

# Clarice Lispector: El Aprendizaje de un Nombre

NURIA GIRONA FIBLA \*

**RESUMEN:** Este trabajo tiene como objetivo destacar el ejercicio amoroso y la constitución de ser impulsado por el deseo de los elementos temáticos formales presentes en los textos de Clarice Lispector. A partir del análisis de cuentos como “La Legión Extranjera”, “Ven , mi hijo”, “miopía progresiva”, entraron en *Felicidad clandestina*, y novelas como *La hora de la estrella* y de *la Pasión según G. H.*, el autor destaca el aprendizaje de amor como una especie de búsqueda de mí. Sin embargo , este aprendizaje , siempre hecha a través del lenguaje o el silencio, en última instancia, no como los personajes ven frustradas sus expectativas en relación con el objeto del deseo.

**PALABRAS CLAVE:** Clarice Lispector; Deseo; Fracaso; Lenguaje; Ser; Silencio; Yo.

**ABSTRACT:** This paper aims to highlight the loving exercise and the being formation driven by the desire as thematic-formal elements present in Clarice Lispector texts. Based on the analysis of short stories such as “The Foreign Legion” (“A legião estrangeira”), “Eat, my son” (“Come, meu filho”) “Progressive Myopia” (“Miopia progressiva”), from the book *Clandestine Happiness (Felicidade Clandestina)*, and novels like *The Hour of the Star* and *The passion according to G. H.*, the author highlights the love learning as a kind of quest for the Self. However, this learning - always made through language or silence - ultimately fails as the characters note that their expectations were frustrated regarding the object of desire.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Desire; Failure; Human Being; Language; Self; Silence.

---

\* Departamento de Filología Española; Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados – Universitat de Valencia – 46010 - Valencia – España. E-mail: [nuria.girona@uv.es](mailto:nuria.girona@uv.es)

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do modo certo*, imposição muito limitadora.) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”. (Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem o que eu sabia).

*Mentir, pensar* - Clarice Lispector

En el prólogo a la edición castellana de *Onde estivestes de noite*, Cristina Peri Rossi considera un desafío traducir a Clarice Lispector: “la belleza de la prosa de esta mujer resiste muy difícilmente una versión a otra lengua” (LISPECTOR, 1988, p. 12), declara, ya que “no es una belleza convencional” ni se corresponde con cierta afectación literaria; incluso llega a afirmar que, desde una perspectiva tradicional, “escribe mal”.<sup>1</sup> El desaliño del estilo o el descuido de la continuidad narrativa enrarecen la escritura de Lispector, sin dejar por ello de seducir en su espléndido despliegue. La traductora convierte en valor lo que un sector de la crítica consideró defectuoso y atribuye al afán de veracidad de esta autora el secreto de su belleza: “en efecto, el inconsciente es un mal escritor, desde una perspectiva convencional” (LISPECTOR, 1988, p. 12-13)<sup>2</sup>.

Entendida así, la fiel veracidad que Peri Rossi destaca no se corresponde ni con una literatura mimética ni con un lenguaje que asegure la representación. Más allá de las dificultades que entraña traducir un inconsciente, conviene destacar la perturbadora posición que Lispector ocupa en el campo cultural brasileño y en el latinoamericano. La ruptura que implica su narrativa no permite etiquetarla en alguna de las corrientes literarias de su momento ni la ha librado de ambiguos reconocimientos críticos,<sup>3</sup> incluidos “los intentos de hacer de la escritura atípica una consecuencia directa de la excentricidad de la “extraña” mujer que la produce” (CRÓQUER, 200, p. 62).

Una obra y una autoría, por lo tanto, inasible e inclasificable y, sin embargo, “veraz” como el inconsciente en lo que no cesa de no escribirse, por emplear una fórmula coherente con lo expuesto por parte de Peri Rossi. ¿Qué verdad y qué afán entrevió la traductora en la compleja tarea de llevarla a otra lengua? En las páginas que siguen trazaré un posible itinerario de la escritura de Lispector en ese más allá del lenguaje que apunta y en esa insistencia por

---

1 También Elena Losada alude a los problemas de traducción de Lispector, más allá de cierta inefabilidad, a partir de la “agramaticalidad” clave en su estilo y en su intensidad: “Cualquier intervención sobre el lenguaje de Clarice Lispector que vaya más allá de la sustitución de los imposibles gramaticales es una falta de respeto, cualquier intento de aminorar la extrañeza del texto le hace perder densidad y fuerza” (LOSADA, 2013, p 18).

2 La cita de Peri Rossi está tomada de la traducción de *Onde estivestes de noite*, que la editorial Grijalbo-Mondadori publicó con el título de *Silencio*. A partir de ahora, los números entre paréntesis se corresponden con las ediciones de las obras de Lispector citadas en la bibliografía final.

3 Para una revisión del lugar autorial de Lispector en el campo crítico, los intentos por etiquetar su obra y, en especial, la mitología que ha terminado por fetichizar la figura de la escritora, véase Cróquer (2000).

atravesarlo. Tomaré, en principio, algunos de sus cuentos como escenas de un aprendizaje necesario sobre el deseo y sobre el estatuto de los nombres, para reenviarlos al límite que explora su última novela, *La hora de la estrella* (1977), en la que leemos: “esta historia está hecha de palabras que se agrupan en frases y de ellas emana un sentido secreto que va más allá de las palabras y las frases” (LISPECTOR, 1994, p. 16).

\* \* \*

Un relato muy breve (“Come, hijo mío” en *Felicidad clandestina*) puede ser tomado como punto de partida del aprendizaje del deseo que Lispector trama en sus narraciones. Un cuento iniciático, que instala la condición indispensable para que en los siguientes fluya este acontecimiento, y un cuento paradigmático por su manera de referirse al advenimiento del sujeto en el lenguaje, que prefigura este “más allá de las palabras” al que su ficción nos precipita. 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, fundan esta escena primaria.

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 las escasas intervenciones, insiste en que hable menos y coma más. Sobre este fondo verbal y el mutismo que lo puntúa se despliega un cuerpo a cuerpo. El niño reclama respuestas 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?” (LISPECTOR, 1977, p. 44), la acosa insistentemente. Quizás repite, en la voracidad de sus reflexiones sobre si el mundo es plano o sobre la *inrealidad* del pepino, un discurso aprendido, al fin y al cabo ha empezado a alimentarse de palabras y empieza a saber de sus carencias:

-... ¿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 (LISPECTOR, 1977, p. 44).

De pronto, detiene su discurso metafísico y percibe el impacto de saberse objeto de deseo: “pero tú no me miras con esa cara para que coma, me miras porque te gusto mucho” (45). La certeza de que el intercambio de comida y miradas esconda otra cosa lo asalta; la probabilidad 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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 lo alimenta y él es alimentado pero este hijo habla y habla ¿para no ser alimentado?... ¿Quién dirige a quién?

Su intervención invierte los términos: él también provee de palabras que incluyen preferencias. Ante la inminencia de quedar capturado en el mandato nutricional emerge su “yo” y establece así una barrera de contención que apunta su posición de sujeto; un “yo” que se propone distraer a la madre y distinguirse en su iniciativa. No es que se oponga a colmar su deseo (por eso exige que no piense sólo en comida, por eso habla) pero siempre y cuando el imperativo provenga de él y su ser no se quede en la papilla.

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 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*<sup>4</sup>. 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, lo inscriben como un ser más allá de las 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 cierto desorden y cierta insatisfacción tengan lugar, imprescindibles en la constitución subjetiva.

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, para que no *suceda*, en una reflexión sobre lo que puede mediar entre una madre que atiborra y una madre que priva.<sup>5</sup>

En consecuencia, más que un cuento del “cuerpo a cuerpo” asistimos a un “boca a boca”, 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 abyecta (CIXOUS, 1995, p. 19)<sup>6</sup>. Primer paso, por lo tanto, en este aprendizaje

---

4 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.

5 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 que, probablemente, desvincularlo del hijo imaginario. 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 (sin palabras pero no por ello carente de significación): “un vacío que no es ausencia sino virtualidad de ser” en palabras de Antelo (2002, p. 23).

6 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*).

del deseo: de una madre, que debe habituarse a la confrontación y a la puesta en distancia del hijo; de un niño, que precisa de esta separación para poder decir “yo”, para acceder a la pérdida que implica el lenguaje y para encarar su deseo. Paulinho, que ha aprendido a hablar-desear, podría repetir con 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*” (KRISTEVA, 1989, p. 58 - énfasis de la autora).

\* \* \*

En “La legión extranjera” (en *Felicidad clandestina*) se cuenta la historia de Ofelia. Pero antes de presentar a este personaje, se relata una escena fugaz, que como en otros 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 a 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 (LISPECTOR, 1977, p. 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” (BARTHES, 1982, p. 34). La felicidad de saberse gratuito proviene de aceptar a este minúsculo ser como uno mismo, no como sustituto de otros, encarándolo sin ningún sostén identificativo ni ideal de relación. El amor de la madre de este cuento 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 en esta anécdota (precursor menos siniestro que la rata o la cucaracha en otros relatos).

En el momento de mayor pavor para 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” (LISPECTOR, 1977, p. 77).

Este preámbulo resulta necesario para delimitar el lugar de la voz narradora que va a contar la historia de Ofelia después de la dádiva del polluelo, una historia que leída desde este comienzo relata en realidad un choque entre dos familias, un enfrentamiento de madres y, en medio, una hija. Esta primera escena finaliza diciendo:

Procuré aislarme del desafío 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 (LISPECTOR, 1977, p. 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; nos 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” (LISPECTOR, 1977, p. 80).

Pronto las visitas 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 protagonista manifiesta sin demasiado énfasis, otra vez de pasada, que tiene distintas ocupaciones además de la crianza. Las visitas de Ofelia interrumpen su trabajo, pues a menudo está sentada ante la máquina de escribir; sus observaciones también la incomodan, con esa “voz de quien habla de memoria” (LISPECTOR, 1977, p. 84): “no era hora de ir en bata” (LISPECTOR, 1977, p. 81), “compró demasiada comida en el mercado” (LISPECTOR, 1977, p. 82), “la empanada de verduras nunca lleva tapa” (LISPECTOR, 1977, p. 81) y, por supuesto, usted “no cría bien a sus hijos” y “usted es rara” (LISPECTOR, 1977, p. 81).

Las escapadas de la niña a casa de la vecina, reprendidas con severidad por su madre, la salvan de momento, en tanto suponen una saludable trasgresión infantil en una estructura tan sellada; también le permiten experimentar la fascinación por la bizarría de esa otra madre, quien de todas formas, se molesta ante el juicio de la pequeña: “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” (LISPECTOR, 1977, p. 82).

Cuando Ofelia escucha el piar del pollito queda expuesta por primera vez a una contingencia repentina: la posibilidad de desear. Como siempre, esta eventualidad transcurre en 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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 reflexión que acompaña este ritual: “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” (LISPECTOR, 1977, p. 87).

En la descripción, casi una partogénesis, de no recordar en el origen a la madre, vuelven a conjugarse el advenimiento del deseo y el 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.

De esta manera, la mujer protagonista le lanza una oferta de amor en la figura del minúsculo animal, pero Ofelia decide terminar abruptamente con esa flaqueza y lo mata. El cuento no aclarará 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 resguardada, o simplemente, 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” (1995, p. 183) y huye. Ciertamente, la niña opta por protegerse, y así se protege de la locura de amor y así se garantiza una felicidad obligada, que no clandestina. Elige la privación del amor y lo rehúsa, no en un gesto de 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 al impulso: 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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 opta por la infracción, elige ser una buena hija, ya que en su genealogía no caben deseos espontáneos y menos inconvenientes. Así cumple su designio y quizás así engorde en secreto el provecho de un otro materno.

El relato muestra aún otro aprendizaje: la que cuenta es una madre, que a la inversa de la de Ofelia, ensaya cómo conceder un deseo (el polluelo) fuera de ella, cómo ofrecerlo a Ofelia sin “engendrar deuda” (CIXOUS, 1995, p. 183) 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”

(LISPECTOR, 1977, p. 93). No sabe amar bien pero entiende que, a veces, la destrucción permite reconocer un puro amor, que las alienaciones, en ocasiones, también lo ahogan, incluso que es posible quedar engullido por las pasiones. Al fin y al cabo, seguro que algún día la familia de esta narradora se comería al polluelo, como ocurre en el cuento de “Una gallina” (en *Lazos de familia*).

\* \* \*

Otra lección de protección menos acorazada la hallamos en los protagonistas de “Miopía progresiva” (en *Felicidad clandestina*), 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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” (LISPECTOR, 1977, p. 22). En su presunción de que el mundo lo ama (“de un modo general el mecanismo de su vida solía tornarse objeto de ternura” (LISPECTOR, 1977, p. 22), nunca tuvo posibilidad de *ser* por sí mismo, nunca pudo dejar de ser un hijo colmado ni dejar de ser un buen hijo. De pronto, esta posibilidad se le brinda cuando es invitado a casa de una prima (que no tiene hijos).

La coincidencia feliz entre ambos se describe como una historia de dobles: el niño resuelve que “por un día entero no sería nada”, en realidad, a su temprana 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 prende 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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” (LISPECTOR, 1977, p. 25).

El encuentro, un verdadero equívoco, compone una escenografía que concierne a las identificaciones y favorece el intercambio fantasmático. El sinsentido caracteriza a la dinámica amorosa, lo cual no le impide tener su lógica. En este cruce cada uno encuentra su lugar: él (que solo ha conocido la condición de hijo) descubre en ella a una mujer y en el amor de madre que le brinda, se pone en el lugar de lo que le faltará siempre. Ella (que nunca ha sido madre) olvida con este niño su carencia. Se trata, como en otros relatos, de un amor de inexistencia prestada, de la misma naturaleza que el lenguaje y la ficción en donde transcurre, tal y como veremos más adelante.



Pero la felicidad del cuento no se refiere al día en que se concreta esta potencialidad sino al resto de días que, sin ella, el niño la atisbará como posibilidad: “aquel día, pues, él conoció una de las formas extrañas de la estabilidad: la estabilidad del deseo irrealizable” (LISPECTOR, 1977, p. 25). Aunque esta estabilidad, como la felicidad, no es una pastoral, conduce a un riesgo absoluto, al “amor imposible” (LISPECTOR, 1977, p. 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” (LISPECTOR, 1977, p. 25), ese “amor por la pasión” que no desconoce la casualidad del encuentro como regla de excepción.

Una conquista que, por otro lado, la prima alcanzó hace tiempo pero que a su vez le permite precariamente sentirse completa, aunque sea tomando al niño por lo que no es y a costa del hijo de otra mujer, solo un día fuera de esta ley humana para dar salida a su deseo.

El desencadenante de esta concurrencia, decía, es un mal encuentro. Parte del cuento transcurre en la planificación imaginaria de la visita por parte del niño, pero al llegar a casa de la prima surge el imprevisto. Descubre, no una rata o una cucaracha,<sup>7</sup> 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” (LISPECTOR, 1977, p. 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 con el que Freud presentara el fetichismo, 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 nueva imagen por la que cargaba en su imaginario. Por suerte, no se enquistó escópicamente -recordemos que es miope- y sigue adelante, soslayando lo que de extenuante podría tener la perversión.

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 este niño, 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”<sup>8</sup>. No importa porque en Lispector siempre se pierde la vista para ganar otra mirada.

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 culmina, en ese borde

---

7 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. Retomaré más adelante esta cuestión, que se presenta como un imprevisto que desestabiliza la identidad, la garantía de un mundo referencial o la ilusión de la concurrencia amorosa. En definitiva, “encuentro con la Cosa” que resume Antelo (1997).

8 La traducción de Marcelo Cohen está tomada de la recopilación *Cuentos reunidos* (2002).

se mantienen suspendidas las mujeres de Lispector.

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 ni pretenden atiborrar-, esta madre se muestra 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”<sup>9</sup>.

Esta demora del deseo que, como la espera a la que antes aludía o el amor de inexistencia prestada del cuento anterior, contiene el secreto de la felicidad clandestina que anuncia el título del libro. Una felicidad oculta que no puede percibirse (no puede “verse”) a través de una mirada convencional, en tanto no aspira a la plenitud o la satisfacción. Pero una felicidad que con sus aplazamientos y su virtualidad, como la escritura que la compone, siempre está por venir.

\* \* \*

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 según G. H.*), indisociable de la confrontación primera con el lenguaje y apremiado por identificaciones alienantes, en este último apartado me centraré en otros relatos en donde se niega la posibilidad de que la mirada del otro resuelva el vacío que conlleva esta experiencia, de tal manera que ese otro se presentará como origen del enigma de nuestro propio ser.

Si antes planteaba que una de las matrices de las narraciones de Lispector se afirmaba en provecho de malos encuentros (imprevistos, intolerables o impensables), en ellos se pone en juego la integridad subjetiva tanto como el contorno de la representación. Es decir, que la cuestión de la forma se juega igual en estos tropiezos como en la pugna con la escritura o la materia artística que sus protagonistas pintoras o escultoras encarnan.

La autorreflexividad, que se apodera cada vez más de la obra de Lispector,<sup>10</sup> da cuenta de otro aprendizaje literario cuyo tránsito se expone en “La quinta historia” (de *La legión extranjera*) y “Dos historias mi manera” (en *Felicidad clandestina*), dos cuentos que reúnen una madriguera de historias y de escrituras especulares cercanos a sus últimas novelas.

En este último se relatan dos historias invertidas (una la de un hombre al que no le gustaba el vino y otra de un hombre al que sí le gustaba), que en realidad son cuatro –sin contar las que no terminan–, puesto que se componen como una reescritura de un texto

---

9 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* (BORELLI, 1981).

10 Como ha señalado Italo Moriconi (2010), los últimos textos de Lispector ponen en escena los límites y extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva; este proceso culmina con la muerte de Macabea, en *La hora de la estrella*. También, como veremos, como una forma de romper el espejo en el que se proyectaba su imagen de gran escritora.

previo. Todas ellas, como afirma la voz narradora “no muy bien contadas” pues “de querer el vino poco se ha de hablar y mucho en cambio del vino” (LISPECTOR, 1977, p. 186).

Si por un lado, este “*ejercicio de escribir*” (LISPECTOR, 1977, p. 183 - cursivas de la autora) permite apuntar el potencial narrativo de las derivas que contiene una trama y no se desarrollan o de los distintos sentidos que podrían adquirir las ambigüedades que encierra, por otro, solo en el cruce de una escritura dentro de otra escritura<sup>11</sup> puede atisbarse que el deseo de contar es contar ese deseo, esa evanescencia que se escapa y cuya afirmación se rescata al enfrentar las versiones de este relato. En ese sentido, solo cuando la historia se cierra es justamente cuando comienza. Y en ese sentido también, este relato anticipa el particular contrato de lectura que presidirá *La hora de la estrella*, ya que la autora escamotea “lo que el autor quiso narrar, tal como a nosotros nos escamoteó lo que de Félicien queríamos oír” (LISPECTOR, 1977, p. 185).

De esta manera puede entenderse que en “La quinta historia”, el mal encuentro ensaya una sexta que dará lugar a *La pasión según G. H.* (1964). En el relato breve, el enfrentamiento de una mujer con una plaga de cucarachas adopta distintas formas, la historia se hace deshaciéndose, en la medida que las cucarachas adquieren contorno y consistencia.

La novela, que retoma este encuentro inaudito, narra en sus preámbulos, un proceso de 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” (LISPECTOR, 2000, p. 29) y termina en una exploración de espacios inciertos (su propia casa, el cuarto de la criada, la persona de la criada, su interioridad). Comienza entonces un desdoblamiento por parte de G. H. y emerge un “tú” narrativo al que se dirige la escritura (que funciona como una apelación de sentido) y una marca del esfuerzo por mantener cierto vínculo comunicativo.

El combate con la cucaracha evoca otros malos trances de la narrativa de Lispector, que ya he detallado, donde la emergencia de lo real desarticula el imaginario que lo rodeaba y desata la narración de su caída. Como es habitual, el tono trascendente se evita a partir del énfasis en lo cotidiano y trivial, resaltando la contingencia de las circunstancias. Como exponía más arriba, en “Felicidad clandestina” el desencadenante lo ocupaba el brillo de un diente; en el cuento “Amor” (*Lazos de familia*) es un ciego que masca chicle y en “Perdonando a Dios” (*Felicidad clandestina*) una fatalidad menos habitual: pisar una rata. Estos detonantes se presentan recubiertos de nimiedad y protagonizados por personajes cercanos a lo prosaico y lo común (ese casi nada tan limítrofe); ninguna excepcionalidad previa los caracteriza ni explica lo inusitado de su experiencia.

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, una alteridad radical. 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,

---

11 Igualmente, en la “cisão entre 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” (ANTELO, 1997, p. 36).

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 de uno mismo. La mayor exteriorización a que se llega” (LISPECTOR, 2000, p. 144).<sup>12</sup> La cucaracha no instaura el corte que permite asentar el narcisismo, ese que el niño Paulinho entablaba con su madre.

Previamente, en “Felicidad clandestina” la iniciación amorosa se consume con un libro, 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 la dinámica amorosa, en una lógica fantasmática que ensambla el libro con el disfraz y la estatua. Agamben lo formula de otra manera:

¿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 *yimage*) 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?” (AGAMBEN, 1995, p. 211).

Por ello, la apropiación de *La pasión* convoca un resto ajeno a la mediación de la representación que todavía evoca el libro, el disfraz o la estatua, un resto inadecuado como doble que no admite ningún reconocimiento humano. Y, sin embargo, el encuentro termina siendo amoroso en esta obra, a pesar o a favor del horror del vacío originario al que transporta a la protagonista: “el horror soy yo frente a las cosas”, afirma.<sup>13</sup> Como si la falta de consistencia de cada cual, al enfrentarse al amor, nos empujara a lo informe primigenio: “¿Entendía yo que aquello que había experimentado, aquel núcleo de rapacidad infernal, era lo que se llama amor? ¿Pero - amor neutro?” (LISPECTOR, 2000, p. 110).

Un guión,<sup>14</sup> una marca de escansión (de nuevo, un casi nada), parte la última frase de la cita, suspende el sentido y localiza una hendidura, de modo tal que lo que distingue a la persona de la no-persona tiende a reducirse a nada en esta experiencia del amor. El guión muestra lo que no puede decirse, descubre y oculta, crea una apertura en el lenguaje, un potencial y una virtualidad cercanos a la demora del “deseo irrealizable” descrita en los cuentos anteriores.

Nada iguala esta experiencia de neutralidad porque si poseyera un indicio, sería el de

---

12 Gabriel Giorgi plantea cómo la presencia de lo animal en *Lispector* deja de funcionar como límite exterior del orden social y del universo de lo humano, se convierte en “el índice de una interioridad: se volverá íntimo, doméstico, emergerá desde los confines de lo propio y la propiedad, y trazará desde allí nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación” (2014, p. 87).

13 A propósito de *La pasión*, señala Benedito Nunes: “Porém alertarnos o leitor para o fato de que a visão transtornante da personagem-narradora é inseparável 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” (NUNES, 1988, p. XXVIII).

14 El guión no aparece en la traducción española de Alberto Villaba, publicada por Siruela. Véase la p. 85 de la edición de Benedito Nunes (1988).

una presencia asegurada, capturada, que es precisamente de lo que esta narradora se libera. Enfrentada a lo informe, a lo inhumano, a lo inarticulado, logra afrontarlo sin deplorar su abyección, al precio de quedar sacudida por “las olas desatadas del mutismo”.<sup>15</sup> 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” (ANTELO, 2002, p. 15).<sup>16</sup> Porque puestos a dilucidar sobre el ser, los contornos que lo habitan o el principio substancial que lo conforma, para Lispector no se sabe si fue primero el huevo o la gallina.

\* \* \*

Cuando en 1974 Lispector publica *El vía crucis del cuerpo*, las críticas condenan el carácter esquemático de sus relatos, la crudeza en el tratamiento de las temáticas sexuales (MORICONI, 2010, p. 107) y, en definitiva, su pobreza literaria. Conviene recordar las palabras de Peri Rossi: “el inconsciente es un mal escritor” (LISPECTOR, 1988, p. 13) y como, el inconsciente, las últimas obras de la escritora, operan a partir de restos. No solo por presentar una abyección inhumana sino por dejar al descubierto el mal gusto, lo bajo, el kitsch, lo marginal, los residuos sobre los que se cimenta la cultura.

“Hay hora para todo. Hay también la hora de la basura” (LISPECTOR *apud* COSSÍO WOODWARD, 2008, p. 24), afirmó Lispector ante estas acusaciones. Consecuentemente, *La hora de la estrella* (1977) forma parte de un grupo de textos “que ponen en escena el final, sobre todo como disolución. Final de la vida, final de la carrera, final de la obra” (MORICONI, 2010, p. 108).

*La pasión según G. H.* avanza esta escena final disolutoria en la precariedad de un yo sin asidero especular que, en las últimas páginas, vuelve con “las manos vacías” (LISPECTOR, 2000, p. 146), en un regreso con lo indecible que aún le es dado “solamente a través del lenguaje” (LISPECTOR, 2000, p. 146), según declara la protagonista. En ese sentido, *La hora de la estrella* crispera todavía más este derrumbe, en el que solo queda el cascarón (el vacío, el desecho) de la escritura metaficcional.

Un último mal encuentro sucede con este cierre de telón: el de Macabea con su narrador. La pobre nordestina, anodina, simple, caracterizada por la carencia (“un café frío”, “un pelo en la sopa” afirma de ella Rodrigo S. M.), al límite de la humanidad y la feminidad pone al borde de los nervios a quien la ha creado. Sin saber muy bien cómo manejar este “casi nada” -no es casual que el autor sea un hombre y no solo por mantener una prudente distancia a partir del travestimiento-, termina matando a su personaje, como hiciera la niña con el polluelo de *La legión extranjera*.

---

15 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.

16 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” (2002, p. 27).

Sin gravedad y menos trascendencia, un Mercedes-Benz atropella a Macabea justo cuando comenzaba la buena estrella para ella. Una decisión autorial de la que Rodrigo S. M. pretende desentenderse, como si escribir no implicara ninguna responsabilidad o como si la ficción, ese espacio de “inexistencia prestada”, no incluyera disponer sobre la vida ni la atravesara.

Pero este final gratuito, irónico y cruel, que incluye la basura de las demandas del mercado literario –“¿El final fue lo bastante elocuente para las necesidades de ustedes?” (1989, p. 81)– resalta todavía más el hueco que deja la novela dentro de la novela. O mejor, la distancia entre lo que leemos y la historia de Macabea. En el paratexto que enmarca la narración de esta historia y sus artilugios metaliterarios irrumpe otra voz autorial remarcada como voz *otra* con respecto a lo que se contará después.

Se trata de una dedicatoria que, como un guiño, se llama “Dedicatoria del autor. (*En verdad, Clarice Lispector*)” (LISPECTOR, 1989, p. 9 - cursiva de la autora), en donde, a pesar de la marca masculina del texto, se desliza, verazmente, la escritora que se así nombra (¿a quién podemos atribuir si no “medito sin palabras y sobre la nada” (LISPECTOR, 1989, p. 9) que incluye este preámbulo?).

Igualmente, en el sinfín de títulos que siguen se manifiesta, al menos, una duda sobre la forma de resolver la obra (equivalente a la decisión de un final). “La culpa es mía” declara uno de estos títulos, en una de las potenciales lecturas que cada uno dispara, una variante de lo que, sin estar, contiene la obra. En otro título, distinguido por su tipografía, como si de un acto fallido se tratara, se incluye la firma de la propia escritora, incorporada en el listado como producto de ella misma.

Entre líneas y entre textos, al borde del lenguaje, la verdad se enuncia en estas páginas más allá de las palabras y quien se enuncia con ellas descubre su falsedad; en esta disolución final, el yo no puede ser más que titulado o conquistado a título póstumo, aunque, de pronto y solo por un instante, coincida con un nombre: Clarice Lispector.

GIRONA FIBLA, N. Clarice Lispector: The Learning of a Name. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 68–83, 2015.

## Referencias

AGAMBEN, G. Estancias. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.

ANTELO, R. *Objecto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *La araña*. Trad. Haydée Y. Barroso. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 09-29.

BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 1982.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Siruela, 2013.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M<sup>a</sup> Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

CRÓQUER PEDRÓN, E. *El Gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa). Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2000.

GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1989.

LISPECTOR, C. *Felicidad clandestina*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijabo Mondadori, 1977.

\_\_\_\_\_. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1994.

\_\_\_\_\_. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba Barcelona: Muchnik Editores. 2000.

\_\_\_\_\_. *Cuentos reunidos*. Trad. de Cristina Peri Rossi, Juan García Gayó, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Alfaguara, 2002.

\_\_\_\_\_. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: Siruela, 2013.

\_\_\_\_\_. Mentir, pensar. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 605.

LOSADA Soler, E. "Traducir a Clarice Lispector. El texto o villo y sus espejos". *Espéculo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 51, p. 11-19, jul.-dic./2013. Disponible en: <[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice\\_Lispector\\_Especulo\\_51\\_UCM\\_julio2013.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf)>. Consulta: 03 mar. 2014.

MORICONI, I. La hora de la basura. In: LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*. Trad. y Prólogo Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010. p. 106-113.

NUNES, B. Introdução do coordenador. In: \_\_\_\_\_; LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

PERI ROSSI, C. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1995. p. 12-14.

Recebido em: 19/03/2015

Aceito em: 17/06/2015