha remitiría al sacramento de la comunión), le permiten al personaje conocer y aceptar la maldad intrínseca del ser humano y de esta forma, después de este viaje de autoconocimiento alcanzar la verdad. Es con este acto de devoración, al comerse a sí misma que G.H. renace dado que en ese yo que se buscaba a sí mismo tiene lugar una revelación, una epifanía, un nuevo nacimiento: “... Yo estaba en el desierto como nunca había estado. Era un desierto que me llamaba como llama un cántico monótono y remoto. Estaba siendo seducida. Y me dirigía hacia esa locura promisoría” (69).

Adlín Prieto (2022) sostiene al respecto que

una revelación que sólo puede ser alcanzada en ese espacio otro, seco, desnudo, del sol cegador que es la habitación de Janair. Un desierto que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia. Un lugar cuya sequedad ardiente es el espacio por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma. Un territorio baldío, entendido como un lugar de *encuentro*, zona de *contacto*, entre la luz y la oscuridad que tientan y prueban a un yo que se redime en el acto de transmutación al comerse a sí mismo. (15)

En la novela aparecen referencias al desierto, a las tentaciones y a la salvación alcanzada a su regreso, como en un viaje místico. “Pero ésta no es la eternidad, es la condenación. Cuán lujoso es este silencio. Ha sido acumulado durante siglos. Es un silencio de cucaracha que mira. El mundo se me mira [...] en este desierto las cosas saben las cosas. Las cosas saben tanto las cosas que a esto... a esto lo llamaré perdón [...] El perdón es un atributo de la materia viva” (Lispector, 75).

El texto pone en juego la relación con escritos bíblicos, en algunos casos casi de forma invertida. En línea con Olga de Sá (1996) G.H. renunciaría a la idea de religión, aunque sin desprenderse de las experiencias religiosas del judaísmo y del cristianismo (también aparecen elementos musulmanes como ‘minarete’). De Sá resalta que *La pasión según G.H.* no se trata de una parodia satírica ni burlesca, sino que podría tratarse de un “canto paralelo” (1996 223). Aparecen expresiones alusivas de origen religioso al modo de intertextualidades: “pecado original”, “antipecado”, “Cristo”, “sabbat”, “redención”,

“la Biblia”, “plegaria”, “Apocalipsis según San Juan”, “lo divino”, “el Infierno”, “Dios”, “misericordia”, “Paraíso perdido”, “alma”, “tentación”, “santidad”, “lo prohibido”, “la materia divina”, “reino”, “mi ángel”.

La cucaracha también es la cariátide del templo al que G. H. accede en su rito de pasaje: “Proyectada hacia delante, erguida en el aire, una cariátide. Pero una cariátide viva” (G. H., 53). Y G. H., a su vez, es la vestal de un secreto que por inmemorial ha sido olvidado. Sin embargo, como indica Nunes (1997), su experiencia sería menos cristiana y más pagana, y mostraría el carácter orgiástico de un misticismo primitivo.

Pero ingerir seres impuros simboliza una transgresión; es un acto de rebelión frente a los mandatos bíblicos. G. H. realiza el acto de comer de lo prohibido conscientemente a sabiendas de que tomar lo inmundo es un acto rebelde y desaprobado. “Yo había cometido el acto prohibido de tocar en lo que es inmundo” (81). Esto, sin embargo, se visualiza como imprescindible para el logro de esa muerte y renacimiento; sacrificio y trascendencia. Esa transformación es a la vez una elevación. Asistimos a la descripción de un ser íntegro que se descubre en el viaje iniciático al interior para elevarse y trascender. Es necesaria la disolución humana para perder su humanidad, dejar caer la máscara. Pero, como viaje iniciático, requiere de quienes deseen adentrarse en la ruta de conocimiento mínimas condiciones de evolución: la narradora pide que sus lectores sean, al menos, “de alma ya formada” (Lispector, 2010 38), afirma de Sá.

Reflexiones finales

En resumen, el tema del monstruo pertenece a categorías tales como lo anómalo, lo enfermizo, la identidad, la otredad porque el monstruo es externo al yo, pero también amenaza al yo desde dentro. En efecto, “la significación de lo monstruoso solo puede ser comprendida a cabalidad a partir de esa trascendencia que lo vincula a la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación y la resignificación (Moraña, 2017 28).

La percepción ampliada de la propia corporeidad en Gregorio es su forma de ser grande, importante, aunque sea repulsivo. En G. H. esa materia densa, la neutralidad viva más allá del cuerpo es lo que brinda una toma de consciencia de la vida interior ilimitada. En este sentido, “el monstruo es a la vez cosa y sujeto, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, desquiciada, fuera de sí, fuera-de-madre. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacresis” (Moraña, 2017 24).

La salida que encuentra G. H. para confrontar su temor y confrontarse a sí misma es cometer la abyección de comerse a sí misma para expiar su culpa en tanto se es un ser perverso, es volcarse más dentro de sí de igual modo que el personaje kafkiano. *La*

pasión según G. H. (1964) presenta “el sufrimiento de un yo que se busca a sí mismo, que atraviesa un desierto, que expía, y que se sacrifica en el otro en el que se reconoce para renacer (Prieto, 2022 15).

El tópico del sueño surrealista, presencia de lo irracional humano, la pérdida del sentido, el no saber muy bien si se está viviendo en la realidad o en la fantasía, está muy presente en ambas obras. Gregorio tiene “sueños agitados” (19), porque en su inicio: “muy tranquilo no había sido su sueño, por cierto, aunque sí probablemente muy profundo” (22); mientras intentaba entender su transformación corporal y del lenguaje le sobrevinía “cierta somnolencia” (22).

En la protagonista de *Lispector* el sueño es esa negación de lo real. Es también un camino a lo no humano. En *La pasión*: el personaje afirma: “avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño” (16); “necesito tener el campo libre de mí para poder avanzar” (24); “camino hacia la despersonalización” (149).

A través de lo expuesto en este trabajo vemos que el proceso de transformación tanto en *La metamorfosis* de Kafka como en *La pasión según G. H.* no es solo físico, sino que tiene en ambos casos un importante componente espiritual y psicológico; en la novela del escritor checo se nos presenta una metamorfosis corpórea de conversión en el monstruo como ser híbrido.

El contacto humano con lo no humano provoca una revelación epifánica en el texto de *Lispector*, carácter presente también en el kafkiano.

Respecto de la alienación y la incomunicación se aprecia por igual en ambas novelas que los protagonistas si bien pertenecen a distintas clases sociales- obrera en él y acomodada en ella y tienen diferentes actividades sin embargo son seres solitarios. En el caso de Gregorio si bien tiene familia no existen lazos familiares sólidos ni reconocimiento pues se lo aísla en su propio cuarto y se lo inhabilita discursivamente.

G. H. no tiene a nadie, aunque tuvo un amor y pudo haber tenido un hijo. La coincidencia es que en ambos hogares había una criada que en el caso de Gregorio cuando se transforma no respeta, ni ayuda, pero sí lo destrata; en el de G. H. Janair parece odiarla y la ha abandonado sin aviso.

Ambos consiguen individualizarse al transformarse en insecto; en su transformación se vuelven seres híbridos, resistentes, rebeldes, sobrevivientes a los holocaustos. Y hasta desde sus biografías, sus autores también lo son. Ambos protagonistas transgreden el discurso de lo hegemónico. En el caso del personaje kafkiano metamorfoseándose para escapar del trabajo esclavizante, la anomia, la guerra, la modernidad, ser tratado como un número y el convertirse en insecto le permite preservar su yo llevándolo hasta el límite último, la muerte. En cuanto a

G. H. no tiene nombre, solo las iniciales en las valijas le recuerdan quién es; una elección de nombrar de manera sintética a sus personajes igualmente empleada por Kafka: *El proceso* (1914) y *El castillo* (1922), para su personaje “Josef K” y en la segunda novela solo “K”.

En las novelas trabajadas está presente la tensión humano-animal. En el personaje de Kafka se percibe la culpa de ser animal conscientemente humano porque aún es un proceso intermedio de transformación; en G. H. porque comerse el bicho es signo de perversión y de transgresión a las concepciones religiosas. El acto de devorar la hostia sagrada en el ser inmundo es más bien una ceremonia pagana. Lo abyecto va de la mano de la náusea física y literaria en ella; en Gregorio su cuerpo ancho y torpe produce repulsión y asco por ser un animal, un insecto húmedo, grande, diferente, haragán. El bicho es un Otro entre los otros, es un “zángano”.

En ambos personajes el fluir de la conciencia y la introspección les trae recuerdos de la dureza de sus infancias, las frustraciones de la vida, el tedio a pesar de sus diferentes estilos de vida; uno obrero y otro artista, sin embargo, ambos sienten el vacío de sus vidas. “Ser modernos nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación [...], de ambigüedad y angustia.

Si bien en el pesimismo moderno de Kafka la angustia existencial solo le deja como solución la muerte, en Lispector la epifanía la reviste de cierto optimismo. Aunque nacer es también morir recordemos que matar es crear para los dadaístas. Hay que liberarse de sí para destruir el yo, volver a lo primitivo, a esa gota disolviéndose en el mar. El yo es no-yo para volver a ser individuo, sujeto, re-nacer y ser lo uno en el todo, lo singular uniéndose en lo universal.

Ser modernos es formar parte de un universo, en el que como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (en Berman, 2001 1).

Bibliografía citada

Aguilar, Gonzalo. “Prólogo La pasión según G. H.: el riesgo de ser humano.” Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010.

Andermann, Jens. “Tesis sobre la metamorfosis.” *Boletín /16 del Centro de Teoría y Crítica literaria*, diciembre 2011, pp. 1-14.

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Madrid, 2001.
- de Sá, Olga. “Paródia e metafísica”: *Lispector, C. A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coordinación de Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, 1996. pp. 213-236. (Col. Arquivos, 13).
- Echavarren, Roberto. *Marosa di Giorgio. Devenir intenso*. Lapzus, Montevideo, 2005.
- Foucault, Michel. *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate, Noam Chomsky/Michel Foucault*. Katz, Buenos Aires, 2006.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.
- Gómez, Diego. Entrevista “A propósito de los cien años de *La metamorfosis* de Franz Kafka.” *Ciencias Sociales y Educación*. Compilación de Oscar Jairo González Vol. 4 N° 7 Universidad de Medellín. revistas.udem.edu.co, 2015, pp. 398-402.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Debolsillo, Barcelona, 2012.
- Kristeva, Julia. *El poder de la perversión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- Lestel, Dominique. *Nosotros somos los otros animales*. Talleres Gráficos Elías Porter, Buenos Aires, 2022.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G. H.* El Cuenco de Plata/Latinoamericana, Buenos Aires, 2010.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, Madrid, 2017.
- Niels Rivas, Nielsen. “La exuberancia del silencio. Aproximaciones a *La pasión según G. H.* (1964) de Clarice Lispector.” Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Artes Liberales, Chile, 2022, pp. 63-82.
- Nunes, Benedito. “La pasión de Clarice Lispector.” *Revista Anthropos Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio*. Extra 2, Barcelona 1997, pp. 46-54.
- Oliveira, E. J. de. “Ficciones de la animalidad en América Latina. Las formas animales en la literatura y en las artes visuales.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n° 7 (1), 2019, pp. 79-96. doi.org/10.37536/preh.2019.7.1.750.
- Platzeck, J. G. “El animal estalla. Políticas de lo viviente en la narrativa de Clarice Lispector.” *Revista Letras*, Curitiba, Julio-diciembre 2018, pp. 228-240.
- Prieto Rodríguez, Adlín de Jesús. “La mirada como configuración del yo. Una lectura de *La pasión según G. H.*” *Revista Amerika Mémoires Identités Territoires*. Valdivia, Chile, 2022.

- Rocha, Mirna. "Animalidad, viaje y escritura Una aproximación a la obra de Clarice Lispector." Tesis Universidad Nacional de Río Negro, Argentina, 2019, pp. 1-76.
- Romano de Sant'Anna, Affonso. "O ritual epifánico do texto." *A paixão segundo G. H.* Edición crítica, coordinada por Benedito Nunez, ALLCA, Brasil, 1997, p. 243.
- Serrano Marín, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la Modernidad.* Plaza y Valdés, Madrid, 2010.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* Debolsillo, Barcelona, 2006.
- Villalobos Díaz, Catalina. "Metamorfosis. La animalidad y el mito en *La metamorfosis* de Kafka y *Axolotl* de Cortázar." *Revista Digital Catedral Tomada*, Vol. 5, nº 8, 2017, pp. 199-210.