

Aprendizaje

o el libro de los deseos o todos los cuentos
de Clarice Lispector

Nunca termina

EL SUJETO QUE LLEGA

Un relato muy breve («Come, hijo mío»)¹ puede ser tomado como escena inicial del aprendizaje del deseo que Clarice Lispector trama en sus narraciones. Un cuento iniciático, que instala la condición indispensable para que en los siguientes fluya este acontecimiento y un cuento nuclear por su manera de referirse al advenimiento del sujeto y del lenguaje, que prefigura la salida del lenguaje ficcional en la autora.

En apenas un diálogo, sostenido por el silencio —puntos suspensivos en el texto— o la aseveración monótona de una madre que da de comer a su hijo, Lispector construye esta escena.

Paulinho, en una precocidad atroz, no cesa de disertar sobre el mundo y sus apariencias, sobre lo «inreal» —término que él mismo acuña—, mientras su madre, en una de sus escasas intervenciones, insiste en que hable menos y coma más. Sobre este fondo verbal o en el silencio que lo presupone se despliega un cuerpo a cuerpo. El niño reclama la respuesta materna a una interlocutora ocupada en el gesto cotidiano y ritual de cubrir esa necesidad básica de nutrición: «¿Y las judías con arroz dónde se inventaron?» (...); «¿Tú no crees que el pepino parece inventado?» (...); «¿Para ti la carne tiene sabor de carne?» (44), acosa el niño. Quizás repite, en la voracidad de sus reflexiones sobre si el mundo es plano o sobre la *irrealidad* del pepino, un discurso aprendido, al fin y al cabo ha empezado a alimentarse de palabras y empieza a saber de sus agujeros:

—... ¿Tú prefieres un plato hondo o un plato plano, mamá?

—Plano...

—Yo también. En el hondo parece que quepa más, pero sólo cabe para abajo, en cambio en el plano cabe para los lados y uno ve en seguida todo lo que tiene (44).

De pronto, detiene su discurso metafísico y percibe el impacto masivo de una pulsión transitiva que el cuento despliega: «pero tú no me miras con esa cara para que coma, me miras porque te gusto mucho» (45). La certeza de que el intercambio esconde otra cosa lo asalta y la amenaza de una madre que con él se pudiera colmar le obligan si no a poner un límite, de momento a denunciar que se ha dado cuenta: «Tú solo piensas en eso. Me pongo a hablar mucho para que no pienses sólo en la comida y tú vas y sigues» (45).

La acción fundamental del cuento: hablar y comer, es decir, «incorporar»—ese gesto típico de Lispector— sirve para cruzar en una única escena lo oral y lo digestivo, vínculos predilectos de una madre hacia su bebé. Supuestamente, ella alimenta y él es alimentado, el hijo habla ¿para no ser alimentado? Pero ¿quién manda aquí?

Su intervención invierte los términos: él provee y él puede acabar devorado. Ante la inminencia de una muerte «por trituración» dice «yo» y establece así una barrera de contención que apuntala su posición de sujeto y este «yo» se profiere como no-Tú: «tú no me miras»... «(tú) no pienses sólo en la comida», negándose al *uno*. No es que se oponga a colmar el deseo materno (por eso exige que no piense sólo en comida, por eso habla) pero siempre y cuando el imperativo provenga de él: *puede que tú me desees, pero yo deseo que tú me desees y no en la papilla*. No-tú-me desees, no se me ocurre otra fórmula, más que esta del *yo llegué antes*.

Este niño, un megalómano en potencia, podría dejar de comer, esa es una posibilidad, pero opta por seguir hablando, no le faltan palabras para seguir seduciendo. Si el lenguaje despista (ya se sabe, el mundo parece plano y no lo es, y el pepino es inventado), su palabra despista el deseo materno. En su reclamo no quiere ocupar el lugar de objeto de deseo sino el de sujeto deseante que dirige su propia actuación.

En el cuento, como en otros relatos de Lispector, se apunta también otra cuestión: *no sólo de pan se alimenta el hombre*.² La madre satisface necesidades del hijo, pero no se trata sólo de dar de comer, de ahí la brecha que abre Paulinho. Su obstinación por no dejar de hablar y exigir respuesta lo vinculan a la madre en una dependencia distinta a la de la comida y lo inscriben como un ser de deseo y no de necesidades, en el que no sólo interviene el tú o el yo del apetito, sino un tercer término, un más allá de la boca a la que alimentar, unos lazos de familia en los que el desorden y la insatisfacción tengan lugar.

Quizás la madre de Paulinho también intenta despistar a su manera, en su insistencia para que coma más y hable menos, para que no abra la boca para pedir, para obturar su deseo con la satisfacción de una necesidad, para que no *suceda*, en una reflexión sobre lo qué puede mediar entre una madre que atiborra y una madre que priva.³

Por lo tanto, más que un cuento del «cuerpo a cuerpo» asistimos a un «boca a boca»,⁴ en el que se fijan las condiciones para desviar la consecuencia alienante y devoradora del amor, que se perfila en otros momentos de la obra de Lispector. «El amor es un asunto de umbral» dice Cixous y este niño hace de la madre un afuera para que él pueda habitar en el lenguaje, la abyección.⁵ Primer paso por lo tanto en este aprendizaje del deseo - de momento, sólo deseo de madre-, que anuda la separación como condición, la expulsión al mundo de las palabras, la pérdida que implica el lenguaje, la diferencia de los sexos y coloca al «yo» en el terreno del artificio. Paulinho, que ha aprendido a hablar-desear, recita a Kristeva: «por la boca que lleno de palabras antes que de mi madre que desde ahora me falta más que nunca, y la agresividad que la acompaña, elaboro esta falta, *diciendo*».⁶

EL DESEO QUE NUNCA LLEGA

En «La legión extranjera» se cuenta la historia de Ofelia. Pero antes de presentar a este personaje, se relata una escena fugaz, que como en todos los cuentos de Lispector puede pasar inadvertida por efímera o por aparente intrascendencia: algo tan simple pero quizás tan hiriente como el regalo de un polluelo deja anonadada a una familia, que no sabe cómo quitarle el terror a tanta fragilidad:

Yo quería que también él sintiese la gracia de su vida, así como nosotros nos había sido reclamada; él que era la alegría de los otros y no de sí mismo. Que sintiese que era gratuito, ni siquiera necesario —uno de los pollitos tiene que ser inútil—; (...) Pero desear que el pollito fuera feliz tan sólo porque lo amábamos, era amar nuestro amor. También sabía yo que sólo la madre decide el nacimiento, y que nuestro amor era el de quien se complace en amar (...). Pero cosa de terror, no de belleza, el pollito temblaba (76).

En el aprendizaje amoroso, la narradora distingue entre el ejercicio amoroso y amar el amor, pues en este último, según Barthes «es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente. Me exalto pensando en una causa tan grande que deja muy atrás de sí a la persona de la que he hecho su pretexto (...): sacrifico la imagen a lo Imaginario».⁷ La felicidad de saberse gratuito consiste proviene de aceptar a este minúsculo ser como uno mismo, no como sustituto de otros, encarándolo sin ningún sostén en la iden-

tificación ideal. Como la madre del cuento anterior, el amor de esta madre pasa por la precaución de no investir imaginariamente su ejercicio, ignorando el lugar y la función que el hijo o el objeto amoroso ocupan en su fantasma, de ahí quizás la precaria y extraña elección de un polluelo, precursor menos siniestro que la rata o la cucaracha, que evite esta proyección.

Ante el pavor de la familia, el hijo mayor decide intervenir y pregunta: «¿Quieres ser su madre?». A ella le pesa la elección: «la misión podía fracasar, y los ojos de cuatro niños aguardaban mi primer gesto de amor eficaz con la intransigencia de la esperanza (...). Un hombre y cuatro niños me escrutaban, incrédulos y confiados» (77).

La escena era necesaria para delimitar el lugar de la voz narradora que va a contar la historia de Ofelia a partir del polluelo, una doble historia que se impone y que leída desde este comienzo relata en realidad un encuentro entre dos familias, un enfrentamiento de madres y por medio una hija. Esta primera escena finaliza diciendo:

Procuré aislarme del desaffo de los cinco hombres para esperar yo también algo de mí y recordar cómo era el amor. Abrí la boca, estaba por decirles la verdad: no sé cómo es.

Pero si de noche viniese a mí una mujer. Si llevara al hijo en el regazo. Y dijese: cura a mi hijo. Yo diría: ¿cómo se hace? Ella respondería: cura a mi hijo. Yo diría: tampoco sé. Entonces —porque no sé hacer nada y porque no me acuerdo de nada y porque es de noche—, entonces extendiendo la mano y salvo a una criatura. Porque es de noche, porque estoy sola en la noche de otra persona, porque este silencio es muy grande para mí, porque tengo dos manos para sacrificar la mejor de ellas y porque no me queda otra alternativa.

Entonces extendí la mano y cogí al pollo (77).

Allí donde el significante abandona a esta mujer: «no sé», «silencio», «es de noche», allí comienza el amor, que no se elige porque no se puede escapar de él. El momento de esta indecibilidad absoluta en que, enfrentada a la proximidad del otro como un objeto amoroso, reconoce que entre amor y saber, nuestra conciencia atrasa.

Después de esta declaración de ignorancia se evoca de nuevo a Ofelia y la narradora describe a la madre de esta niña, una madre que se protege de cualquier acercamiento excesivo a su vecina y presenta a su familia, una «dinastía exiliada», «que vivía bajo el signo de un orgullo o de un martirio oculto, amaratados como flores de la pasión. Familia antigua, aquélla» (80).

Pronto las visitas a la casa vecina de Ofelia María dos Santos Aguiar —redicha como su nombre— activan el modelo de «buena madre» en el que la protagonista no encaja, esa buena madre que no muestra deseos fuera de los

hijos, que todo lo tiene y todo lo abastece. Frente a este mito de la maternidad entregada (que oculta el despótico dominio de alienación que este tener encierra), la madre de los niños del pollito manifiesta sin demasiado énfasis, otra vez de pasada, que tiene distintas ocupaciones además de las maternas. Las visitas de Ofelia interrumpen su trabajo, pues a menudo está sentada ante la máquina de escribir y también sus observaciones, con esa «voz de quien habla de memoria» (84): «no era hora de ir en bata» (81), «compró demasiada comida en el mercado» (82), «la empanada de verduras nunca lleva tapa» (81) y por supuesto, usted «no cría bien a sus hijos» y «usted es rara» (81).

Las visitas, reprendidas con severidad por la madre de la niña, la salvan de momento, en tanto funcionan como trasgresión saludable en una estructura sellada y en tanto le permiten la fascinación por la bizarría de esa otra madre, quien de todas formas, se molesta ante el juicio infantil: «Usted es rara. Y yo, alcanzada en pleno rostro sin protección —justamente en el rostro, que por ser nuestro revés es tan sensible— yo, alcanzada de pleno pensé con rabia: pues ya verás que es justamente esa rareza lo que tú estás buscando. Ella que estaba totalmente protegida, y tenía una madre protegida y un padre protegido» (82).

Cuando Ofelia escucha el piar del pollito, se expone por primera vez a una contingencia: la posibilidad de desear. Como siempre, un instante: «no era solamente a un rostro sin protección a lo que yo la exponía, ahora la había expuesto a lo mejor del mundo: a un pollito (86). Entonces, la niña siente como una humillación el desear tanto y la narradora la contempla como si fuera otra niña y casi su hija, recuperemos una frase fugaz del comienzo del cuento: «sólo la madre decide el nacimiento», para colocarla junto a la nueva reflexión: «la agonía del nacimiento. Hasta ese momento yo nunca había visto el coraje de ser el otro que se es, y de nacer de parto propio, y de abandonar el antiguo cuerpo en el suelo. Y sin haber respondido que valía la pena. «Yo», intentaba decir su cuerpo mojado por las aguas. Nupcias consigo misma».

En la descripción, casi una partogénesis, de no recordar en el origen a la madre, vuelven a conjugarse advenimiento del deseo y advenimiento del sujeto y a pesar de que este deseo proviene de una falta —al fin le falta a esta niña algo, aunque sea un polluelo—, la narradora lo celebra como un bautismo o una boda, ya que Ofelia se desdobra y articula el pronombre «yo» para el cual no hay memoria.

Así le lanza esta oferta de amor en la figura del minúsculo animal, pero Ofelia decide terminar abruptamente con esa flaqueza y lo mata. El cuento no se molesta en aclarar si lo aplasta en su excesivo amor (en la desmesura de sus inexpertas caricias infantiles) o por no tolerar ese sentimiento que la excede y que no tenía previsto en una familia tan protegida, o simplemente

te, si lo mata de pura envidia, porque no resiste que el polluelo pertenezca a su vecina.

Ofelia es una primera opción en este aprendizaje del deseo: la de la protección, que con distintos matices, recorre estos cuentos; Ella descubre —según Cixous— «en defensa propia, el deseo, como apertura al otro» y huye. Ciertamente, la niña opta por protegerse, y así se protege de la locura de amor y así se libera de tanta felicidad garantizada. Elige la privación del amor y lo rehúsa, no en el gesto de la coquetería sino en la negativa que le otorga cierta dignidad, la dignidad de quedar intacta. En una retirada a tiempo, ella escapa y se sustrae: más vale un otro del que huir que un otro al que perder.

Pero de lo que no escapa es de su destino. El final del cuento asienta el último golpe de gracia a esta elección. De Ofelia se nos dice que no volvió: «se marchó a ser la princesa hindú que su tribu esperaba en el desierto» (94). Este exabrupto cierra la narración, por lo que de fuera de lugar tiene este súbito desenlace de cuento de hadas y por la torsión de sentido que confiere a la huida. Ofelia estaba destinada a un final mejor, convengamos que es preferible ser princesa que amar un polluelo. Mejor, porque Ofelia con su negativa, no elige la vía del mal, elige ser una buena hija, ya que su genealogía le impedía someterse a la contingencia de un destino. Así cumple su designio y quizás así engorde en secreto el provecho de un Otro materno. No quiero imaginar cómo será su vida, pero menos mal que su estrella de niña rica no la predestinaba a morir atropellada.

Pero el relato muestra aún otro aprendizaje: la que cuenta es una madre, que a la inversa de la de Ofelia, ensaya como conceder un deseo (el polluelo) fuera de ella, cómo ofrecerlo a Ofelia sin «engendrar deuda»⁸ y cómo no beneficiarse en su provecho. A su vez, esta madre advierte sobre el aprendizaje:

«¡no tengas tanto miedo! ¡A veces una mata por amor, pero te juro que un día lo olvida! ¡Te lo juro! Oye, una no sabe amar bien» (93).

Advierte de que a veces la destrucción permite reconocer un puro amor, que esta vez se libera de la alienación canibal que lo anima. Al fin y al cabo, seguro que algún día la familia de la narradora se comería al polluelo, como ocurre en otros cuentos.

Otra lección de protección menos acorazada la hallamos en los protagonistas de «Miopía progresiva», un cuento en el que, después de un mal encuentro —tan caros para Lispector— o precisamente por él, la felicidad se instala aunque sea por un día y aunque no convengan los términos sentimentales a esta narrativa, como diría el narrador de *La hora de la estrella*.

En principio, el niño miope de este relato lo ha tenido todo, es otro niño protegido, todas sus necesidades cubiertas: «comer y ser amado» (22) y sólo tiene prevista una salida para escapar de este circuito cerrado: «Bueno, siempre estaba la solución de ir de vez en cuando al lavabo, lo que hace que el tiempo pase más de prisa» (22). En su presunción de que el mundo lo ama («de un modo general el mecanismo de su vida solía tornarse objeto de ternura», 22), nunca tuvo posibilidad de *ser* por sí mismo, nunca pudo dejar de ser hijo colmado ni el colmo de hijo y ésta se le brinda cuando es invitado a casa de una prima (que no tiene hijos).

El encuentro feliz entre ambos se describe como una historia de dobles: el niño decide que «por un día entero no sería nada», en realidad, a su edad decide que no sería más hijo complaciente, que es todo lo que era. Deja de ser hijo a cambio de descubrir una mujer, ahí descubre su deseo y deja de ser rehén: «se adaptó al amor de una mujer, amor nuevo que no se parecía al amor de otros adultos: era un amor que pedía realización, pues a la prima le faltaba la gravidez, que es en sí un amor materno realizado. Era un amor que, a posterior, reclamaba la concepción. En fin, un amor imposible» (24); ella, en cambio deja de ser una mujer sin hijos para descubrirse madre: «todo el día sin una palabra, ella exigiendo de él que hubiese nacido en su vientre. Nada más que eso quería de él la prima. Lo que quería del niño de gafas era no ser ella una mujer sin hijos» (25)

El encuentro, un verdadero equívoco, compone una escenografía que concierne a las identificaciones y favorece este intercambio de fantasmas. El sinsentido caracteriza a la mecánica amorosa, lo cual no le impide tener su lógica. En este cruce cada uno encuentra su lugar, que si no fuera muy confuso podría formularse como: *mujer soltera busca hijo y encuentra hijo que no quiere serlo y ve en ella lo que ella no quiere ser*; una madre que se permite no parecerlo, un niño que se pone en el lugar de lo que le faltará siempre. De manera menos confusa: este es un amor de inexistencia prestada, como el espacio ficcional donde transcurre.

Pero la felicidad del cuento no se refiere al día en que se concreta esta potencialidad sino al resto de días sin ella que la atisbarán como posibilidad: «aquel día, pues, él conoció una de las formas extrañas de la estabilidad: la estabilidad del deseo irrealizable» (25). Pero esta estabilidad, como la felicidad, no es una pastoral, conduce a un riesgo absoluto, al «amor imposible» (24): «Él, que era un ser consagrado a la moderación, se sintió por primera vez atraído por lo inmoderado: una atracción por el extremo imposible. En una palabra, por lo imposible. Y por primera vez sintió, en consecuencia, amor por la pasión» (25), ese «amor por la pasión» que instala la posibilidad del encuentro como regla de excepción.

Esta conquista, que la prima alcanzó hace tiempo, a ella la enfila precariamente: completa por un día sin devenir mística, le roba al hijo a otra, sólo por un día fuera de la ley para dar salida a su deseo. A la mañana siguiente volverá a su vida de prima soltera, que la protege de la locura del amor. Pero por virtud de esta ley de deseo bien temperada y autorregulada sobre la escala de la *a* minúscula es posible alcanzar —tiempo del relámpago— ese otro que no está nunca allí y del cual no hay que hacer, por lo tanto, un Dios.

El desencadenante de este cruce, decía, es un mal encuentro. Parte del cuento transcurre en la planificación imaginaria de la visita del niño, pero al llegar a casa de la prima surge el imprevisto. Descubre, no una rata o una cucaracha,⁹ sino un diente de oro en la boca de la mujer, con el cual no había contado: «Y fue aquello —al entrar por fin en la casa de la prima—, fue aquello lo que en un solo instante desequilibró toda la construcción anticipada (23). Señuelo para la mirada, el diente focaliza la atención al mismo tiempo que hace bascular las señales identificatorias.

Como el brillo en la nariz de Freud, el destello del diente de oro resulta al principio para el niño, indigerible y anticipa, en lo visible, una amenaza invisible. Este diente no es un universal, seguramente nadie se fijó en él. En este casi nada, en ese apenas visto, el niño contempla de otra manera a la prima, hace brillar la boca de ella en su mirada infantil. La ve y no como la imaginó, eso lo deslumbra y no se rinde a sacrificar la imagen por su imaginario. Por suerte, no se enquista escópicamente —recordemos que es miope— y sigue adelante, soslayando lo que de extenuante podría tener la perversión.

Así el relato anticipa una de las matrices de la narrativa de Lispector: el título y el final del cuento («la reverberante fijeza de ciego») advierten que cuanto menos vea, más sabrá; no ver de lejos le permite vislumbrar el velo de la verdad. En la traducción de Peri Rossi el cuento se llama «Miopía progresiva» y en la de Marcelo Cohen «Evolución de una miopía».¹⁰ No importa porque en Lispector siempre se pierde la vista.

Podemos imaginar a la prima de este cuento esperando otra visita del niño miope. En estos relatos la espera hace a las protagonistas sensibles a su estado de incompletud, no ceden a su deseo pero no renuncian a él, no sacrifican su preciosa particularidad de ser barrado, en el límite de la locura pero sin caer en ella. El desastre planea pero no llega como gustaría a Blanchot, «al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir».¹¹

Algo similar ocurre en el aprendizaje de «Felicidad clandestina», donde la protagonista se demora en su deseo. De nuevo una madre lo concede, esta vez en forma de libro. Pero esta madre que colma —ya vimos cómo las verdaderas madres en Lispector nunca son biológicas; me pregunto ¿podría ser que el significante no nos remitiera a un padre sino a un hombre?— esta madre se rebela en demasía, aunque la niña no está dispuesta a ser investida

bajo su influencia, tan amorosa como mortífera y opta por «la estabilidad del deseo irrealizable».¹²

La regla en Lispector nunca es darlo todo como no es decirlo todo. En las parejas de «Una amistad sincera» o «Los obedientes», ni la absoluta disponibilidad del otro ni la «sinceridad más pura» colman el encuentro amoroso. En una fría reflexión del coste de la pacificación que el vínculo social impone a la potencia amorosa, las parejas permanecen unidas aunque ya no pase nada entre el hombre y la mujer y sólo siguen juntos para protegerse, como el custodio más eficaz de la monogamia y de la paz matrimonial. En ellas lo que no se anuda por no haber habido relación se inscribe en el espacio permanente de una ley que garantiza la unión.

En estos relatos se muestra todo lo que el amor entrafía de no-sexual. Porque cuando las protagonistas excluyen el amor que podría suplir la imposibilidad de relación sexual; cuando la pulsión se iguala al deseo o cuando el amor, que fue inventado para contener al uno y al otro se verifica poco viable, entonces... son locas, como las protagonistas del «Vía crucis del cuerpo».

La regla no es darlo todo, más bien no dar lo que es suyo no impide a las protagonistas anteriores dar lo que no tienen. La regla no es decirlo todo, más bien decirlo para encontrar su imposibilidad.

UN MAL ENCUENTRO NO LO TIENE CUALQUIERA

La protagonista del cuento «Perdonando a Dios» se siente por un momento la madre del mundo y la madre de Dios: «por puro cariño, así de simple, sin prepotencia ni gloria alguna, sin el menor sentimiento de superioridad o igualdad» (46).

En ese momento —que luego se descubre de falsa plenitud— irrumpe el imprevisto horroroso, la protagonista pisa una rata y no puede dejar de conectar los dos sucesos: «de pronto me invadió la rebeldía: ¿entonces yo no podía entregarme desprevenida al amor?, ¿qué quería Dios hacerme recordar?» (48) y lo toma como una grosería, por lo que decide vengarse, opta por la venganza de los débiles: va a contarle y le va a arruinar la reputación, dice.

Pero en un aparente desvío, las reflexiones toman otro cariz: «en el fondo quiero amar lo que yo amaría, no lo que es» (48). Quizás el momento de la venganza haya pasado y la meditación concuerda con una máxima secreta que aparece en la narrativa de Lispector y que a estas alturas podemos formular, la de convocar un objeto amoroso que no sea metáfora del sujeto: «Ama a tu prójimo como a tu extraño» dice la máxima de Cixous.¹³ De nuevo un mal encuentro, esta vez con una rata, con un ser *que no se parece a nada*, abyecto, siniestro y otro, *irrepresentable*, convoca una reflexión acerca de la proyección del sujeto en el encuentro amoroso, pues «el enamorado es un narcisista que tiene objeto»,¹⁴ que inventa a su gusto lo que necesita para sustentarse.

Pero sólo quizás la venganza haya pasado, porque esta mujer concluye con una sentencia tan sacrílega como ambigua: «mientras yo invente a Dios, Él no existirá». El desagravio sería entonces contarle para matar su existencia, la mortalidad divina se afirma mientras provoque su creación y sea motor del deseo... de contar. Bien mirado, que Dios no exista garantiza la invención de esta mujer omnipotente, que igual afronta la abyección como la locura.

La idealidad de este Dios no cumple una función reguladora, la protagonista más bien le exige que sostenga su contradicción y no tanto que sea el esposo místico o el amante de un día. En su intervención —lanzar la rata— se da a conocer en la adversidad, se distingue del lugar anónimo que le ofrecía el fantasma. Una prueba de amor que desencadena la pregunta por lo que ella quiere y esa pregunta resulta tan indeseable como la rata.

Pero «mientras yo invente a Dios, Él no existirá» invierte la glosa lacaniana: si el deseo de un hombre crea a la mujer, aquí el deseo de la protagonista lo aplasta, no va él a inventar a su gusto lo que necesita para sustentarse, ni que sea Dios, no va a existir ella como consecuencia de este nombre. Demasiada relevancia concederle el privilegio de agente del deseo, de la creación y de la mujer.

El cuento se titula «Perdonando a Dios» y pone en escena cómo el amor de una mujer cuestiona su existencia y le perdona no tolerar esta devastación.

Si en los cuentos anteriores el amor es una respuesta que se da a la falta en ser («amar es no tener» dirá la protagonista de *La pasión*¹⁵), indisociable de la confrontación primera con el lenguaje y en su recorrido se advierte de las identificaciones alienantes, en este último se niega la posibilidad de que la mirada del otro resuelva el vacío que conlleva esta experiencia y antes ese otro aparece como el origen de nuestro propio enigma.

También en este último cuento se apunta otra de las matrices fundamentales de la narrativa de esta autora: la posibilidad de contar como escenificación de un encuentro imposible, como 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.

Esta posibilidad, que se apodera cada vez más de la obra de Lispector,¹⁶ da cuenta de otro aprendizaje fundamental, el de la escritura, del que sólo esbozaré algunos rasgos y cuyo tránsito podríamos situar en el cuento de «Dos historias mi manera», una madriguera de historias y escrituras en juego de dobles que concluye afirmando que no se puede contar bien. Dos historias invertidas (una la de un hombre al que no le gustaba el vivo y otra de un hombre al que sí le gustaba), que en realidad son cuatro —sin contar las que no terminan— y que ninguna se cuenta bien, pues: «de querer el vino poco se ha de hablar y mucho en cambio del vino».

Sólo en el intersticio entre las dos historias, sólo en el encuentro entre la lectora y la escritora protagonista,¹⁷ sólo en el cruce de la escritura dentro de la escritura puede arisbarse que el deseo de contar es contar ese deseo, esa evanescencia que se escapa y cuya afirmación se rescata al enfrentar las versiones de esta historia. Sólo cuando la historia se cierra es cuando comienza.

Por último, en «La quinta historia» el mal encuentro ensaya una sexta historia que dará lugar a la de *La pasión según G.H.* En el relato breve, el enfrentamiento de una mujer con una plaga de cucarachas adopta distintas formas, la historia se hace deshaciéndola, en la medida que también ellas, las cucarachas adquieren contorno y consistencia. Y el mal encuentro que se repite en la novela termina siendo amoroso, de la deriva del horror del vacío originario:¹⁸ «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—».

Concluye la frase con 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 tienda 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, que se convierte en entre dos: un entredicho y una interdicción, destinado a no decir alguna cosa, sino a conducir hacia la nada de lo pensable.

Puesto que nada igualaría esa neutralidad. Si la neutralidad 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». Lo neutro que en palabras cruzadas de Antelo-Blanchot «desplaza el eje de una escenografía convencional y establece el centro de gravedad en otra parte, allí donde sería superfluo tanto afirmar el ser como denegarlo, es decir, en el punto sagital de la desgracia o la locura».¹⁹

Si en «Felicidad clandestina» la iniciación se consume con un libro, si en «Restos de carnaval» el encuentro puede darse en tanto el muchacho no reconozca a la protagonista más que en su disfraz o en «El primer beso» el ritual se consume con una estatua. Recopilemos: el sinsentido caracteriza a la mecánica amorosa, en una lógica común que ensambla fantasma-Dios-libro-disfraz-estatua. Agamben lo formula de otra manera: «¿Cómo puede Eros encontrar su propio espacio entre Narciso y Pigmalión?».²⁰

NOTAS:

- ¹ El cuento se incluye en el volumen *Felicidad clandestina* publicado en 1971. Todos los números entre paréntesis se refieren a la traducción que Cristina Peri Rossi publicó en la Ed. Grijabo Mondadori, Barcelona, 1994. La numeración del resto de relatos se refiere a *Cuentos reunidos*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- ² Véase, sobre la literalidad de esta máxima el cuento «El reparto de los panes» (en *La legión extranjera*) en donde, a medio camino entre la escena bíblica y el festín totémico, el motivo del pan compone un cuadro sobre la voracidad, la ingestión y el deseo o «La cena» (en *Lazos de familia*) en donde se desata el tema de la abyección en el espacio de un restaurante.
- ³ Todo el testimonio del relato nos viene del hijo, pero ¿y del lado de la madre? Sólo podemos suponer, de esta madre monosilábica, que su silencio aguarda el desastre. Por lo pronto soporta un interrogante conflictivo y calla, en la hiancia abierta por Paulinho que la obliga a desconocerlo y sostenerlo como objeto de deseo a la vez, a desvincularlo del hijo imaginado. En su posición y en su representación, esta madre funda la «pura negatividad» de otros personajes lispectorianos: no habla pero no es muda, está presente pero no interviene, su discurso remite a los puntos suspensivos (remite al vacío): «un vacío que no es ausencia sino virtualidad de ser» en palabras de R. Antelo. Véase R. Antelo, «Prólogo» a *La araña*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Por cierto ¿podría tener lugar la escena entre padre e hijo?
- ⁴ Boca a boca en el contexto de la relación con el primer *otro*, la oscilación entre ser el objeto de la madre y tomar a la madre como objeto: es una lucha en torno al objeto, al lugar del objeto, en la que van a distribuirse las posiciones subjetivas. «Uno quiere devorar a la madre de quien se nutrió» dice Freud (S. Freud, «Sobre la sexualidad femenina», en *Freud. Obras completas*, tomo 17, Barcelona, Ed. Orbis, 1988 (1931)). Esta relación primaria con la madre no consiste absolutamente en una fusión: por el contrario, es una áspera lucha en la que lo que está en juego, en última instancia, radica en determinar quién va a devorar al otro.
- ⁵ ob. ant. cit., p. 19. A Paulinho le sobreviene un deseo de gustar que lo funda como sujeto. Este advenimiento fundamental se narra en otros cuentos, a veces a partir del acceso a lo simbólico, como el niño de «Una esperanza» que descubre la duplicidad de esta palabra y ante la amenaza de una araña, su madre apunta «la queríamos y no para comérmola» (109) o la identificación especular que se traza en el equívoco de «Niño dibujando a pluma» (ambos en *Felicidad clandestina*. Lacan lo ha subrayado: sólo hay una manera de desear, sea cual sea el sexo: la que surge en la relación con la madre (véase J. Lacan, *Las formaciones del inconsciente*. El Seminario 5).
- ⁶ J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 2ª ed., 1989 (1980), p. 58 (énfasis de la autora).
- ⁷ R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982 (1977), p. 34. También en el cuento «Las desdichas de Sofia» se narra una iniciación en la que el maestro particulariza a Sofia desde un deseo imprevisto para ella. Véase sobre el cuento E. Cróquer, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, *Diamela Eltit y Carmen Boullosa*), Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000.
- ⁸ H. Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Anthropos, 1995 (1979) p. 183.
- ⁹ La desarticulación de lo imaginario ante el indicio inevitable de lo real ha sido uno de los temas más señalados en la crítica sobre Lispector. Véase al respecto Mária Russotto, *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1989. Sobre el «mal encuentro» o «encuentro con la Cosa» en un itinerario entre

varios textos de Lispector, véase R. Antelo, *Objecto Textual*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1997.

- ¹⁰ La traducción de Marcelo Cohen está tomada de la recopilación *Cuentos reunidos*, ob. ant. cit.
- ¹¹ M. Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 9.
- ¹² Como la propia Lispector cuando propone varios títulos en *La hora de la estrella* o varias versiones de una historia en el cuento «La quinta historia» o las iniciales de muchos de sus personajes, sin culminar la elección y optando por mantener todas las posibilidades en esta irrealización, en una propuesta de *antiliteratura* (Véase O. Borelli, *Clarice Lispector: Esboço para um Possível Retrato*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981).
- ¹³ H. Cixous, ob. ant. cit., p. 190. «La inasibilidad de una experiencia donde la no-poseción es pertenencia liberadora», la subversión de «la direccionalidad edificante del deseo con la dispersión de un deseo que fluye desprovisto de finalidad», según Eleonora Cróquer, en *El gesto de Antígona*, ob. ant. cit., p. 78.
- ¹⁴ J. Kristeva, *Historias de amor*, México D. F., Siglo XXI, 1987 (1983), p. 28. De ahí la particular noción de «espejo» en Lispector «como o instante em que se combinam o narcisismo (exterioridade do outro visible para mim enquanto mesmo) e a violencia (investimento no outro do próprio desejo arcaico de autodestruição)» y su relación con «uma ética dos processos de verdade que recusa todo objeto ideal ou universal», en R. Antelo, *Objecto Textual*, ob. ant. cit., p. 31.
- ¹⁵ C. Lispector, *La pasión según según G.H.*, Barcelona, Muchnik Ed., 2000 (1964).
- ¹⁶ Como ha señalado Italo Moriconi, los últimos textos de Lispector ponen en escena los límites y extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autoreflexiva y este proceso culmina con la muerte de Macabea, en *La hora de la estrella* como «una forma de romper el espejo en el que se proyectaba su imagen de gran escritora» (I. Moriconi, «La hora de la basura» en *Radarlibros. Suplemento de Página 12*, n° 123, Buenos Aires, marzo 2000).
- ¹⁷ En la «cisãentre ler e dizer», en la que se trata de encontrar «um princípio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real se fixa sempre o mesmo lugar, isto é, no lugar do Mesmo», R. Antelo, *Objecto Textual*, p. 36.
- ¹⁸ A propósito de *La pasión*, señala Benedito Nunes: «Porém alertarnos o lector para o fato de que a visão transtornante da personagem-narradora é inseparable do ato de contá-la, como tentativa sua para reapossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração, e que a despossou de si mesma. Só enquanto lembrança, na ordem sucessiva do discurso, poderá a narração restituir a subitaneidade do transe visionário. E restituindo-o, devolver também, graças o novo *Eu* da enunciação em que o papel de narradora investe G. H., a identidade cuja perda constitui a sua história» (Benedito Nunes, «Introdução do coordenador» en *APaixão Segundo G. H.*, p. XXVIII).
- ¹⁹ R. Antelo, «Prólogo» a *La araña*, ob. ant. cit. Esta espectralidad del «habla neutra» que según Antelo «implica no revelar ni ocultar, es decir, significar de un modo diverso a la significación de lo visible banal», espectralidad del lugar autorial-Lispector, «esa mortaja que sublima su ser en falta», «porque tiende a borrarse en su portador, a obliterarlo y anularlo como centro, lo que asimismo le confisca sus acciones, entre ellas, la propia obra, toda centralidad, totalidad e, incluso, completud».
- ²⁰ «Cómo apropiarse del inapropiable objeto de amor (es decir del fantasma), sin incurrir en la suerte de Narciso (que sucumbió a su propio amor por una *ymage*) ni en la de Pigmalión (qué amó a una imagen sin vida)? O sea, ¿cómo puede Eros encontrar su propio espacio entre Narciso y Pigmalión?». G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia Pre-Textos, p. 211.