

Felicidad clandestina: sujeto, objeto y goce en la obra de Clarice Lispector



VERÓNICA PÉREZ HORVATH¹

Clarice Lispector (1920-1977) nace en Ucrania, con el nombre de Chaya. Cuando ella tiene apenas un año de edad, migra con sus padres a Maceió, Brasil, donde todos traducen sus nombres y adoptan la nacionalidad brasileña. Chaya pasa a ser, entonces, Clarice. Su infancia transcurre entre Maceió y Recife, y en la adolescencia se muda a Río de Janeiro con su padre y su hermana Tania. La madre muere cuando Clarice tiene diez años de edad.

Los personajes de Clarice Lispector nunca atraviesan situaciones fuera de lo común. Es más bien lo cotidiano lo que es transformado en suceso extraordinario. Sus personajes son sujetos confrontados con el enigma de su propia existencia, sus obsesiones y los laberintos de la relación con el otro. Una mujer se pregunta por su existencia ante el espectáculo de una cucaracha aplastada. Otra mujer se tropieza con un animal muerto mientras está pensando en la eternidad. El encuentro, efímero pero trascendente, entre una niña pelirroja y un perro anaranjado reunidos por el mismo sentimiento de excepción. Estos son algunos de los personajes que pueblan la obra de Clarice, difícil de clasificar. Muchas de las historias

1 Licenciada en psicología. Psicoanalista. Docente del Instituto de Psicología Clínica, Facultad de Psicología, Udelar. psivernicaperez@hotmail.com

parecen memorias, como los varios relatos inspirados en su infancia en Recife.

Freud se preguntaba en 1908 de dónde extraería el creador literario el material para sus obras. Freud proponía un hilo conductor entre el juego infantil, el sueño, las ensoñaciones de los neuróticos y la producción literaria. Suponía en el creador literario una capacidad de sublimación que lo haría trascender sus fantasmas individuales, de cualquier otro modo censurables para el resto del mundo, fantasmas que se vuelven comparables gracias a la prosa seductora del escritor. Por eso conminaba a sus lectores a confiar en los escritores y aprender de ellos: los poetas, como los llamaba Freud, tienen un saber sobre la vida psíquica que hace parecer pobres e insípidas las construcciones del psicoanálisis (Freud, 1907/1976). Saber sobre sí que resta no sabido para el sujeto, pero que el creador literario puede decir con la belleza de las letras como si mantuviera abierto el camino para ir y venir de ese saber.

Para Lacan, sin embargo, la cuestión del arte no quedaría subsumida a la sublimación. Sus reflexiones sobre la creación literaria, lo harán destacar la función del *velo* como aquella función que permite mostrar-ocultar objetos que de otro modo resultarían abyectos. Idea de velamiento de lo real que pondrá a Lacan en el camino de pensar su teoría sobre la angustia, concomitante a la invención del objeto *a* como el objeto causa de deseo (Lacan, 1959-1960/1987).

Sobre este real, lugar vacío de significaciones, el escritor operaría de manera sensible, transponiendo imágenes, produciendo a partir de ese lugar vacío metáforas luminosas. Podemos aquí pensar en la noción de metáfora no apenas en un sentido lingüístico, sino, ateniéndonos a su sentido etimológico, pensándolas como transporte: aquello que lleva de un lugar a otro. Sería eso lo que de alguna forma el creador produce: transmutaciones, metáforas, pasajes a otra escena, pasajes de significación, transmutaciones de la realidad y de las cosas.

Cuando nos enfrentamos a un relato autobiográfico, en el que el autor declara estar exponiendo parte de su ficción personal (y en la medida, claro está, en que le creamos), podemos sentirnos tentados a tomar el relato y explicar al escritor a través del mismo. ¿Pero no sería una interpretación salvaje proceder a un análisis sin un sujeto que responda por sus palabras?

¿Acaso el valor de la obra literaria para el psicoanálisis consiste apenas en que nos presenta casos clínicos con elevado refinamiento estético? ¿Cuál podrá ser entonces el interés de un texto literario para el psicoanálisis?

Pienso que leer una obra literaria *con* el psicoanálisis puede ser también dejarnos conducir por las derivas significantes que la misma provoca, encontrando líneas de pasaje que nos interroguen en nuestro saber clínico y teórico.

Elegí dos relatos autobiográficos de la obra de Clarice Lispector que, me parece, dialogan entre sí. Ambos exponen un pensamiento de la escritora sobre el deseo y la satisfacción, referencias que también son centrales para el psicoanálisis.

La primera historia de la que me voy a ocupar se llama «Restos de carnaval». La protagonista de esta historia es una niña de ocho años que vive en Recife y que tiene locura por el carnaval, y cuya madre está gravemente enferma: tres puntos que podemos situar como claramente autobiográficos, pero, como fue planteado anteriormente, no me voy a detener aquí en esta línea. Tomaré estos elementos autorreferenciales apenas como piezas que arman el escenario de una ficción que pondrá sobre el tapete la relación entre algunos significantes que me interesa explorar: el deseo, la mirada, la madre, la muerte.

Para la niña de esta historia, carnaval es el tiempo fuera del tiempo. Es, en palabras de la protagonista, «como si las calles y plazas de Recife al fin explicasen para qué habían sido hechas. Como si voces humanas por fin cantasen la capacidad de placer que era secreta en mí»² (Lispector, 1971/1998, p. 25).

La niña queda arrobada con la diversión de los otros, aunque asustada con las máscaras que esconden los rostros. Hay en esta historia una *presentificación* de la mirada desde un lugar de *voyeur*, o desde un lugar de invisibilidad, o bien desde el abismo de una máscara que no garantiza ningún reconocimiento.

2 Todas las traducciones del portugués al español pertenecen a la autora del artículo.

Paradójicamente, esta niña solo ha vivido el carnaval como espectadora, siempre desde su vereda o ventana, sin nunca haber sido parte de la fiesta. «Nunca me disfrazaban», explica. «En medio a las preocupaciones con mi madre enferma, nadie en la casa tenía cabeza para carnaval de niños» (p. 26).

Obligada así a contemplar de lejos la fiesta de los otros, buscaba, sin embargo, realizar en ella pequeño cambios que la ponían en sintonía con lo que para ella constituía su deseo más ferviente: transformarse en otra. Para ello, le pedía a su hermana que le enrulara el pelo o que la maquillara, que la cambiara de alguna forma, aunque no se disfrazara.

Transformación en otra que toma la forma del ser otra-femenina a partir de la oposición niña-mujer. Ella no veía la hora de tornarse esa mujer: un escape, dirá la protagonista, que la salvaría de una vez por todas de la vulnerabilidad de la infancia.

Este carnaval para siempre evocado tuvo una nota diferente. Por primera y única vez, consigue realizar su deseo de disfrazarse: la madre de una amiga la viste de *rosa*, aprovechando los restos de papel crepé del disfraz que había hecho para su propia hija. Restos de carnaval, una rosa que no se parecía mucho a una rosa, pero cumplía su cometido. La protagonista vive la exaltación de la transformación, ser una rosa la deja al borde de la felicidad. Felicidad ambivalente, ya que es otra madre la que habilita esta transformación, puesto que su madre verdadera yace enferma.

Después de una ansiosa espera por que llegara la hora de la fiesta, en el momento en que la protagonista viste su disfraz de rosa, «el destino» —como ella lo llama— viene a interferir con su felicidad. Su madre enferma ha empeorado, y la niña vestida de rosa es enviada a la farmacia para comprar con urgencia un remedio. Precisa atravesar una ciudad que estalla en medio a la euforia colectiva, mientras la envoltura narcísica que le proporcionaba la rosa se va desvaneciendo ante tamaño sinsentido. Vemos aquí un solapamiento entre un disfraz que es marca de lo femenino y un disfraz que aparece como velo de lo real, horror anticipado de la muerte de una madre que ya se avecinaba. El papel que envuelve a la niña pierde su consistencia imaginaria, se vuelve resto, nada, y ella, así pintada, se figura ser un payaso. Más tarde, en la fiesta, no consigue ser contagiada por el entusiasmo colectivo, tanta es la culpa por ser feliz. Queda allí

sola, invisible, hasta que un chico, algo mayor que ella, se pone a mirarla. Él le lanza serpentinas, lluvia de papelitos que vuelven a vestirla, ahora de manera diferente. En ese mirarse largamente con el niño, algo se anticipa de la mirada masculina que un día sería estructurante para su transformación en mujer.

Así, la narrativa empieza y termina con la referencia a una mirada; hay un pasaje entre el mirar como los otros se divierten y ser mirada mientras se divierte con otros, que es sensible en el recorrido del relato.

Encuentro en esta secuencia de significantes que ofrece la escritora —el disfraz, la máscara, lo femenino, la mirada, la niña, la madre, la muerte, el deseo, el hombre— líneas de pasaje que me resultan fundamentales para pensar la clínica psicoanalítica.

La segunda historia lleva el nombre de «Felicidad clandestina». La protagonista es nuevamente una niña en las calles de Recife; esta vez, una púber.

El obstáculo para el deseo es, en esta ocasión, otra niña: la hija del librero, niña mezquina, envidiosa y llena de odio por las niñas que, como ella, eran «altas, delgadas, de cabello libre e imperdonablemente monas» (Lispector, 1971/1998, p. 9).

La protagonista tiene pasión por los libros, pero no tiene dinero para comprarlos: la otra tiene un padre librero, pero odia leer. La pasión que la protagonista del cuento tiene por los libros la lleva a cometer una imprudencia: implorarle a la hija del librero que le preste libros.

Todo comienza cuando la hija del librero menciona estar en posesión de un libro que la protagonista ansía de modo particular³. Así describe el libro deseado: «Era un libro gordo, dios mío, era un libro para quedarse viviendo en él, comiéndolo, durmiéndolo. Y completamente por encima de mis posibilidades. Me dijo que si pasaba por su casa el día siguiente, ella me lo prestaría» (p. 10).

3 El libro en cuestión era *Las aventuras de Naricitas*, texto de Monteiro Lobato.

Libro continente, libro cuerpo, en donde se está como en una casa, más trascendente como objeto para vivir en él que como historia para leer⁴.

Cuando la protagonista llega a la casa de la hija del librero al día siguiente, con el corazón emocionado y casi flotando, la otra le dice que el libro ya fue prestado, que vuelva al otro día. Empieza así un juego perverso en el que la protagonista pasa a vivir en la perspectiva de recibir el libro un *día siguiente* que nunca llega.

La escritora sugiere en este punto, de modo sutil, que no es tan solo el deseo por el libro lo que sostiene la escena. Dice la protagonista: «Empezaba a adivinar que ella me había elegido para sufrir, a veces adivino. Pero aún adivinando, a veces acepto: como si quien quiere hacerme sufrir estuviera precisando terriblemente que yo sufra» (p. 11). Y luego... «poco sabía yo que más tarde, en el transcurso de la vida, el drama del “día siguiente” con ella se iba a repetir con mi corazón latiendo» (p. 10).

La fijación en la espera, el solo mañana, el todavía no es situado por la escritora como naciendo en ese tiempo de encuentro con su alter-ego, preservándose como una marca para el resto de la vida.

La escena termina con la interdicción de un adulto. La madre de la hija del librero descubre la trama y obliga a la hija a entregar el libro a la niña rubia por el tiempo que ella quiera.

A pesar de tener el libro en sus manos, el goce de la espera la sostiene aún. Continúo con el texto:

Al llegar a casa, no comencé a leer. Fingía que no lo tenía, sólo para después tener la sorpresa de que lo tenía. Horas después lo abrí, leí algunas líneas maravillosas, lo cerré de nuevo, fui a pasear de nuevo por la casa, postergué un poco más yendo a comer pan con manteca, fingí que no sabía dónde había guardado el libro, lo encontraba, lo abría por algunos

4 Es posible establecer un paralelo entre esta frase y la forma en que la propia Clarice Lispector se relacionaba con la escritura. Sus contemporáneos relatan que poseía una máquina de escribir bien pequeña, que podía ser puesta sobre la falda, y era común que escribiese aún en presencia de visitas. Inclusive cuando nace su primer hijo, esa pequeña máquina le permite la hazaña de abrazar al niño y escribir al mismo tiempo. Esa era la forma en que Clarice vivía, comía, y dormía entre las letras de sus libros.

instantes. Creaba las más falsas dificultades para aquella cosa clandestina que era la felicidad. La felicidad siempre iba a ser clandestina para mí. Parece que ya lo presentía. (p. 12)

Como en la historia anterior, el encuentro con el objeto es dilatado: la verdadera satisfacción está en otro lado, subordinado al goce de la espera, al goce de no tener el objeto, de nunca encontrarlo. El juego de perder y encontrar el libro da cuenta de esa subversión de la satisfacción, que entra por detrás de la escena como polizón.

El texto permite todavía, enlazar esta felicidad clandestina de la protagonista con el nacimiento del erotismo: «a veces me sentaba en la red, hamacándome con el libro abierto en la falda, sin tocarlo, en un éxtasis purísimo. No era más una niña con un libro: era una mujer con su amante» (p. 12).

El deseo, su interdicción, el goce, lo femenino, la madre, la muerte: significantes que nos conciernen como psicoanalistas y sobre los que siempre volvemos a trabajar.

Como decía Freud, los escritores siempre están unos pasos adelante del saber psicoanalítico. ¿Cuál sería la diferencia, entonces, entre el analizante que se queja de su insatisfacción ignorando su goce, la construcción del analista sobre lo que le sucede al paciente, la producción literaria de un Freud sobre el origen mítico del deseo y la creación propiamente literaria?

Volviendo al alcance del término *metáfora*, podemos pensar que la escritura de Clarice nos propone pasajes: desde sus recuerdos de infancia a la escena del encuentro de un sujeto con lo innombrable de su deseo. De la niña a la mujer. De la madre a lo femenino. Del objeto causa de deseo al objeto de amor. De la muerte al deseo.

Es en ese sentido que la escritura de Clarice Lispector me convoca a pensar y me invita a un quehacer. Un quehacer que pasa por la escritura, escritura que invita siempre a nuevos pasajes y nuevos descubrimientos. ♦

RESUMEN

Este texto aborda la relación entre sujeto y deseo a través del análisis de dos cuentos de la escritora brasileña Clarice Lispector que remiten a su infancia en una ciudad nordestina. Propone la noción de metáfora como un pasaje de sentido que sería relevante tanto para la literatura como para el psicoanálisis.

Descriptores: MIRADA / PUBERTAD / SUBLIMACIÓN / METÁFORA / LITERATURA / DESEO / PSICOANÁLISIS

Persona-tema: LISPECTOR, C.

SUMMARY

The paper deals with the bond between the subject and the wish through the analysis of two stories by the Brazilian writer Clarice Lispector that refer us to her childhood in a city in the north west of Brazil. The paper puts forward a notion of metaphor as a passage of sense that could be relevant both for literature and for psychoanalysis.

Keywords: GAZE / PUBERTY / SUBLIMATION / METAPHOR / LITERATURE / WISH / PSYCHOANALYSIS

Author-subject: LISPECTOR, C.

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, S. (1976). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 9, pp. 123-126). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908).
- (1976). El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 9, pp. 1-80). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1907).
- Lacan, J. (1987). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Río de Janeiro: Zahar. (Trabajo original publicado en 1959-1961).
- Lispector, C. (1998). *Felicidade clandestina*. Río de Janeiro: Rocco. (Trabajo original publicado en 1971).