

(d)

INDECIBLES E IMPOSIBLES DE LA ESCRITURA: ARMONÍA SOMERS Y CLARICE LISPECTOR

NÚRIA GIRONA
Universitat de València

Desde el psicoanálisis, el grito nos habilita una vía para abordar nuestro silencio, ese que no tiene que ver con lo audible o lo inaudible. No se trata de aislar lo no-verbal para elevar la gestualidad a un poder de paralenguaje, ni tan sólo de detectar en la presencia de ciertos elementos textuales la ausencia de lo no dicho (el socorrido blanco del papel que se maneja tipográficamente en la poesía, por ejemplo). Oponer de esta forma el silencio a la palabra respira cierta ingenuidad, como si la palabra fuera plena en sí misma. De últimas, si a la compleja madeja de lo no-dicho, lo indecible y lo inefable le añadimos “mujer”, ¿en dónde queda el silencio? Así, la extrañeza fálica puede llevar a las mujeres a inscribirse en el orden social con una eficacia distante. Armonía Somers y Clarice Lispector escenifican esta inscripción a través de una “escritura abyecta”, que busca el imposible de una realidad fuera del significado.

PALABRAS CLAVE: psicoanálisis, falo, significado, Armonía Somers, Clarice Lispector.

Ese ser que se tapa las orejas y abre grande la boca

*¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto
Por eso hablo.
Alejandra Pizarnik*

Cuentan que al comienzo de una de sus sesiones Lacan hizo circular entre los asistentes una reproducción de *El grito*, el cuadro de E. Munch, para reflexionar sobre el estatuto del silencio, afirmando que –paradójicamente– ninguna ilustración se ajustaba mejor a su planteamiento.

Todos conocemos la imagen: en el centro, un ser extraño (extrañamente blando e informe, extraño en el límite de su humanidad) que “se tapa las

orejas y abre grande la boca” (Lacan, 1964: xi). En su desesperado gesto, el grito no se oye y no sólo porque la pintura no hable. La ausencia de orejas sugiere una mudez constitutiva, el grito ahogado en la garganta; al fondo y en un rincón, el perfil de dos paseantes que probablemente no atienden al llamado y el trazado de un puente inmutable que se pierde en el abismo. Pero más eco que grito, algo de desgarró le vuelve al hombrecillo, a punto de engullir o de ser engullido por las líneas concéntricas que su alarido convoca, como la piedra lanzada al charco, en una espiral de líneas curvas que se contagian de la boca a la barbilla, de la barbilla a la cabeza, de ahí al cuerpo, al lago y a la costa, como si de un efecto sonoro se tratara y el silencio pudiera captarse en la quietud progresiva que las líneas ganan.

¿Qué se escucha en este fondo inestable? Una invocación que no se registra en la voz, consustanciada tanto de grito como de silencio, en tanto este último “no es el fondo del grito”, dice Lacan, no guarda “relación de gestalt” con él, antes bien el grito hace surgir al silencio;¹ quizás por ello decimos que la quietud puede escucharse a continuación del estruendo pero no mucho después.

El vértigo precipita al sujeto, la tierra tiembla bajo sus pies y sin embargo el grito queda sofocado en el trance preciso que la pintura capta: la angustia desorbitada. El silencio atañe a la angustia como afecto estructural. Ese ser extraño al que la voz le ha sido arrebatada y también su figura (ya no podemos dejar de emparentarlo con Ghostface), ese resto humano de cuyo sexo nada sabemos se sostiene en el límite: su gesto invoca lo que no se articula en discurso y su forma lo inarticulado del sujeto. Sus cóncavas vacías y el orificio de su boca gritan; de ella surge silenciosa el remolino, el vórtice central, el agujero negro, el vacío, la falta de lenguaje, la falta.

La pintura nos precipita a ese interior al cual apenas podemos aproximarnos pero muestra tanto un instante de desmoronamiento como un instante de apertura. La voz que no llega –pero sí para ser vista– contiene una súplica que aún puede rescatar a este sujeto. Una apelación que quizás lo invite a proferir en palabras su demanda para así desamordarlo. No es casual que la díada grito-silencio sea en el campo invocante lo que en el campo escópico compone la díada visión-mirada. Tampoco que el grito establezca un límite de humanidad –*gritaba como un animal*, solemos decir; el comienzo de la vida –el recién nacido que se asoma al mundo– es preciso volver al grito para encontrar el lenguaje: “el grito surge en la raíz del lenguaje, antes de la palabra, en ese límite donde lo no-reconocido de lo reprimido primordial, a punto de hacer irrupción, suscita el goce”.² Por eso, al final de la novela *Los vigilantes* de Diamela Eltit, después de narrar la

¹ “El silencio no es el fondo del grito, no hay relación de gestalt. El grito parece provocar el silencio, si anulándolo es sensible que él lo causa, lo hace surgir. Le permite tener la nota, es el grito quien lo sostiene y no el silencio. El grito hace de algún modo apolotonarse al silencio en el impasse mismo donde brota, para que el silencio se escape de él; pero ya está hecho” (Lacan, 1964: XI).

² J. Lacan, “Réponse à Marcel Ritter”, 26 de enero de 1975, *Lettres de l'École freudienne*, tomado de E. Lemoine (1982: 19).

opresión corporal y el control del lenguaje, “AAUUUU AAUUUU AAUUUU”, el grito del niño marca un comienzo (Eltit, 2001: xx).

Desde el psicoanálisis, el grito nos habilita una vía para abordar nuestro silencio, ese que no tiene que ver con lo audible o lo inaudible. No se trata de aislar lo no-verbal para elevar la gestualidad a un poder de paralenguaje, ni tan sólo de detectar en la presencia de ciertos elementos textuales la ausencia de lo no dicho (el socorrido blanco del papel que se maneja tipográficamente en la poesía, por ejemplo). Oponer de esta forma el silencio a la palabra respira cierta ingenuidad, como si la palabra fuera plena en sí misma.

De últimas, si a la compleja madeja de lo no-dicho, lo indecible y lo inefable le añadimos “mujer”, ¿en dónde queda el silencio? *Bla, bla bla*, las mujeres hablan más, lo cual no implica que callen menos. Pero si una mujer dice: *hablar, hablar, hablar, es todo lo que sabes hacer* mala señal, la tormenta se avecina. Eso mismo repite el loro en *Zazie en el metro*, la novela de Raymond Queneau, y ambos (el loro y la protagonista) guardan parecido según Jacques-Alain Miller (1993).

Zazie, que se pasea por París y busca una boca de metro, arrasa con su cinismo y se ríe de los logros de la cultura. Cuando su tío le propone visitar la tumba “verdadera del verdadero Napoleón”, ni corta ni perezosa exclama: “Napoleón mon cul” y exclama “mon cul”, “mon cul, mon cul” todo el tiempo. Dotada de “frescura”, Miller afirma: “Zazie logra llevar al registro de la interjección y de la injuria todo aquello que la civilización propone como producto, en un torbellino desenfrenado, y nada la detiene, ni siquiera Napoleón. Esta proposición es una máquina de desinflar, de pisotear semblantes, de revelar el estatuto de semblante de todo aquello a lo que se dedica la gente masculina de su entorno” (Miller, 1993: 66).³ De este modo plantea el “realismo” de las mujeres, cómo ellas parecen a veces “más amigas de lo real”.

Más incrédulas, por tanto, desconfían hasta cierto punto de la captura del orden simbólico, al colocar el significante en la cuenta del forro, lo que no está reñido con el *cacareo*. ¿Por qué no, dada la escasa consistencia del lenguaje? Una posición bastante insostenible, por cierto, si tenemos en cuenta que linda con la psicosis y si no fuera por que el descreimiento de ese lenguaje no llega a proclamarlo como innecesario, más bien como lotería: ilusorio pero al fin y al cabo indispensable. Y más vale de nuevo la ilusión de todos los días porque lo peor que pudiera ser no viene de la incredulidad sino del desengaño: “El aparente ‘realismo’ de las mujeres se sostiene a partir de ese ilusorio: las mujeres no dejan de hacer –y de hacerlo todo– *porque no creen en ello*; creen que es una ilusión” (Kristeva, 1999: 176-177, énfasis suyo). Esta extrañeza fálica, afirma Kristeva, puede llevar a las mujeres a inscribirse en el orden social con una eficacia distante

³ “Es una manera de decir que las mujeres no sostienen con gusto la idea de atrapar lo real con el significante, la posición femenina implica cierta intuición de que lo real escapa al orden simbólico” (Miller, 1993: 63).

(de la que el cinismo de Zazie es un extremo) pero también favorecer una regresión debido a su particular vínculo con la madre. Es entonces cuando “el sujeto mujer abandona la extrañeza de lo simbólico a favor de una sensorialidad innombrable, enfurruñada, múdica, suicida” (Kristeva, 1999: 178).

En cualquier caso, tanto la posición femenina como la masculina son el resultado de la inclusión del ser hablante en el lenguaje, precisión necesaria para no caer en el esencialismo y de la que la noción de género no da cuenta, puesto que no bastan las identificaciones para determinar la sexuación.

Si el lenguaje surge de la falta hay que vérselas con esa falta para seguir hablando. En la inclusión del ser hablante en el lenguaje comienza el trabajo con el silencio, entendido aquí como una negatividad esencial (“Si digo *agua* ¿beberé?” en palabras de Pizarnik), incluida la del propio sujeto, que queda dividido, ya no es más dueño de lo que dice. De ahí su confrontación con ese vacío sustancial, el mismo que enfrenta la obra literaria y la locura y que lo ubica en la lógica fálica.

Ahí quisiera detenerme para resaltar cómo la función fálica orienta la organización simbólica y la sexuación⁴ y emplaza tanto la psicosis o la neurosis y como lo masculino y lo femenino, en cierta sintonía. Y quisiera retomar el énfasis de Kristeva, que en distintos momentos de su obra, resalta cómo la mujer lleva a término este último pasaje. “Nunca está de más insistir” –dice– “sobre el inmenso esfuerzo psíquico, intelectual y afectivo que una mujer debe hacer para encontrar al otro sexo como objeto erótico” (1997: 32),⁵ y el “inmenso esfuerzo” –más adelante, “gigantesca elaboración”– se refiere a cómo, además del acceso al orden simbólico, su tránsito hacia un objeto sexual se orienta en otra dirección con respecto del objeto materno primordial. Lo que espero que no se entienda como una exclusión de la homosexualidad ni una inclusión de la heterosexualidad obligatoria.

En otro momento, Kristeva presenta variantes de esta posición del sujeto mujer respecto al monismo fálico, lo que denomina como su “extranjeramiento”, y llega a afirmar que “las dificultades estructurales de este posicionamiento, más que las condiciones históricas que no dejan de sumarse a ellas, explican tal vez el dificultoso destino de las mujeres a lo largo de toda la historia” (1999: 183), lo cual puede funcionar como advertencia al feminismo.

⁴ Que la ley fálica oriente tanto una como otra podría explicar que en la psicosis, en donde queda forcluida, se presente en sus distintas formas el “empuje-a-la-mujer”. El falo es el pivote de la ambigüedad sexual.

⁵ En *Sol negro. Depresión y melancolía*, Kristeva analiza uno de los “costos” de este esfuerzo, la propensión al duelo problemático del objeto perdido, la melancolía acechante del ser femenino, puesto que la “identificación especular con la madre y también la introyección del cuerpo y del yo maternos son más inmediatos” en una mujer (1997: 31).

De estos extranjeramientos al borde de las mujeres y de la locura, en definitiva, al filo del silencio, dan cuenta las dos escrituras a las que me voy a referir, dos maneras extremas y casi opuestas de manejarse con la falta: Armonía Somers, con sus excesos y Clarice Lispector, con sus medidas.

Armonía Somers: el vórtice de la palabra

Sembrando Flores volvía partida en dos y mal cosida tal como lo había previsto, con la cara hacia atrás y el pelo adelante. De esto último no acusaba a nadie. El hecho de la cara vuelta corría por cuenta de su absoluta responsabilidad: girar hacia el pasado tiene sus riesgos, y la nuca frontal le había sido impuesta por las circunstancias. Nadie que no pueda mirar lo que está ocurriendo será digno de su ojos, y sólo con ellos al revés del cuerpo puede confesar que existe el margen de mundo.
Armonía Somers

Sólo los elefantes encuentran mandrágora viene signado desde el comienzo por la ruptura del lazo comunicativo, construye el relato de una enferma sin contrapunto en su interlocución, una “historia que nadie escuchó en la habitación” (Somers, 1988: 13). Monólogo o diálogo sordo, la ausencia de receptor no apunta sólo a una emisión esquiva –propia, en parte, de la reclusión o el delirio de la medicación– sino a la ausencia de un otro que garantice un sentido, bien para orientarlo en la comprensión o bien para censurarlo en su exposición, lo que equivale a una ausencia de límites en la exposición de la historia y autoriza la digresión. La escucha imposible obliga a renunciar al habla, a la humanidad incluso y, por lo tanto, capacita para liberarse de lo idéntico, en un potencial que la novela trabaja portentosamente y en todos los niveles. Nadie escucha, no todo puede ser dicho pero no debe ganar el silencio, de ahí el incesante empuje a la escritura que la protagonista celebra.

Que “nadie” escuche obliga a la lectura silenciosa de este relato en sordina e insiste en la materialidad de su soporte (el “objeto libro”) como única vía de recepción de las palabras y como único espacio de supervivencia para la enferma, dos de las matrices fundamentales de la novela.⁶ Que la lectura funcione como único vínculo comunicativo posible para esta historia (una lectura que puede interrumpirse o prolongarse a voluntad) obliga a una privacidad que quizás recupere la dimensión introspectiva del sujeto, tan amenazada por los tratamientos a los que *Sembrando Flores* (uno de los nombres que adopta la protagonista, en su afán diseminatorio, suspendida en un entre-nombres) se enfrenta. Continúa la cita anterior: “y he aquí el milagro, poder birlarles algo con las malas artes

⁶ La importancia de la lectura en la novela ha sido ampliamente comentada por Susana Zanetti (2002: 417-444), en los múltiples sentidos y apropiaciones que se apuntan: lectura obligada, lectura evasiva, lectura como escritura, lectura en cadena, lectura proveedora, lectura de goce, etc., y particularmente en sus relaciones intertextuales con el folletín.

de la cerrada mente cuando todo iba a ser allí juicio público en materia de exploración del cuerpo, desde los hígados a la raíz del pelo” (Somers, 1988: 13).

Las prácticas médicas y sus técnicas invasivas dejan al descubierto en la novela un cuerpo abierto a la mirada que no dice nada del sujeto portador. En el sanatorio, su vida se reduce al historial del caso –que Sembrando Flores burla en sus estrategias literarias. En contrapunto con esta despersonalización médica y paralela a la búsqueda de la cura para la extraña enfermedad, esta mujer emprende también su búsqueda en el relato familiar, señalando con precisión el origen biográfico de su mal, que radica en la madre y en la lectura. Por lo tanto, también desde el comienzo se vincula enfermedad y lectura, en un contagioso espacio que la novela instaura, en un particular linaje materno que emparenta sensorialidad y patología.

La escasa crítica que Somers ha recibido ha puesto de relieve el carácter abyecto y perturbador de esta representación que disuelve los límites de la identidad corporal, en el sentido que Kristeva propone para esta disolución de los bordes y pérdida identitaria. Dianna C. Niebylski ha destacado que “la presencia y las excrecencias del cuerpo femenino –adulto, enfermo, infeccioso, supurante– no sólo se exploran desde la perspectiva de la misma mujer sino que esa falta de límites o porosidad de la corporalidad femenina se presenta no ya como defecto ontológico sino como ventaja epistemológica [...] permite pensarse a sí mismas y actuar como agentes de contaminación y contagio” (Niebylski, 2005: 258).⁷

Tan abyecto como obsceno, el cuerpo sin bordes de Sembrando Flores adquiere un estatuto sacrificial en la travesía de su enfermedad, desprovisto, en su énfasis orgánico, de toda trascendencia. El cuerpo se ofrenda a prácticas médicas que más parecen torturas y, a pesar del humor que recorre la novela, emerge la mutilación y la indefensión de ese cuerpo en poder de la ciencia, una materialidad que en esa dimensión no es un “yo”, sino un organismo abierto por instrumentos, asediado por la tecnología, despedazado y fragmentado son fines pragmáticos de diagnóstico y cura. El contrapunto entre el lenguaje científico y los lenguajes que cada uno de los personajes adoptan –no sólo el de la protagonista– funciona como uno de los pocos ejes que recorren la novela, como única ley de sentido que la atraviesa, una silenciosa demanda que está pronta a dejar de pasar por la palabra porque nadie la escucha, nadie la entiende y casi nadie puede decirla.

Con sus órganos y secreciones expuestos al mundo exterior, la autora destapa el brillo de una imaginería médica que nada tiene que ver con la asepsia o la precisión y más se acerca a la fontanería. Por otro lado, este cuerpo femenino expuesto en lo real de la enfermedad (supurante, sangrante y abierto) irrumpe también contra ciertos modelos femeninos de

⁷ Respecto a ese poder de contagio y contaminación, Niebylski propone la novela casi como venganza (por la enfermedad que padeció Somers) y por su exclusión del canon del boom.

belleza y plenitud.⁸ Por último, la ironía corrosiva o el registro grotesco que adopta la escritura apartan a la protagonista de la *mater dolorosa* que bien hubiera podido encarnar.

En su intento por devolverle la subjetividad a la enfermedad, tanto como de exponer una subjetividad enferma, Sembrando Flores mira hacia atrás (en el tiempo), hacia adentro (en las entrañas) y hacia abajo (en las cloacas). En el epílogo final que acompaña a la novela (a modo de guía de lectura), una compiladora dudosa da cuenta de la oblicuidad de esta mirada:

No me corresponde en absoluto entrar en comentarios sobre la obra, incluso en cuanto al título tan decantado y hermético al mismo tiempo como la propia tesis del libro. Pero si continúo en la línea de atenerme sólo a la persona con quien conviví la peripecia central, debo decir que ese Ojo polifacetado, el que pudo mirar sin necesidad de volver el cuello las cosas más contradictorias y disímiles, supo hacerlo también dentro de la literatura misma como producto destilación mental (Somers, 1988: 342).

El Ojo polifacetado, tropo de escritura, devuelve un sentido a ese cuerpo desmembrado y puesto del revés que la protagonista augura a la salida de una intervención: “quedaré dividida en dos en el quirófano, y si realmente llegan a tener la oportunidad de hacerlo me coserán luego con la cara para atrás y el pelo hacia adelante, eso sería la perfección de lo monstruoso, una última esperanza de conquista” (162). Dividida entre dos lenguajes, mal cicatrizada en la hendidura de lo simbólico, vuelta a armar en las auscultaciones a las que se somete y la someten, no queda más salida que “la perfección de lo monstruoso”, ese cuerpo hecho enigma que no se puede enfrentar, que horroriza en su diferencia y que remata una alteridad radical, punto de inflexión en el límite de la muerte.

La “impureza” de esta corporalidad que todo lo invade y su reiterada condición fluida se ramifica en una escritura igualmente proliferante, que disemina vocablos, conceptos, lenguajes, temas y discursos, una “hemorragia” de la significación que vuelve ineficaz toda organización discursiva y la contamina. Como la linfa sustraída de su cuerpo, las palabras se derraman cuando el médico practica la primera incisión:

Y entonces sí que erró el golpe. Pues no bien se había puesto el acento en la simple insinuación de cosas que ella acomodara tan bien en la ficha primaria, aljibes-mandrágoras-colisiones ideológicas

⁸ Como en Frida Kalho, la exposición de la interioridad corporal revela una vida “interior” no en forma de espíritu sino materialmente, su “vida interior” es su “cuerpo interior” (Franco, 1993: 145).

familiares traumatizantes-pelirrojas-incendios, y los mil disfraces para sobrevivir en un discreto mundo elusivo, sintió que todo aquello le sería necesario en adelante, que debería dejar de sumarse al safari racional que orillaba sin atravesarla la “selva oscura”. Y aun careciendo el ser humano de propulsor linfático, lo que ella sabía desde los lejanos tiempos de cierto Colegio de Señoritas, ese inexistente órgano empezó a bombardear a su manera. Y entonces sepultó a todos los presentes en un aluvión de linfa amotinada que le salió bajo la forma de este discurso. (39)

Si por un lado, las alusiones constantes al estado de secreción del cuerpo lo liberan (linfa, lágrimas, sudor, leche) y lo dispersan, la obligada conciencia de lo orgánico la acerca a esa “peligrosa sensorialidad” a la que me referí con Kristeva en el apartado anterior y que en otros momentos califica de “semiótica” o “transversal”.⁹ En el viaje de Sembrando Flores, su descenso al “aljibe”¹⁰ de la memoria, a los fondos bajos de la cultura, al fondo de la materia, se vislumbra la recuperación de un tiempo y un lenguaje previo al estallido del sujeto, que se reivindica en las primeras líneas de la novela:

No habrá nada tan difícil y comprometido como hablar de un valor llamado tiempo, y más cuando la filosofía se mete al medio. El del principio de esta historia era sólo un tiempo de diccionario de la lengua, duración de las cosas sometidas a mudanza. Sólo que había sufrido esa pequeña contingencia que siempre va a complicar los casos más simples: parecía haber coagulado como sangre o leche, por lo cual ya no era lo que transcurre, sino lo que permanece tanto sin gastarse en sí mismo como sin hacer perder atributos a lo temporalizado. (11)

El viaje de retorno de Sembrado Flores se cifra en un regreso a un tiempo imposible, también a una causalidad lingüística que escapa a la linealidad y la clausura, en el que ni la voz fisura la plenitud de este silencio

⁹ “La distinción que he establecido entre *semiótica* y *simbólico* no está cargada de intención política ni feminista alguna. Se trata de una tentativa de pensar el sentido no como *estructura* sino como proceso o *desarrollo*, distinguiendo, por un lado, lo que hace referencia a los signos y su concatenación sintáctica y lógica, y por otro lado, lo que remite a lo transversal. Digo bien transversal, porque decir preverbal se presta a confusión: lo semiótico no es independiente del lenguaje; interfiere en el lenguaje y, bajo su dominación, articula otros dispositivos de sentido que no son significaciones: por ejemplo, articulaciones rítmicas, melódicas, etc.” (Kristeva, 2000: 101).

¹⁰ El descenso al aljibe de la protagonista, “metáfora del inconsciente y de la novela (Zanetti 1996: 50), coincide con la aparición de Freud y la referencia a Schreber, el caso por excelencia a partir del cual Freud y Lacan plantean sus reflexiones sobre la psicosis.

lleno de palabras. La ilusión de una relación original y primera con el significante antes de la significación fálica acarrea una forma de errancia que no puede sino inquietarnos por su cercanía a la locura, otra “perfección de lo monstruoso”. No olvidemos que la figura materna (en sus variantes de madre “leída” que ofrece el relato) funciona como enclave de una enfermedad que salva (la lectura) pero que la compiladora afirma que “se establece un todo narrativo sin solución con la madre” (17). Una lengua extraña viene a fijarse en esta inversión de sentidos, una lengua extranjera que no abandona ese goce primero de la lengua con la madre.

Para ello y paradójicamente, el libro tiende a la mudez mediante la proliferación escrita. En ese torbellino voraz que bordea el agujero del lenguaje, decirlo todo (la religión, la historia, la ciencia, la memoria, la literatura) se manifiesta compulsivamente, una voluntad de saturamiento que conjura la incompletad de la experiencia.

Ninguna escritura iguala la profusión de Somers, en una novela que totaliza sin cerrar sentidos, en una totalización, si pudiera llamarse, dispersa o “sin solución”. En la cercanía de la muerte, esta escritura responde por lo real a través de una invención siempre al borde de la abolición subjetiva.

Contra la gramática, la medicina, el psicoanálisis, la historia, la cultura, contra el Otro dueño de las palabras, un nuevo cuerpo hecho de sus restos excrementicios, incluidas sus palabras, en una nueva articulación. Nada se sostiene en esta novela en donde la extrañeza fálica se vuelve corrosiva y la hipertrofia discursiva todo lo colma tanto como lo corrompe.

Clarice Lispector: ceder a la palabra

La palabra tiene su terrible límite. Más allá de ese límite está el caos orgánico. Después del final de la palabra empieza el gran alarido eterno.
Clarice Lispector

Al final de la trayectoria de Clarice Lispector le llega “la hora de la basura”, una forma de enfrentar lo abyecto, que, como en Somers, opera a partir de restos, no tanto orgánicos, pero como en la escritora uruguaya, sí culturales (el mal gusto, lo bajo, el kitsch, lo marginal). Lispector, en respuesta a las críticas que *El vía crucis del cuerpo* (1974) produjo, críticas que condenaron el carácter esquemático de sus relatos, una supuesta crudeza en el tratamiento de las temáticas sexuales y una acusación de no ser “literatura”, sólo “basura”, revirtió este reproche a favor de la orientación que tomaran sus textos desde entonces, puesto que según sus palabras “hay hora para todo. Hay también hora de la basura”.¹¹

En el rechazo de cualquier sublimación, *La hora de la estrella* (1976) crispa las posibilidades de la escritura, la representación e incluso el modelo

¹¹ Tomo la declaración de Lispector y el uso de “hora de la basura” de Italo Moriconi (2000: 27).

de escritora sobre el que Lispector había construido su reputación, pero antes de orientar de forma tan extrema su producción, podemos localizar un antecedente de imposibilidad, quizás el que la aboca a “la meditación sin palabras” (Lispector, 2000: 9) que esta obra encierra, citando nuevamente las palabras de la autora. Abandonar la palabra implica, en este caso, dejar de ser sujeto para comenzar la meditación y aceptar su derrumbe tanto como el del lenguaje. Un peligroso lugar “donde se disocian lo nombrable y lo innombrable, lo pulsional y lo simbólico, el lenguaje y aquello que no lo es. Es por lo tanto un lugar muy arriesgado, un lugar de incoherencia subjetiva, en el cual la subjetividad se halla puesta en dificultad” (Kristeva, 1999: 94-95). La incoherencia, a diferencia de Somers, no se juega en el orden ni la estructura del relato ni en la prominencia discursiva; más bien al borde de ella –toda la escritura de Lispector es un borde. La propuesta minimalista de Lispector escenifica ese borde desde los dos lados: “Escribo muy simple y muy desnudo. Por eso hiero”. En ese sentido debe leerse esta declaración de despojo.

En *La pasión según G.H.* (1964) podemos localizar la escena imposible de la que *La hora de la estrella* es otra salida. Nada más imposible que el encuentro de la protagonista con una cucaracha. En los preámbulos, la narración de un extrañamiento. Un día sin asistenta abre posibilidades insospechadas para la protagonista, que termina de desayunar dispuesta a “poner orden” (“Ordenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo [...]. Ordenar es buscar la mejor forma”, 2000: 29) y termina en una exploración de espacios inciertos (su propia casa, el cuarto de la criada, la persona de la criada, su interioridad). En la rememoración de estos preámbulos coincide con un proceso de desdoblamiento por parte de G.H. y un “tú” narrativo al que se dirige la escritura que funciona como una apelación de sentido y una marca del esfuerzo por mantener el vínculo comunicativo.

El encuentro con la cucaracha evoca otros malos trances de la narrativa de Lispector. Si en Somers la emergencia de lo real de la enfermedad (linfa, pus, sangre, corte) dispensa un imaginario incontenible que acaba por engullirlo todo, para Lispector la emergencia de lo real desarticula el imaginario y así narra su caída. Este encuentro se expone en forma necesariamente trivial, resaltando la contingencia de sus circunstancias. En el cuento “Amor” el desencadenante es un ciego que masca chicle; en “Felicidad clandestina” el brillo de un diente; en “Perdonando a Dios” una fatalidad menos frecuente: pisar una rata. En todos estos relatos, un imprevisto desestabiliza la identidad, la garantía de un mundo referencial o la ilusión de la concurrencia amorosa.¹²

¹² La edición de los cuentos de Lispector en español cuenta con la traducción de Cristina Peri Rossi, cuya primera recopilación tituló significativamente *Silencio* (Barcelona, Grijabo/Mondadori, 1988); la segunda apareció con el título de *Felicidad clandestina* (Barcelona, Grijabo/Mondadori, 1994), de donde proceden estas referencias. En el prólogo de la primera, Peri Rossi afirma: “Podríamos decir, incluso, desde una perspectiva tradicional, que Clarice Lispector escribe mal: repite palabras continuamente, enlaza difícilmente una frase con otra, no se preocupa por la continuidad narrativa, introduce numerosos comentarios ajenos a la

De este modo, el niño de “Felicidad clandestina” advierte un brillo indeseable en el diente de oro de su prima, apenas un destello con el que no contaba y su repulsión desequilibra el juego de identificaciones que lo sustenta y lo coloca al borde de la catástrofe. Apenas un destello, ese brillo no es un universal, seguramente nadie se fijó en él. Entre casi nada y apenas visto, se le abre una compuerta para pensar de otro modo su existencia y contemplar desde otro ángulo impreciso a su prima, sin rendirse a sacrificar la nueva imagen por su viejo imaginario.¹³

Estos detonantes se presentan en la narrativa de Lispector encubiertos de nimiedad y experimentados por personajes cercanos a lo prosaico y lo común, para evitar caer –como en Somers– en una trascendencia que les otorgaría excesiva excepcionalidad, en la línea de una escritura de lo menor, lo banal o lo cotidiano (ese casi nada) que lleva al lenguaje a su límite con lo real.

En el cuento citado, como en otros, se narra un mal encuentro que pone de manifiesto una limitación amorosa. Si el amor se destapa como una respuesta que se da a la falta en ser (“amar es no tener” dirá la protagonista de *La pasión*), resulta indisoluble de la confrontación primera con el lenguaje y Lispector advierte de las identificaciones alienantes con las que se confunde. Cierta recuperación imposible del lenguaje se entabla a la par que el rescate de un posible vínculo amoroso.

Aunque no de un modo lineal, en la medida que avanza la narrativa de Lispector advertimos cómo la autora desafía la posibilidad de que la mirada de otro resuelva el vacío que conlleva esta experiencia de la falta y cómo revela que ese otro aparece como origen de nuestro propio enigma.

La posibilidad de contar sin mediación, como la de amar sin proyección, precisan de un contorno que capture por un instante lo irrepresentable. La cuestión de la forma se juega igual en el encuentro amoroso que en el encuentro con la escritura, así como en el encuentro con la materia que sus protagonistas pintoras, escultoras o escritoras encarnan.

Si es posible convocar un objeto amoroso que no sea metáfora del sujeto, estos malos encuentros porfían el enfrentamiento con lo abyecto, lo siniestro o lo irrepresentable. El cara a cara se establece con esos seres que no se parecen a nada: “ciego mascando chicle”, “diente relumbrante”, “rata”, pero por si la identificación aún fuera posible, la elección de la cucaracha en *La pasión* ahuyenta cualquier proyección de identidad. No se trata de retar al yo con el no-yo sino con un otro impersonal, no asimilable a la identidad ni a su contrario: “la despersonalización con la gran objetivación

acción. Pero estos aparentes defectos de la escritura convencional son, en cambio, su mayor virtud: siguen el hilo de la asociación libre, del inconsciente. En efecto, el inconsciente es un mal escritor, desde una perspectiva convencional” (Lispector, 1988: 12-13).

¹³ Para un análisis de los cuentos más extenso desde esta perspectiva, véase mi artículo “Aprendizaje o el libro de los deseos o todos los cuentos de Clarice Lispector” (2005). Sobre el “mal encuentro” o “encuentro con la Cosa” en un itinerario entre varios textos de Lispector, véase R. Antelo (1997).

de uno mismo. La mayor exteriorización a que se llega” (Lispector, 2000: 144). La cucaracha no instaura el corte que permite asentar el narcisismo.

El mal encuentro en la novela ya había sido ensayado en uno de los cuentos (“La quinta historia”), en donde el enfrentamiento de una mujer con una plaga de cucarachas adopta distintas formas y la historia se hace deshaciéndola, en la medida que también ellas, las cucarachas, adquieren contorno y consistencia. En la novela, el tropiezo termina siendo amoroso, una deriva del horror del vacío originario: “el horror soy yo frente a las cosas”. Como si la falta de consistencia de cada cual, enfrentado al amor, lo redujera de nuevo a lo sin forma: “¿será el amor, entonces, lo que vi? Este horror, ¿será el amor? Amor tan neutro como—”.

La cita concluye con un guión, imposible hallar un segundo término de comparación para igualar esa neutralidad amorosa.¹⁴ Si poseyera un indicio sería el de una presencia asegurada, paradójicamente, a despecho de la ausencia de toda forma. La neutralidad del amor la empuja hacia lo que la narradora llama “las olas desatadas del mutismo”. En lugar de un concepto o una palabra, un guión, un corte, una marca de escansión, un casi nada, que suspende y que localiza la hendidura de modo tal que lo que distingue a la persona de la no-persona tiende a reducirse a nada, en esta experiencia depurada de la presencia.

El guión muestra lo que no dice, descubre y oculta, crea un agujero en el lenguaje y corta el lugar de un indecible. Esta “grieta-guión” organiza lo elemental, divide en dos y entre dos, deriva el texto hacia un entredicho y una interdicción, destinado a no decir alguna cosa, conduce hacia la nada de lo pensable. “Y mi primer silencio verdadero comenzó a soplar” (54), asegura G.H.

Este “pensamiento que no se piensa” (2000: 146) de *La pasión* es retomado en la “Dedicatoria del autor” de *La hora de la estrella*: “medito sin palabras y sobre la nada” (9), la novela que narra su propia producción textual a la par que la historia de Macabea. En esta narración, “el casi nada” está colocado en lugar de este personaje y el “mal encuentro” sucede entre ella y su narrador. Macabea, una pobre nordestina, anodina, escasa y caracterizada por la carencia (“un café frío”, “un pelo en la sopa” afirma de ella Rodrigo S.M.). En el límite de su humanidad y su feminidad, en el límite de lo pensable, en el límite del lenguaje: “este libro está construido sin palabras [...]. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta” (18).

La pregunta que surge de este silencio bien podría ser: ¿la salida de la representación?, ¿la salida de lo simbólico? La búsqueda de la desnudez del lenguaje fracasa, se queda al borde. Macabea muere, el narrador (masculino) no sabe enfrentar su muerte, sólo queda el “silencio” (2000: 81,

¹⁴ Lo neutro como viaje a lo orgánico y al origen aparece numerosas veces aludido en su intento por escapar de la forma por parte de la protagonista de *La pasión*: “estoy a punto de ver el núcleo de la vida” (51); “lo que he visto no es organizable” (56); “lo neutro era mi raíz más profunda y más viva” (76); “lo neutro. Estoy hablando del elemento vital que une las cosas” (83), etc.

última página) y el cascarón de una escritura metaficcional que se pregunta irónicamente si responde a una demanda de mercado: “¿El final fue lo bastante elocuente para las necesidades de ustedes?” (81).

En ese impensable de una realidad fuera de lo significado se mueven Somers y Lispector, la primera en una aglutinación voraz, la segunda en el minimalismo del resto. Impiadosas en sus gestos escriturales (Sembrando Flores muere en un accidente de tránsito, una broma macabra después de superar su Vía Crucis corporal, y Macabea muere atropellada, después de augurarle un futuro prometedor), como “máquinas de desinflar” semblantes, su descreimiento del lenguaje nunca alcanza para dejar de escribir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antelo, Raúl (1997), *Objecto Textual*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina.

Eltit, Diamela (2001), *Los Vigilantes*, Santiago de Chile, Sudamericana.

Franco, Jean (1993), *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica.

Girona, Nuria (2005), “Aprendizaje o el libro de los deseos o todos los cuentos de Clarice Lispector”, *Actual. Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes*, 57: 19-31.

Kristeva, Julia (1997), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila.

— (1999), *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y Psicoanálisis*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

— (2000), *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral.

Lacan, Jacques (1964), *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

Lemoine, Eugénie (1982), *El grito. El sueño del cosmonauta*, Buenos Aires, Paidós.

Lispector, Clarice (1988), *Silencio*, Barcelona, Grijabo/Mondadori.

— (1989), *La hora de la estrella*, Madrid, Siruela.

— (1994), *Felicidad clandestina*, Barcelona, Grijabo/Mondadori.

— (2000), *La pasión según G.H.*, Barcelona, Muchnik.

Miller, Jacques-Alain (1993), *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Cuadernos del Pasador.

Moriconi, Italo (2000), “La hora de la basura”, *Radarlibros. Suplemento de Página 12*: 122-132.

Niebylski, Dianna C. (2005), “Patologías posmodernas: reflexiones sobre los poderes de la abyección en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de

Armonía Somers”, *El salto de Minerva. Intelectuales, género y estado en América Latina*, Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Somers, Armonía (1988), *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Barcelona, Edicions 62.

Zanetti, Susana (1996), “Literatura y enfermedad en *Solo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers”, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (comp.), Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

— (2002), *La dorada garra de la lectura*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.