

La interpelación ineludible de lo real, en el *in-situ* de su evidencia. Clarice Lispector / Diamela Eltit

Eleonora Cróquer Pedrón
Universidad Simón Bolívar
eleonoracroquerpedron@gmail.com

Resumen El presente artículo se propone la lectura de dos textos de sentido difícil y sintaxis problemática: *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964) y *El infarto del alma* (Diamela Eltit y Paz Errázuriz, 1994). Ambas escrituras disímiles ponen en escena el complejo trabajo de re-elaboración discursiva/subjectiva de un sujeto devastado por lo que ha vivido como “experiencia interior”. Esa experiencia traumática, disolvente y disociadora se manifiesta en ellas en los términos de un encuentro ineludible con lo Real –lo radicalmente “otro” de una insignificante cucaracha, en la “novela” de Lispector, o de los amantes-locos, incongruentes, en el ensayo foto-textual de Eltit/Errázuriz. Si la filosofía ha hecho de lo Real un problema a ser pensado en el marco de su tradición; ciertas indagaciones escriturales del siglo XX, más cercanas a un espacio donde se encuentran Lacan y Bataille, y muy vinculadas con la vanguardia y postvanguardia latinoamericanas, no dejarán de insistir en los límites con que la evidencia de su irrupción no deja de confrontar a la cultura.

Palabras clave *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964), *El infarto del alma* (Diamela Eltit y Paz Errázuriz, 1994), Experiencia interior, Representaciones de lo Real.

The unavoidable Interpellation of the Real, in the *in-situ* of Its Evidence. Clarice Lispector / Diamela Eltit

Abstract This article intends the reading of two texts of difficult meaning and problematic syntax: *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964)

and *El infarto del alma* (Diamela Eltit and Paz Errázuriz, 1994). Although dissimilar, both writings put in scene the complex work of discursive/subjective re-elaboration of a subject devastated by an “Inner Experience”. This traumatic, dissolvent and disruptive experience is spelled out in terms of an inescapable encounter with the Real –the radical “other” of an insignificant cockroach, in the “novel” of Lispector, or the incongruent crazy-lovers, in the photo-textual Eltit/Errazuriz essay. If philosophy has made of the Real a problem to be thought about in the frame of its tradition, some XXth century writing inquiries, nearer to a space where Lacan and Bataille stand, and much linked with the Latin-American avant-garde and post-avant-garde, keep insisting on the limits on which the evidence of its irruption does not stop confronting culture.

Key words *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964), *El infarto del alma* (Diamela Eltit y Paz Errázuriz, 1994), “Inner Experience”, Representations of the Real.

A interpelação inevitável do Real, no in-situ de sua evidência. Clarice Lispector / Diamela Eltit

Resumo O presente artigo propõe-se a leitura de dois textos de sentido difícil e sintaxe problemática: *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964) e *El infarto del alma* (Diamela Eltit e Paz Errázuriz, 1994). Ambas escrituras disímiles põem em cena o complexo trabalho de re-elaboração discursiva/subjetiva de um sujeito devastado pelo que tem vivido como “experiência interior”. Essa experiência traumática, disolvente e dissociadora manifesta-se nelas nos termos de um encontro inevitável com o Real –o radicalmente “outro” de uma insignificante barata, na “novela” de Lispector, ou dos amantes-loucos, incongruentes, no ensaio foto-textual de Eltit/Errázuriz. Se a filosofia tem feito do Real um problema a ser pensado no marco de sua tradição; certas indagações escriturais do século XX, mais próximas a um espaço onde se encontram Lacan e Bataille, e muito vinculadas com a vanguardia e postvanguardia latinoamericanas, não deixarão de fazer questão dos limites com que a evidência de sua irrupción não deixa de confrontar à cultura.

Palavras-chave: *A Paixão segundo G.H.* (Clarice Lispector, 1964), *El infarto del alma* (Diamela Eltit y Paz Errázuriz, 1994), “Experiência interior”, Representações do Real.

I

Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real.

J. Lacan

A propósito del asunto que nos convoca hoy aquí, las “representaciones de lo real”, quisiera detenerme en dos textos problemáticos: poco comunes, atípicos, desterritorializados, desestabilizadores y densos. Dos textos críticos, si asumimos el riesgo de pensarlos al margen de la literatura, como posicionados desde una sospecha conceptual y vital tan extrema respecto de lo que solemos llamar “realidad”, que es asimismo puesta en cuestión del revestimiento “sensible” que nos hace senti-mentales: *A paixão segundo G.H.* (1964), de la narradora brasileña Clarice Lispector, y *El infarto del alma* (1994), de la activista chilena más contemporánea Diamela Eltit.

Me interesa destacar su puesta en escena de un cierto estado de crisis de la subjetividad, que se dirime en el pulso jamás del todo resuelto entre el hacerse manifiesto de lo Real y la insuficiencia del lenguaje –es decir, de la cultura– para representar “eso” que, por definición, le es extraño, extranjero –lo Real. Así, pues, me refiero a dos elaboraciones ficcionales que, en franco conflicto con lo literario, y de manera precaria, se van articulando entre la teoría y el arte, amparadas por una importante conciencia de la impostura que todo acto de enunciación supone. Dos elaboraciones “inquietantes”, continuo, y “experimentales”, en un sentido amplio, enunciadas como respuesta estético-política a la interpelación ineludible de un encuentro con lo Real¹. Esto es: allí donde lo Real se ha hecho evidente para un S/sujeto que, entonces, no puede sino “compartir” lo que vivió: darlo al Otro –o devolverlo, si se quiere, a lo simbólico de la cultura. Sea lo que sea que fuere el signo de ese Real, además: el mensaje de una emplea-

da doméstica dibujado en la pared y/o una cucaracha apresada en la puerta del armario y/o los locos del manicomio público del pueblo de Putaendo (otora hospital de tuberculosos) y/o cualquier otro signifi-
cante llamado a demostrar la imposibilidad fundamental de comple-
titud, complementariedad, comunidad de y entre los seres humanos².

Las primeras líneas de *A paixão* expresan esto literalmente:

...estou procurando, estou procurando. Estou tratando de enten-
der. Tratando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não
quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho
medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconte-
teceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber
como viver, vivi uma outra? (Lispector, 1988 [1964], p. 9).

Otro tanto de esta angustiada y angustiosa manera de asumir la pa-
labra sucede con las gestuales fluctuaciones seriadas de la escritura
que se van intercalando al interior de *El infarto*: “El infarto del alma”
(carta); “Diario de viaje (Viernes 7 de agosto de 1992)” (crónica); “La
falta” (poesía hermética); otra vez “El infarto del alma” (otra carta);
“El otro, mi otro” (ensayo); de nuevo “La falta”; de nuevo “El infarto del
alma”; “El sueño imposible” (registro); “Juana la loca” (semblanza); y
“La falta”; “El amor a la enfermedad” (ensayo); y “El infarto del alma”
(Eltit, 1994)³... ¿Cómo decir, o desde dónde, esa experiencia que es ser
testigo del amor en el manicomio público? ¿Y cómo compartir lo que
semejante experiencia vergonzante le acarrea tanto al testigo como al
lenguaje del que depende su testimonio? Compartir una experiencia
como esa, sin duda, involucra conflictos formales y éticos.

El delirio disociativo del monólogo interior en *A Paixão*, así como
la serie de estáticas fotografías en blanco y negro que interrumpen
paso a paso la deriva textual en *El infarto*, muestran/demuestran las
dimensiones abisales de la división subjetiva que pulsa en el origen
del discurso que ambos textos despliegan de manera indiscutible. Un
discurso analítico, en el caso de Lispector, que procede por “conjuntos
asociativos” (Antelo 2002, p. 10). Y un discurso también analítico,
en el de Eltit, que no puede desconocer sus deudas con las prácticas
de lectura de la crítica cultural chilena de los años ‘90. O sea: un
discurso articulado a partir de la (e)videncia categórica y conno-
cante de lo que (no) se sabe:

Voltei-me de chofre para o interior do quarto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado.

Não, em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma meditação visual.

[...]

Sentei-me de novo na cama. Mas agora, olhando a barata, eu já sabia de muito mais.

Olhando-a, eu via a vastidão do deserto de Líbia, nas proximidades de Elschel. A barata que lá me precederá de milênios, e também precederá aos dinossauros. Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra. No deserto da Líbia, baratas e crocodilos? Eu estivera o tempo todo sem querer pensar no que já realmente pensara: que a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo.

[...]

E então vai acontecer – numa rocha nua e seca do deserto da Líbia – vai acontecer o amor de duas baratas. Eu agora sei como é. Uma barata espera. Veho o seu silêncio de coisa parda. E agora – agora estou vendo outra barata avançando lentamente e com dificuldade pelas areias em direção a rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra. Os matadores que se encontraram: o mundo é extremamente recíproco. A vibração de um estrídulo interamente mudo na rocha; e nós, que chegamos a hoje, ainda vibramos com ele.

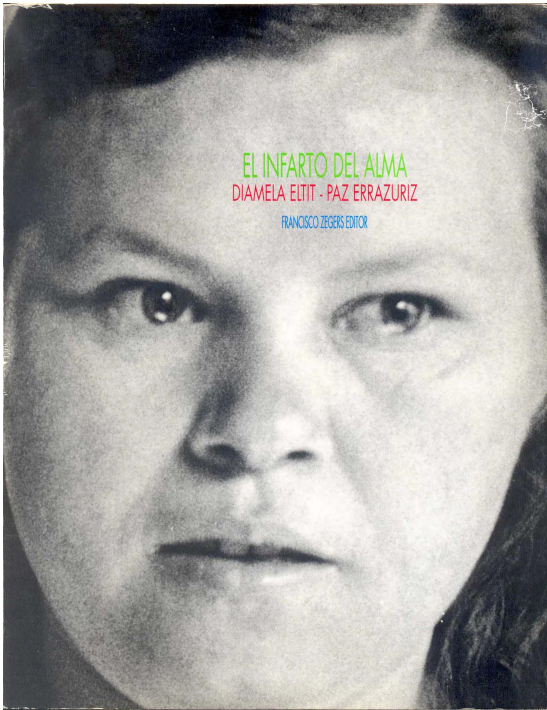
– E me prometo para um dia este mesmo silêncio, eu nos prometo o que aprendi agora. Só para que nós terá que ser de noite, pois somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas. Será também com os olhos inteiramente abertos das baratas, mas só que será de noite, pois sou bicho de grandes profundidades úmidas, não conheço a poeira das cisternas secas, e a superfície de uma rocha não é meu lar.

[..]

– Juro que é assim o amour. Eu sei, só porque estive sentada ali e estava sabendo. Somente à luz da barata é que sei que tudo o que nós dois tivemos antes já era amor. Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas – e então não suportei mais

a tortura e confesseis, e estou delatando. Não suportei mais e estou confesando que já sabia de uma verdade que nunca teve utilidade e aplicação, e que eu teria medo de aplicar, poi não sou adulta bastante para saber usar uma verdade sem me destruir.

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bi-partido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu poderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta a perder todas as minhas malas con suas iniciais gravadas (pp. 73-75).



Desde esta perspectiva, ambos textos distintos (dos momentos históricos, dos tradiciones culturales, dos estéticas) coinciden en la “an-

tigónica” radicalidad de sus posicionamientos frente a la escritura⁴. Y, más aún, respecto de la estrecha relación que la escritura tiene, *a veces*, con la vida⁵. De allí que su puesta en escena de un acontecimiento estructuralmente semejante –ese cuya dimensión ineludible, más allá de lo anecdótico, intentaré desarrollar en las páginas que siguen– responda al deseo expreso de identificar –justo allí, insisto: en esa situación excepcional, donde se suspenden todos los criterios de clasificación; todos los contratos morales y políticos, individuales y colectivos; todas las risas y lágrimas de la familiar sentimentalidad; todos los binarismos lógicos y las estéticas amables; todas las garantías humanas y civiles– en qué medida un encuentro con lo Real puede ser concebido como una *experiencia interior*. En palabras de Bataille: una experiencia cercana a la mística, plena “de éxtasis, de arrobaamiento, cuando menos de emoción meditada” (1973 [1954], p. 13). Dar semblante y sentido a esta experiencia, hacerla “(re)presentable”, “comunicable”, sugiere Bataille a continuación, tiene menos que ver con la confesión que con cualquier otro tipo de articulación significativa⁶.

Los dos libros extraños de Lispector y de Eltit actúan, en este sentido, como un oscuro y antigónico *señalamiento*: el señalamiento de lo Real en tanto “algo” conmocionante que se ha hecho *evidente* al sujeto. De la *verdad* de este “algo” que, intempestivamente, se ha vuelto visual –material e inmanente, casi tangible: no alucinatorio ni proyectivo– emerge un saber confuso e incompleto que debe ser dicho –y con carácter de *urgencia*. A riesgo, incluso, de la ruina del lenguaje, que *ya/ahí no-puede no decir* su propia falta: su impotencia. Estos libros que tanto insisten en *(de)mostrar*, nunca lo dicen todo, ni de manera categórica y/o definitiva. No obstante, parecen denunciar a gritos (tajantes, cortantes, punzantes... históricamente) la preeminencia de esta experiencia sitiada –sta irrupción– respecto de lo subjetivo y de las representaciones de sí que lo comprometen. De hecho, cuando de tal modo concebido (como conmoción interior, pérdida de cualquier certeza, desarreglo de todo semblante de omnipotencia), *por encima* de lo epistémico, lo Real le compete al “ser” y a los ámbitos constitutivos de su estar en el mundo: la estética/la política. Y, como dijera también de manera nunca del todo “transparente” Jacques Lacan, lector/amigo de Bataille, en el Seminario XX: *Aun*: “lo tocante al ser [...] no es nunca más que la fractura, la rotura” (1991, p. 19).

Al respecto, y a propósito de esta impotencia del lenguaje para nombrar el no-todo que la experiencia de lo Real hace evidente al S/sujeto, Lacan identifica en el “punto opaco” del “vientre de una araña”, y en la imposibilidad de “asir los límites, los puntos de impase, la sin salida” del transcurso del hilo que desde él se proyecta, una metáfora que muestra el conflictivo acceso de lo Real a lo Simbólico (p. 113). Porque lo Real, de algún modo, siempre está rajando la imagen plena y complaciente que amorosamente regala lo imaginario; y, al mismo tiempo, retando a lo simbólico, violentándolo, confrontándolo, contestándolo desde su afuera desconcertante e inaprehensible. Así lo elabora G.H., narradora-protagonista de *A Paixão*:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a mina montagem humana. Se tiver coragen, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver e uma tal desorganização?

E uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem a o menos sentir, eu mal devia estar tolerando mina organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Tendre que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade.

Y así lo formula Diamela Eltit en la crónica que relata su visita al manicomio de Putaendo, en las afueras de Santiago de Chile, como parte del proyecto foto-literario de ir a capturar imágenes de historias de amor entre los locos residentes:

Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos. Como si todo el mundo estuviera dividido en dos bloques, el personal y los pacientes. Un mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas. Los asilados toman sol. Iniciamos nuestra peregrinación que no es más que un subir y bajar escaleras, subir y bajar, cercadas por los pasillos, por las cámaras ya clásicas de los hospitales estatales, por los pacientes que nos siguen besando y besando y entre los besos aparece en mí el signo del amor, Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra.

Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta de que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados. Paz Errázuriz nos presenta. Yo he caminado todo el tiempo transportando el peso de una mujer que cuando me detengo pone su cabeza en mi hombro o frota su cabeza contra mi cuello y me dice en su media lengua “Mamita”, “mamita”, a mí, como si yo hubiera criado a una hija consentida. Esta hija mía apenas habla. Me demanda a través de un lenguaje mímico que cumpla con sus necesidades. Quiere mis zapatos, mi reloj, mi cartera, quiere casi todo lo que tengo. Miro a mi hija, ¿qué edad tiene?, pienso que cincuenta años, no, que sesenta, no, que cuarenta. ¿Por qué me preocupo por ese detalle? Saludo a la primera pareja. Pienso seriamente en el amor. La verdad es que no quiero pensar en eso.

Más adelante, de pasillo en pasillo, de escalón en escalón, en medio de los patios, saludo a la segunda, a la tercera, a la décima pareja. Hay tantos enamorados que ya pierdo la cuenta. “Él me da té y pan con mantequilla”. “La cuido yo”. Se alimentan, se cuidan. Se alimentan un poquito y se cuidan como pueden y a la manera radiográfica veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; la vida entera anexada a otro por una taza de té y pan con mantequilla. Ellos están viviendo una extraordinaria historia de amor encerrados en el hospital; crónicos, indigentes, ladeados, cojos, mutilados, con la mirada fija, caminando por las dependencias con todos sus bultos a cuestras. Chilenos, olvidados de la mano de Dios, entregados a la caridad rígida del Estado (s.d.).

Lo que queda de esta experiencia es el poema hermético –horrible, aterrizado y aterrador–, emulando a las fotos en lo que tienen de cosa mecánica y muda, y repetido en varios momentos del texto: “LA FALTA/ Ah, ya van 3 días, 100 noches en la / más angustiada de las privaciones. / Tantos días, respectivas noches con hambre (s.d.)”. Lo que queda de la experiencia vivida por G.H., el confuso y angustiante descenso a los infiernos que G.H. sólo puede escribir y decir fingiendo “que alguien está segurando a mina mão (p. 13)”⁷.

Otros modelos de reflexión, re-articulados bajo el propósito transversal de una crítica de la cultura, insisten en acercarse a este asunto medular en términos de “compromiso” (político y subjetivo) con un “no-saber” que poco tiene que ver con lo “verdadero” (el discurso de lo verdadero obtura, según demuestra magistralmente Foucault; pero también Lacan); pero mucho con la necesidad –hoy más que nunca vigente, en mi opinión– de insistir en la evidencia indiscutible –la *verdad*– de eso sobre lo que no-se-puede-saber (del) todo. Creo que volver a pensar algunos señalamientos que se cruzaron transversalmente a partir de la segunda mitad del siglo xx en el marco del mayo francés, para reinscribir la función crítica en las tradiciones centrales del pensamiento humanístico (es decir, para responsabilizar al pensamiento de su elección de objeto y de la dirección de su praxis), vuelve a ser fundamental. Y hacerlo a partir de Lacan, además: esa suerte de “espectro” que también podría estar circulando entre nosotros para recordarnos los “costos” políticos y subjetivos que supone desconocer las inéditas relaciones con lo Real que las nuevas razones hegemónicas del milenio le imponen a la “cultura” –relaciones que, por supuesto, aquella sociedad del espectáculo que tanto preocupara a Guy Debord (1967), ahora hipertrofiada más allá de cualquier fantasía catastrófica que haya podido darle origen, no hace más que banalizar⁸.

II

Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que não pude entender, mina boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual

C. Lispector

Lo Real es eso inconfesable que irrumpe como demanda de una escritura imposible. No otra cosa parece proponer la confusa y heterotópica novela que no incluyó Deleuze en sus múltiples expediciones al terreno de la literatura y el arte, reunidas a posteriori bajo el hermosísimo título *Crítica y clínica* (1996 [1993]).

Hablo de *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector (1925-1977) –asimismo confusa, heterotópica autora brasileña nacida en Ucrania, a medio camino entre los experimentalismos formales que se desencadenaron violentamente en Brasil a partir de la Semana de Arte Moderno y las metáforas conclusivas, significantes plenos sobre América Latina, de los así llamados “escritores del Boom”. Y, en el discurso difícil que se despliega entre las páginas de este libro –como *parido del vientre oscuro de una araña*– busco una entrada posible para ilustrar eso que quiero decir acerca de las “representaciones de lo Real”⁹. Esto es: en el discurso que lo convierte en una suerte de novela fallida –“menor”, en el sentido deleuziano del término (1990 [1975])¹⁰. O en una novela extranjera –cual su autora, sólo a medias “brasileña”. Un discurso que, fabuladoramente, bien podría llegar a concebirse como formalización impecable –formulación, elaboración distinta, deriva analítica– de una proposición lacaniana –del Lacan/Bataille, decía en páginas anteriores, que intenta hablar acerca de lo Real (y de la conomoción interior que su “revelación” produce en el S/ sujeto que la padece).

Ahí, entre las páginas de esa *paixão* (por lo Real) –tan de manera manifiesta referida a las alucinaciones de Cristo durante su estadía en el desierto–, parecería (de)mostrarse hasta dónde esta noción compleja del último Lacan (que se sintetiza en la vulgata lacaniana con relativa simplicidad: “eso que no puede ser alucinado por el sujeto”) se hace presente en otros textos de la cultura como *experiencia interior*. Entre las páginas de este libro, lo Real *irrumpe* a manera de una desgarradura en lo imaginario que constituye el mundo de la narradora-protagonista, G.H., para exigir de ella una elaboración segunda. Elaboración de un S/sujeto que, entonces (y sólo entonces), en el acto responsable de no desconocer la evidencia de “eso” (traumático) sobre lo cual (nada) “sabe”, *emerge* como sujeto de una escritura comprometida en el *trabajo* de reconocer su propia existencia problemática, sus propias imposibilidades e impotencias. Su falta-en-ser.

Más del lado de la ética, por lo tanto, que en nombre del Sentido, el sujeto-en-falta que habla en esta (no-del-todo o no “propiamente”) novela, lo hace porque su falta-de-saber se sostiene sobre el deseo de dar testimonio de una verdad que no puede ser desconocida: la verdad de la “diferencia”, de la radical alteridad del otro. Sin duda, hay ahí una potente demanda de escritura, de análisis, de elaboración, de restitución... de respuesta, en términos de responsabilidad subjetiva.

La historia que constituye el soporte narrativo de este texto, por supuesto, es sencilla; casi esquemática. Salvo por algún que otro detalle significativo, lo anecdótico no es aquí relevante. Se trata de “algo” que acontece a/en la estructura burguesa liberal de una escultora –refinada, “cultura” y hasta progresista– una mañana cualquiera, después del doble abandono del último amante y de la mujer de servicio que habitara silenciosa el cuarto trasero de su armónico departamento. La mañana en cuestión, dice G.H. a aguas pasadas, ella había decidido arreglar el cuarto vacío de la empleada. Un primer “mensaje” la dejó sentada y absorta sobre la cama de ese cuarto deshabitado, vaciado: el enigmático dibujo en carboncillo de tres figuras disjuntas –un hombre, una mujer y un perro– hecho por Janair, la empleada, “mulata y seca”, antes de su fuga. En ese momento, un insecto rastroso –oscura y temible cucaracha, “animal antediluviano”, que hace

al estereotipado pánico femenino de invasión y contaminación del espacio doméstico, y “madre absoluta” de las miles de cucarachas que habitan en su vientre– se asoma por la rendija abierta del armario. La inquietante presencia, fantasmática y fantasmaticada, monstruosa, desencadena un delirio; y el delirio impulsa un *acto*: G.H. se come a la Madre-cucaracha-empleada doméstica; para vomitarla inmediatamente después. Más allá de eso, comienza la escritura que G.H. le entrega a un Otro silencioso y ausente; un Otro que no existe: el de la escucha (analítica), que la va acompañando en su travesía por/con el significante:

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonámbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as ante visões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.

Até que por horas desisti. E, por Deus, tive o que eu não gostaria. Não foi ao longo de um vale fluvial que andei – eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais. Não contaba que fosse ese grande desencontro.

Para que eu continue humana meu sacrificio será o de esquecer? Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que – que elas esqueceram. E nem sabem mais que esqueceram o que esqueceram.

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arreventa a mina vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem quería ter visto coisa melhor. Toma o que vi, libra-me de mina inútil visão, e de mi pecado inútil.

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão (p. 13).

La angustia de esta *subjetividad en crisis* viene acompañada por el fragmentario relato del “acontecimiento”, que sólo es terrible por lo que testimonia de una puesta en crisis inesperada del S/sujeto. Abrupta e impredecible. Una crisis impensable que obliga a G.H. a verbalizar su falta-en-ser: el abandono, el aborto que truncó su maternidad, la soledad honda que rodea su existencia, la contundente imposibilidad de cualquier relación posible con un otro que le es, por definición, ajeno:

POIS EM mim mesma eu vi como é o inferno.

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da materia, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrario da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio – ese era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor.

Pela primeira vez eu sentía com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filós que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três o quatro filós, mais em vinte mil e minha orgánica infernalidade cheia de prazer. Minha sobrevivência futura em filós é que seria a minha verdadeira atualidade, que é, não apenas eu, mais minha prazerosa espécie a nunca se interromper. Não ter tido filós me deixava espasmódica como diante de um vicio negado (p. 78).

Pero hay más: un más allá de lo humano que le permite a G.H. identificar la plena inmanencia de lo que está vivo, ahí, ante sus ojos. Un más allá extático, además, que cierra la novela con una expresión de entrega absoluta a la “verdad revelada”: “E, então adoro – – – – –” (p. 115). Y explica el ofrecimiento inicial de esta escritura: la dedicatoria de la (no) novela

A POSSÍVEIS LEITORES

Este libro é como um libro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão ben devagar que este libro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegría difícil; mas chamase alegría.

III

De una manera u otra, en una u otra época, la especie humana no puede permanecer indiferente frente a sus monstruos

G. Bataille

Lo Real, entonces, es la falta (del ser) y lo que falta (a la representación): carencia e impotencia. Quiebra, por tanto, la ilusión de lo imaginario, y violenta lo simbólico hasta el estremecimiento. Divide al yo; interpela al S/sujeto. Pero, además, siembra el germen corrosivo de la negatividad al interior de las prácticas literarias y artísticas de lo moderno; toda vez que exige de ellas una respuesta ética, que es puesta en escena crítica del acto confuso de hallar una manera a través de la cual hablar del acontecimiento –cosa que, por otra parte, el acontecimiento demanda desde su afuera radical.

Híbrido y bifronte, etnografía de lo monstruoso (cual los monstruosos tratados de teratología que recorren la historia de la temprana Modernidad en Occidente), *El infarto del alma* (1994) contiene la serie de fotografías tomadas por Paz Errázuriz en el manicomio público del pueblo de Putaendo, antiguo hospital de tuberculosos de tradición decimonónica. Algunas de estas imágenes, enmudecidas, asimétricas, patéticas... muestran a las parejas de locos que posan

para el retrato ortodoxo y seriado. De cuerpo entero o de busto, niegan cualquier sombra de duda: vemos ahí, ante los ojos (y para su pura complacencia), la presencia de la pareja hecha efigie del amor entre los locos. Otras de estas imágenes, bizarramente familiares, construidas sobre la similitud del amor, loco de cualquier modo... muestran a las parejas de locos protagonizando el relato brevísimo de su relación. Los enamorados se ríen, se divierten, se persiguen, se crean y recrean en los rituales amorosos del encuentro y el mutuo acostumbamiento. Finalmente, entre unas y otras imágenes, están las que suspenden cualquier ilusionismo dichoso de lo visible, y abren el agujero incómodo y obscuro de lo Real: el desierto, la aridez: el deterioro de las paredes y pisos del manicomio estatal, como un largo pasillo que conduce a *las entrañas de la araña* en la cual se desvanece todo trazo de húmeda y sentimental humanidad.

Enamorados o no –es decir, imaginarizados o no por el discurso amoroso que los exceptúa desde una perspectiva diversa a la que justifican su reclusión (son sublimes razones, las de ahora: razones del alma) y/o los re-integra al espacio signifiante de la cultura a través del parecido con la gestualidad burguesa de la “relación de pareja”–, estos locos indigentes, estos chilenos “amparados” por quién sabe cuál lógica, a estas alturas del tiempo, viven su amor en el lugar de un encierro psiquiátrico de bajo presupuesto: el manicomio estatal del pueblo de Putaendo¹¹. Eso, parece decir la lente de Errázuriz, es lo Real. Un Real que Eltit intenta restaurar de distintas maneras –e infructuosamente, por supuesto– a través de la escritura.

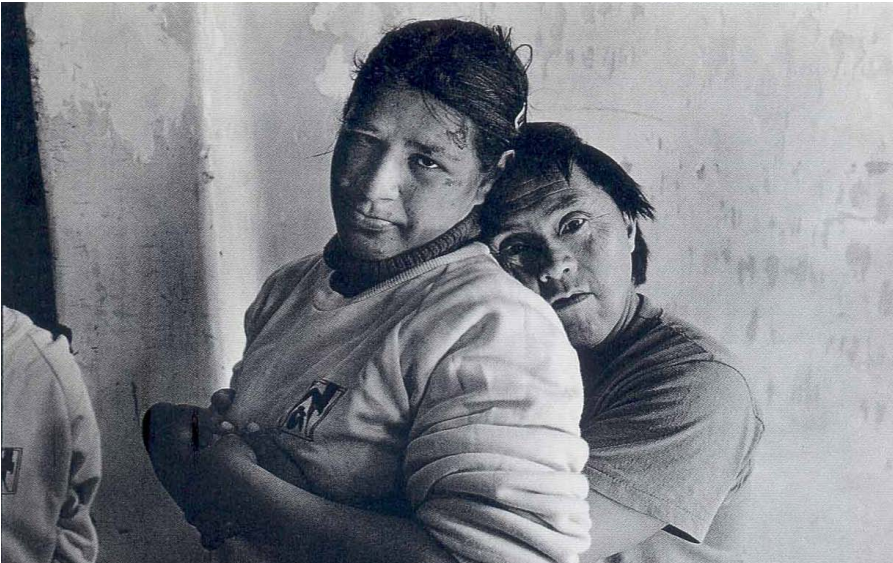
En uno de sus últimos fragmentos, el ensayo subtítuloado “El amor a la enfermedad”, leemos al respecto:

Pero, si cualquier espacio habla de una comunidad y organiza una memoria, ¿qué forma común?, ¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos? Hablar sólo del nexo de la enfermedad es reducir una especulación sobre la geología del lugar. La enfermedad es, desde luego, el nexo más evidente, un dictamen médico invisible que los une. Pero, si siempre se vuelve a la escena primaria del crimen, si el crimen sigue perpetuándose, si los signos reaparecen camuflados porque se niegan a morir, ¿qué lugar común reaparece en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo?

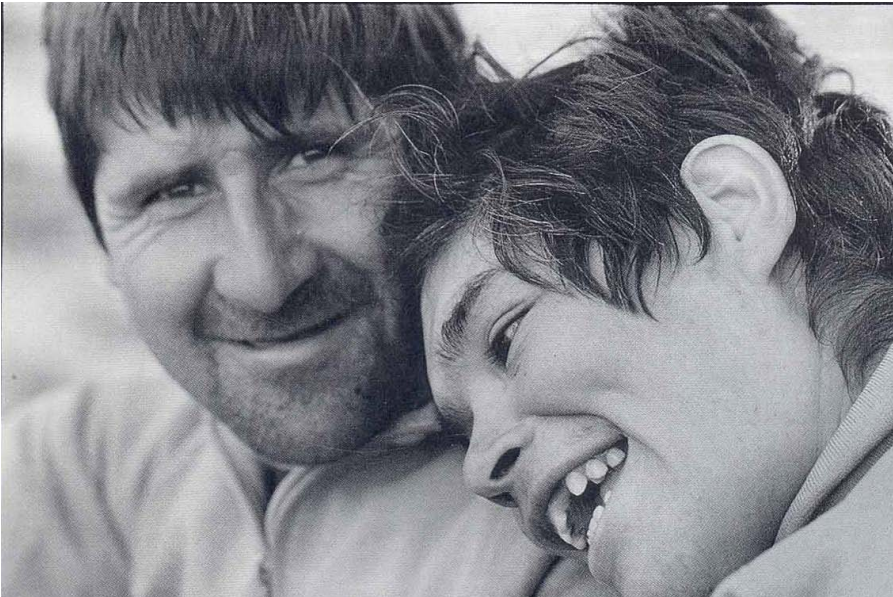
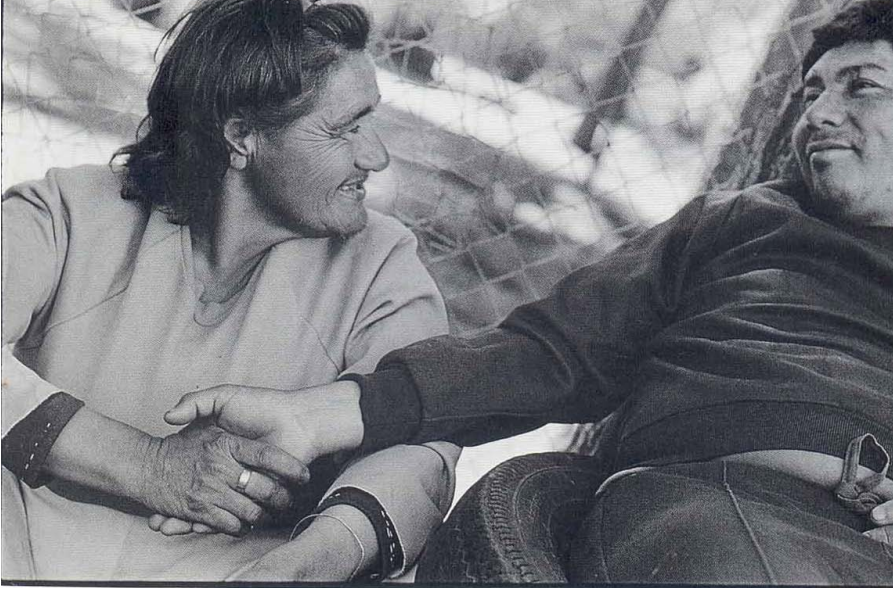
El amor

Reaparece el amor en las siluetas menos esperadas, menos refinadas por el actual deseo de la cultura, abriéndose paso a través de la pasividad de los fármacos; todo ese amor parapetado en la nebulosa descompaginada de las mentes. Porque los pacientes enamorados en el interior del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, continúan secretamente el legado de los cuerpos tuberculosos en una tradición trabada y como el mero gesto modélico de su pasado. Ellos realizan el rito amoroso, amando al otro con la misma intensidad que tiene el grado de su enfermedad. Lo aman con la desazón que provoca la profunda pérdida de las garantías civiles, arruinando el llamado familiar de prolongación de la especie. Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello despilfarro puro. Ellos aman sólo por la necesidad atávica de amar.

Encerrados ¿para siempre? En el manicomio del pueblo de Putaendo, los alienados del lugar retoman el punto de partida del hospital y levantan un escenario desviadamente romántico en el que jamás ocurrirá una carta de amor, en el que no quedará un relato que atestigüe su dramatismo, en donde jamás la fama amorosa los volverá leyenda dentro del imaginario social. Pero, a pesar el terrible anonimato que los cerca, ocurre ampliamente el amor en ese espacio estatal del todo esquivo para los sentimientos. Entre la hostilidad de las camas metálicas, a través de las ventanas, en las esquinas de los pabellones, los cuerpos emprenden el acercamiento para deslumbrarse en el otro, la otra que actuará el protagonismo de las horas ociosas de sus múltiples recordados sueños (s.d.).









Mientras se van sucediendo las imágenes (y uno las mira primero, mucho antes de que comience la lectura), el libro abierto cede un espacio a la voz y a la pluma. Diamela Eltit firma la escritura, y se hace cargo de la primera persona del discurso, la encarna, en cualquiera de los formatos en los que se despliega la preeminente subjetividad que define su heterogénea composición. Carta, poema, crónica, ensayo, semblanza son los géneros de esta escritura, que oscila entre las múltiples maneras de registrar el impacto de la experiencia (crónica, ensayo, semblanza) y esas otras capaces de dar testimonio de la subjetividad en crisis que, tocada por ella, se abisma en la que le es propia (el poema, la carta). De esta manera, la crónica cuenta el recorrido hacia el manicomio, la llegada; la percepción y el vértigo, la primera impresión, y las observaciones críticas que suscitan en la escritora:

DIARIO DE VIAJE (Viernes 7 de agosto de 1992)

Días antes he visto las fotografías

Ahora viajamos con Paz Errázuriz en dirección al hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, un hospital construido en los años cuarenta para asistir a enfermos de tuberculosis y que, luego de la masificación de la vacuna preventiva, es convertido en manicomio recibiendo pacientes de los distintos centros psiquiátricos del país. Enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos de ellos sin identificación civil, catalogados como N.N. Mientras viajamos, el paisaje se vuelve francamente cordillerano, la luz lo atraviesa todo cuando aparece el imponente edificio recortado contra la cadena de cerros. A dos horas de Santiago la construcción me parece demasiado urbana, como si un pedazo de ciudad se hubiera fugado –a la manera de una fuga psicótica– para formar de manera solitaria una escena sorprendente.

La reja, la caseta de control, después los jardines, más atrás el edificio. Cuando atravesamos la reja veo a los asilados. No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros (no me resultan inespera-

dos pues ya dije que días antes he visto las fotografías), sólo me desconcierta la alegría que los recorre cuando gritan: “Tía Paz”, “Llegó la tía Paz”. Una y otra vez como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres entre los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a nuestro común y diferido destino (s.d.).

“¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de estas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado?” (s.d.), se interroga la voz de la “a medias” autora de este objeto de autoría compartida. Y continúa hurgando en la impronta de su experiencia: “De esta manera entramos al edificio, abiertas a la profundidad de nuestra propia insania, cercadas por los cuerpos materiales que me parecen cada vez más definitivos, incluyendo toda la notoria desviación de sus figuras. Cuando cruzamos la puerta, experimento un nuevo impacto: escucho algo parecido a un canto que se extiende y cruza todo el pabellón, una música ejecutada con el movimiento febril y continuo de la lengua que me hace evocar los sonidos de los berebere, los nómades del desierto, de un desierto que no conozco, de un sonido que retengo de manera vaga desde quizá qué filme, desde no sé cuál olvidada grabación. Recuerdo la música del desierto impresionada por la potencia de la garganta que me conduce a la primera escalera, que me enfrenta al primer corredor del hospital, a la primera ventana, que me transporta directamente a la primera señal del encierro” (s.d.).

El ensayo, por su parte, inscribe el acontecimiento –el amor de los locos en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo– y su levantamiento etnográfico –los modos de su registro– en la reflexión histórico-política que podría otorgarle algún sentido: el problema del otro, por supuesto, neurálgico no sólo para la filosofía y el psicoanálisis, sino también para las derivas más radicalizadas de los estudios culturales. El subtexto teórico de los dos ensayos que componen *El infarto* es claro y manifiesto; y, aun cuando no aparezcan las referencias específicas, las miradas de Michel Foucault y de Gilles Deleuze rondan esta escritura de manera manifiesta:

EL OTRO, MI OTRO

El sujeto parece prisionero de lo que es una repetición cuando busca en su tránsito al otro, que se aparece o desaparece ante su vista bajo distintas formas, a lo largo de lo que será toda su vida. El otro, continente de su múltiple paradójica sentimentalidad y de la modalidad de su sobrevivencia, se va a expresar también en la diversidad de sentimientos y búsquedas que posee el sujeto, sea el deseo, sea el poder, sea Dios.

En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro, que a la vez que lo conforta lo amenaza, cuando pone en peligro la estabilidad de su frágil unidad que, sin embargo, requiere tercamente traspasar su propio umbral para perderse en la disolución de su poder, de su propia imagen, de su miedo. A la manera de una carrera incesante marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos (s.d.).

Por otra parte, la carta –carta de amor truncado– habla del propio amor-loco, el que transita todos los tópicos “oscuros” de la retórica amorosa (Barthes, 1989 [1977]); el que colinda con la psicosis: el abandono, los celos, el resentimiento, la catástrofe, la espera, la declaración, la habladuría, el olvido de sí, el gasto, la traición, la marca, el señalamiento... “El infarto del alma” (que es como se titulan cada una de las cuatro cartas) no ya como el espectáculo del mundo, sino como el infierno interior de lo que se ha vivido:

EL INFARTO DEL ALMA

Te escribo:

Nunca hube de encontrar una sola palabra que te retuviera. Mi espalda es la que me infama todo el tiempo. Mi mano me obedeció con brusquedad, mis ojos se nublaron con sólo contemplarte. El barrio se hizo tosco cuando recibió tus pasos. Una pálida vidente me dijo que el abandono regía el simulacro de mis días.

La vidente atravesó la calle arrastrando un ruidoso sonajero de plata. Desprecié sus augurios pues nunca he estado más acompañada desde que habito tu imagen. Camino como si no caminara, vivo como si la vida no me perteneciera. La vidente actuó con la mala fe de tus adoradoras pues quiso convencerme de que la imagen que tengo es la prueba de mi antagonismo a la realidad que te nombra. Me han culpado de cometer siniestros desmanes. Me acusan de intentar detener el curso de tu gloria. Me dicen que me abrumo en la ceguera de un amor que augura la catástrofe. Tus parientes son los responsables de todas las murmuraciones. La vidente era, quizá, tu madre o tu esposa o tu sometida sierva. La vidente me interceptó en plena calle y pretendió dirigir mis ojos hacia un mundo que odio. El único mundo posible es aquel que comparto contigo. Mi piel pierde su sentido si no la califica tu mano. ¿Qué podría hacer en una casa vacía? Cuando tú te negaste a formar parte de mi vista, el instante en que te perdiste entre la perniciosa bruma, cuando dejaste de lado las constantes promesas, algo se trizó en el compacto universo. ¿Acaso eras tú la vidente que me habló en una esquina? ¿Cuál fue el instante que escogiste para traicionarme? Ah, la traición. La noticia me llegó en una tarde pacífica. Mi anillo cayó al piso dejándome un dedo sangrante. La herida que me provocó el anillo caído fue menor que la carga de la burla. La traición se hace cósmica por el sarcasmo y la cólera. Ahora me asaltan tu sarcasmo y tu cólera. Quizás no estés ya en ninguna parte. Pienso que desapareciste en el confín del mundo, ensimismado en tu costumbre de aborrecer. Desde que se inició la última estación, la noche se encucilla y el día se curva. Se que un artesano malévolo pretende cambiar la exactitud que mueve a la naturaleza. Quizás en qué punto del sol se ha producido este espantoso contubernio. Estoy con mi dedo desnudo conteniendo un dedo de sangre. Me he entregado totalmente a la alquimia esperando materializar tu forma. Después de hablar contigo, encucillada toda la noche, estoy segura de que respiro más lento. Si respiro más lento es que conseguí que compartieras mi hálito. La vidente se pasea por el barrio arrastrando con furia su sonajero de plata. En la curva de una súbita esquina la enfrenaré para pedirle que cambie sus presagios. Me ha tocado la luz de la sabiduría. Ahora mismo termino de incrustar una estrella a lo largo de todo mi tobillo (s.d.).

Por último, la serie de los poemas –o el poema en sus también cuatro versiones. Tajante, cortante, punzante: la magnitud del acontecimiento es lo que parece indicar el oscuro y denso déctico de su presencia en el libro. Tajante, cortante, punzante: todo sentimentalismo y toda afectación ha sido depuesta en el poema; y la coexistencia de números y letras corrompe también la corrección del estilo. El poema es estridente, como decía en páginas anteriores; y la imagen, trágica ¿No llenaron la tragedia –y el psicoanálisis, después– al mundo de Antígonas y Medeas, mujeres enardecidas? Más allá del monstruo-objeto dado a la mirada; más allá del otro imaginado y entrañable; más allá, incluso, del reconocerse también otro... la pasión según Diamela Eltit se instala en la imagen desértica del hambre, que es una de las maneras de nombrar la falta –tener hambre es sentir la carencia no sólo metafísica (el hambre puede ser una metáfora, lo sabemos) sino física (es también una manera de administrar lo orgánico a partir de la carencia). El hambre es el signo de un confinamiento, como lo dijera Kafka mucho antes que Diamela Eltit. Pero en este caso no constituye una elección estética, sino una condición subjetiva y política –la del recluso, la del sujeto nombrado/marcado/exceptuado por la evidencia inocultable de su falta.

(1)

LA FALTA

Ah, ya van 3 días, 100 noches en la
Más angustiada de las privaciones.
Tantos días, respectivas noches con hambre.

(2)

LA FALTA

El hambre se cuelga de la punta de mi lengua.
Más de 100 días, 24 noches y el hambre crece y
se retuerce y gime como una mujer enfurecida.

(3)

LA FALTA

Las horas suman 35 días, 200 noches.
Ya no sé cuál esperanza sostiene a mi cuerpo
En medio del hambre, del hambre, del hambre.
Ah, otro minuto. 100 noches, 400 días.

(4)

LA FALTA

El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento.
Mis camaradas sufren 1000 días, 525 noches.
Malhaya vida. El cuerpo, el alma, hambreados.

En un brevísimo ensayo, “Dispositivos del amor y la locura”, Julio Ramos formula la siguiente pregunta neurálgica de cara a *El infarto*:

Después de todo, ¿qué se puede saber de la locura? ¿Cómo pensarla, si a ciencia cierta sabemos que ella, la locura, encarna el extravío, la errancia misma del pensamiento? ¿Qué discurso será capaz de hacerse cargo, de dar cuenta fiel de la cosa irreductible que en la locura excede la posibilidad misma del discurso, quebrando la lógica de su sentido, atravesando los límites de la comunicabilidad con el tajante recorrido de su voz rota y sus murmullos? (1998, p. 219).

Acto seguido, propone un relato: el de una mujer bizarramente “ejemplar” y conmovedora, loca-de-amor en el paréntesis de locura que suspende, cada tanto, su vida cotidiana. Su locura de esperar el retorno imposible del otro genera zozobra y desconcierto: está loca.

Esta imagen-relato, el caso de esta mujer atrapada en la eternidad de su duelo, le sugiere a Ramos nuevas interrogantes y elaboraciones sobre la palabra del loco, la literatura y lo Real, que deleuzianamente se compaginan con el libro conjunto de Errázuriz-Eltit. Es el de Ramos, podríamos pensar, el último fragmento de *El infarto*, que además elijo como nota final al texto que he intentado desarrollar aquí:

La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autorreflexivo que indica en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. El testigo señala las marcas en su propio cuerpo: ahí pareciera que posa la evidencia más irreductible de su presencia. Las cicatrices encarnan la memoria de lo visto, la quemazón de la mirada, y hacen a su vez visible algo de aquel dolor que la catástrofe, en el momento del extravío, ha tornado evanescente. Cuando no trae la cicatriz, o cuando la cicatriz no es visible, el viajero se marca, inscribe el recuerdo, lo traza en el tatuaje que muestra así la estadía al otro lado, el cruce del límite, el dolor de la quemazón, produciendo ahí, en la superficie de la piel, una especie de excedente empírico, un suplemento corporal que sostiene la autoridad del testimonio pero que al mismo tiempo desborda la palabra, la metáfora, el relato de lo presenciado, que el testigo-viajero nos cuenta a su regreso. Otros no regresan, ni devuelven la mirada, ni entran en el intercambio de dones que implica el traslado metafórico. Se mantienen eternamente impávidos ante las palabras de los testigos que hablan en su nombre. Una zona amplia de la literatura moderna se funda, tal vez, sobre las paradojas y las aporías desatadas por lo innumerable de esa ausencia (pp. 220-221).

Notas

1 Para Raúl Antelo, la escritura de Clarice Lispector responde al agotamiento/desbordamiento que hace crisis de/en la modernidad. En este sentido, y por la vía de la experimentalidad, Lispector responde a la lógica de vanguardia que deviene síntoma y expresión de esa crisis. Para reforzar su idea, cita a la autora: “Lo que me confundió un poco al respecto de la vanguardia como experimentación es que todo arte verdadero es experimentación y, lo lamento mucho, toda vida verdadera es experimentación” (Antelo, 2002, p. 10). Para Lispector, demuestra Antelo, la vanguardia es el modo por excelencia del conocimiento. Otro tanto sucede respecto de Eltit, quien no sólo formó parte de la así llamada “escena de avanzada” de la cultura chilena (fue miembro del colectivo CADA, por ejemplo), sino que fue incorporada por Nelly Richard en lo que esta investigadora llamó la neo-vanguardia chilena de los '90 (entre otros títulos de la investigadora, puede

consultarse *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers ed., 1993)

2 Con la grafía “S/sujeto” intento aproximarme a esa otra (la de la “s” mayúscula barrada) que propusiera Jacques Lacan para indicar la división estructural que, desde la perspectiva psicoanalítica –antihumanista, por excelencia– define al sujeto (Cf. “Del sujeto por fin cuestionado” [*Escritos* 1, 1971, p. 219]). En adelante utilizaré la “s” minúscula para referirme al sujeto-en-falta que propone Lacan, radicalmente distinto al Sujeto pleno de sentido del humanismo renacentista, o al omnipotente Hombre de Ciencias del positivismo decimonónico.

3 Las diferencias entre la primera edición de este texto (1994) y su reimpresión (2010) son significativamente enormes: la portada se modificó, asimismo el tamaño (de oficio a carta). El tipo de letra cambio de la vieja tipografía de prensa, de máquina de escribir (Courier New), a una letra redonda y amable (Arial). De igual modo la paginación: en la edición original las páginas no estaban numeradas. Para la elaboración del presente trabajo manejaremos la versión original –puede que la segunda haya quedado apresada en esa misma dinámica de las reconciliaciones políticas que sucedió a la generación crítica de los ’90, en lo que el nuevo milenio ha llegado a representar para América Latina.

4 El neologismo “antigónico” proviene de una reflexión anterior –Cf. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa*, (Cróquer, 2000). A partir de la lectura del personaje trágico Antígona, me pareció que algunos textos literarios y artísticos de la segunda mitad del siglo xx anclaban en un deseo (de justicia, de verdad) tan devastador como el de la hermana que debe rendir los honores funerarios prohibidos al hermano traidor. Entre la tragedia clásica, y la lectura que hace de ella Lacan en su Seminario XX: *Aun* (1991 [1972-1973]), intenté leer la posición de discurso de estas escrituras a través del antagonismo intransigente que “brilla” en el gesto de Antígona.

5 Sólo a veces; porque no toda “vida” se funda sobre las mismas circunstancias, ni se vive con grados equivalentes de radicalidad: “Vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor”, afirman Deleuze y Guattari. “Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas, cuanto de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables” (1990 [1975], p. 63).

6 La deuda (o la coincidencia, si se prefiere) de estas escrituras con Bataille (y con Blanchot, por supuesto; y en general con las búsquedas y premisas que rigen el pensamiento francés de las décadas del ’60-’70) o la deuda/coincidencia que ese pensamiento tiene con cierta literatura “arruinada” es indiscutible. Pero, además, el hecho de traer a colación este problema hoy aquí no deja de indicar su

supervivencia –su pertinencia– histórica. Para Bataille, como para Blanchot, la experiencia interior produce la libertad al interior del sujeto... La pregunta sería, de cara al presente, ¿qué perdemos cuando cedemos al puro e inconsistente goce de lo Real? O, mejor, ¿a qué renunciamos cuando le quitamos toda dignidad a la Cosa y hacemos del encuentro con lo Real una experiencia espectacular? O, incluso: ¿en qué nos convertimos cuando renunciamos a la cualidad interior de esa experiencia?

7 Para Raúl Antelo, los dos grandes discursos entre los cuales se verifica esta crisis de la cultura “que corre pareja con la crisis del capitalismo de los años ’30 [momento por antonomasia de las vanguardias históricas y heroicas], son la histeria y su iconografía, por una parte; y el relato policial y su hermenéutica, por otra”. Lúcio Cardoso, añade Antelo, amigo cercano de Clarice, identifica su época con el “terror” en los siguientes términos: “Chamo terror à época em que é possível o pleno conhecimento do ser, não de suas condições psicológicas, mas de suas prerrogativas abissais e estranhas. Terror é a época do conúbio com o abismo, não porque conquistemos uma fictícia liberdade, mas porque a liberdade nos conquista, somos ela própria, voltados para o segredo que é o nosso verdadeiro clima. / O terror é uma época de ultrapassamento. É um impulso único e violento de todo o ser para regiões de intempéries e de insegurança; é uma dilatação anormal para zonas inabitadas e desumanas, onde somos o único guia, o único farol, além de fronteiras que não nos seria permitido atravessar em épocas comuns, e onde encontramos finalmente a essência esquiva, ambiciosa e cheia de espanto que nos governa. / Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade./ Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruisse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser – e como não há maior ambição para um escritor do que causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração, da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade” (Lúcio Cardoso, “Diario del Terror”, 1952 [recuperado por *Sopro. Panfleto Político-Cultural*, 47. Marzo 2011, <http://www.culturaebarbarie.org>]). Debo esta anotación al margen a la aguda erudición de Raúl Antelo.

8 Sobre esto, huelga referir el “gesto” del Zizek mediático y maniaco. Señalando, una y otra vez, la profunda verdad de la metáfora “Matrix”, la cualidad des-

értica de lo Real termina siendo una certeza: lo Real es un desierto en-sí, sobre el cual no-todo se sabe (2005 [2002]). Y hablar de lo que no se sabe, a *ciencia cierta*, es el acto crítico (ético y político) por excelencia.

9 Significante común –cosa de pura coincidencia, hay que suponer– entre Lispector/Lacan, la segunda novela que publica la prolífica autora, *O Lustre* (1946), ha sido traducida al español como *La araña*.

10 “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (pp. 28 y ss.). Clarice Lispector, quien no sólo era ucraniana, sino que creció como inmigrante en medio de la pobreza característica del nordeste brasileño de las primeras décadas del siglo xx, arrastró, toda la vida, un fonema “fisiológicamente desviado”: la “r” con frenillo, signo frecuente de una “falsa” extranjería.

11 Algo de esta manera de abordar el problema de la “anomalía humana” (esa “incongruencia agresiva” “generadora de un malestar oscuramente ligado a una seducción profunda”, diría Bataille, 1969, p. 90) no deja de recordar aquella vieja película de 1980, dirigida por David Lynch, *El hombre elefante*. Cuando Joseph Merrick recita de memoria los fragmentos de la Biblia, cuando vence el miedo y muestra los valores refinadísimos de su espíritu, en ese momento deja de ser un fenómeno de circo. Se vuelve “hombre” a los ojos del mundo científico y social de la Inglaterra “progresista” que lo acoge y ampara.

Referencias

- Antelo, R. (2002). “Prólogo”. En: C. Lispector. *La araña*. Buenos Aires: Corregidor.
- Barthes, R. (1989 [1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1973 [1954]). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- (1969). *Documentos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cróquer, E. (2000). *El gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Deleuze, G. (1990 [1975]). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- (1996 [1993]). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.

- Eltit, D. (1994). *El infarto del alma*. Santiago de Chile: Francisco Zegers ed.
- Lacan, J. (1966). Del sujeto por fin cuestionado. En: *Escritos* 1. México: Siglo XXI.
- _____ (1991). Seminario XX: *Aun* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1977 [1974]). *Radiofonía y televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Lispector, C. (1988 [1964]). *A paixão segundo G.H.* (1964). (Benedito Nunes comp.). Brasil: Unesco. Colección Archivos (13).
- Ramos, J. (1998). Dispositivos del amor y la locura. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 20.
- Zizek, S. (2005 [2002]). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.