

# Sobre la histeria rígida [o] sin intérprete en el psicoanálisis Lacaniano

Julián Andrés Lasprilla Burbano  
julianandreslasprilla@gmail.com  
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, France.

## 1. Introducción

A finales del siglo XIX, el psicoanálisis emerge gracias a las investigaciones de Jean-Martin Charcot, de Josef Breuer y de Sigmund Freud sobre la histeria (Cf. Breuer & Freud, 1895). El sufrimiento de sus pacientes constituyó un reto para el saber médico de la época y, a la vez, un enigma frente al cómo actuar clínicamente para curar de sus síntomas a las histéricas e histéricos. Dolores de naturaleza imprecisa, parálisis corporales, anestias sensoriales, tics, afasias, síntomas de conversión, fueron algunos de los “males” que los pacientes histéricos padecían y que las ciencias médicas no podían dar cuenta de la etiología de su dolor. Sin duda en aquella época la histeria abrió un nuevo paradigma epistemológico y clínico que introdujo un giro decisivo en el conocimiento del psiquismo humano. Así pues, desde el nacimiento del psicoanálisis hemos visto cómo la histeria, en tanto que entidad clínica y discursiva, ha sido fundamental para el desarrollo de la teoría y la práctica psicoanalítica, ya que aún en nuestros días continúa aportando nuevos desafíos y formas de comprender la relación que existe entre el lenguaje y el cuerpo. Es así como el psicoanalista francés Eric Laurent, en su curso *Lecturas Freudianas en Lausanne* (Suiza), de Julio de 2012, ha abordado la cuestión del *Sinthoma*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El término *Sinthoma* es una invención de Jacques Lacan que deriva de la palabra latina *Symptôme* (síntoma), y fue presentado en su *Seminario XXIII* de 1974-1975, a propósito de la topología de los nudos y su análisis de la obra del escritor irlandés James Joyce. El *Sinthoma* es un saber-hacer, una solución creativa del artista como respuesta a la ausencia del Nombre-del-Padre que caracteriza las psicosis. Lacan demuestra que la función del *Sinthoma* como suplencia, tiene las propiedades de goce y de síntoma. La solución de Joyce fue entonces la de recuperar sus caídas sintomáticas para trazar con ellas otra vía, otra posibilidad que incluyó un goce reconocido por el Otro, materializado en su obra. Así, la escritura de Joyce es esta creación que va a realizar el cuarto nudo en la cadena borromea.

en el *Séminaire XXIII* (1975-1976) de Jacques Lacan, haciendo énfasis en una nota interesante sobre la escritora brasileña Clarice Lispector, con relación a un tipo de histeria particular, sin sentido. Una variación de la histeria que se anuda al cuerpo sin necesidad del Nombre-del-Padre<sup>2</sup>, a saber: la *Histeria Rígida*. ¿De qué se trata esta nueva aproximación sobre la histeria?, ¿cómo emerge al interior del pensamiento de Lacan?, y ¿cuál es su relación con la obra de Clarice Lispector? Son las preguntas que desarrollaremos en el presente [Con]texto.

## 2. ¿La *Histeria Rígida* sin el Nombre-del-Padre o más allá de éste?

La *Histeria Rígida* es una expresión que Lacan introdujo en el capítulo VII, titulado *De una falacia que es testimonio de lo real*, de su *Séminaire XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), para dar cuenta de una particularidad concerniente a la histeria en su última enseñanza<sup>3</sup> y al síntoma histérico separado del sentido, sin el sostén del amor al padre. Dicho de otra manera, un tipo de histeria sin el Nombre-del-Padre. ¿Hablar de la ausencia del Nombre-del-Padre, no nos reenviaría a su *forclusión* y por tanto a las psicosis? Nos encontramos en la última enseñanza de Lacan, en la cual hablamos de la caída de la hegemonía del Nombre-del-Padre, de su función simbólica y, en consecuencia, del auge de la pluralización de los Nombres-del-Padre<sup>4</sup>. Esto nos permite explorar el campo de lo real y del goce, lugar donde no se privilegia el sentido. Así,

---

<sup>2</sup> El *Nombre-del-Padre* es el significante de la función paterna. Dicha función es una denominación que permite que una persona inscriba su vínculo con el Otro del lenguaje, otorgándole una identidad al sujeto, nombrándolo, posicionándolo en el orden simbólico, imponiendo la prohibición edípica o el “no” del tabú del incesto. La *forclusión*, el rechazo o la ausencia del Nombre-del-Padre tiene como consecuencia el origen de las psicosis. (Cf. Evans (1996).

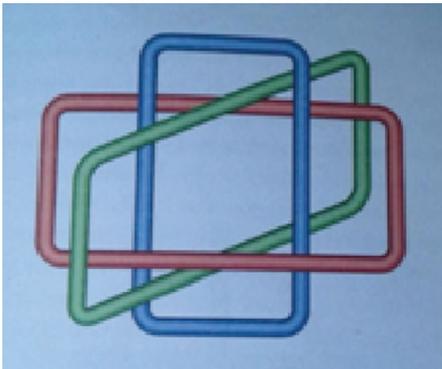
<sup>3</sup> La “Última enseñanza de Lacan” hace referencia al tercer periodo del desarrollo de su teoría y práctica en el que el punto de partida ha sido su *Séminaire XX, Encore* (1972-1973). Es aquí donde Lacan llevó a cabo un giro epistemológico que apuntó a la primacía de la tripartición de los registros Real-Simbólico-Imaginario, en lugar de la bipartición de lo simbólico y del significante. Es el tiempo de la *no relación sexual* y su conceptualización del nudo borromeo, donde lo real ocupa un lugar privilegiado, a partir del cual los conceptos de “letra” y de “sinthoma” buscarán escribirlo.

<sup>4</sup> Los *Nombres-del-Padre* es la pluralización del término *Nombre-del-Padre*, como consecuencia de la última enseñanza de Lacan y el declive de la estructura o de la Ley Simbólica. Dicho de otra manera, la pluralización de los Nombres-del-Padre desencarna la función paterna de su rol prohibidor y abre la posibilidad de nuevas vías de invención de sentido. (Cf. Lacan, 1973-1974).

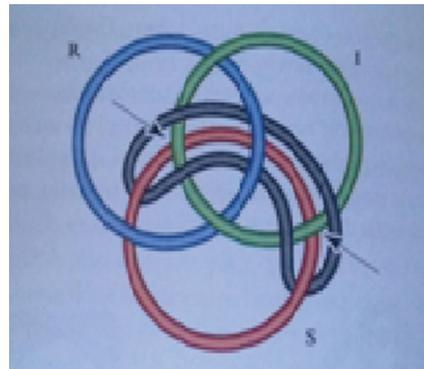
Lacan presentando un nudo borromeo al que llamó “rígido”, conformado por tres rectángulos que representan la conjunción de lo simbólico, lo imaginario y lo real, va a destacar la dimensión de lo real como lo más importante de ésta cadena borromea.

En palabras de Lacan: “Desde luego que lo real no puede ser solo uno de estos redondeles de cuerda. La manera de presentarlos en su nudo de cadena es lo que constituye enteramente lo real del nudo” (1975-1976, p.105). A diferencia del nudo borromeo de James Joyce, donde está presente el cuarto elemento que hace de suplencia o de *sinthoma*, reparando el “error” y anudando los registros simbólico e imaginario, podemos observar que la cadena borromea de la *Histeria Rígida* se sostiene por sí misma, sin necesidad de un cuarto elemento.

**Imagen 1. Cadena borromea « rígida »**



**Imagen 2. El *sinthoma* borromeo o nudo de Joyce**



Imágenes sin restricción de publicación

La idea de la *Histeria Rígida* le vino a Lacan a partir del momento en el que presenció la puesta en escena de la obra de teatro *Le Portrait de Dora*, 1976 (El Retrato de Dora), realizada por su amiga Hélène Cixous, una reconocida feminista y literata franco-argelina, quien propuso con su obra de teatro una lectura a la inversa del texto de Freud, *Fragmento de un análisis de un caso de histeria*, (caso “Dora”, 1900). Una lectura subversiva que se interesó en mostrar una Dora que buscaba liberarse del falocentrismo subyacente del análisis de Freud y de su posición patriarcal que el padre del psicoanálisis tuvo frente a ella.

Lacan, por su parte, en su Seminario hace un pequeño comentario, y a la vez complejo, en el que nos dice que la obra de Cixous: “Trata de la Dora de Freud [...] Está realizada de una forma real, con esto quiero decir que la realidad –de las repeticiones, por ejemplo– es a fin de cuentas lo que ha dominado a los actores” (Lacan, 1975-1976, p.103). Ciertamente un actor es quien logra encarnar el texto o las palabras de ese otro, del personaje que debe representar a través de un arduo trabajo de ensayos y de repeticiones. Recordemos que desde Freud el síntoma histérico ha estado siempre articulado a un otro, a otro significante que cumple la función de intérprete del sentido de dicho síntoma. El hecho que el síntoma histérico se articule a otro significante, que se dirija a alguien, es en consecuencia un síntoma que habla y, a la vez, es portador de sentido. Esto confirma la histeria como síntoma incompleto, observación que Lacan hace y que le permitirá luego diferenciar la *histeria incompleta* de la *histeria rígida*:

El resultado general es, a fin de cuentas, completamente curioso. Tenemos allí la histeria –pienso que esto les sorprenderá, pero después de todo quizá lo aprecien de otra manera– que podría llamar *incompleta*. Quiero decir que la histeria es siempre dos, en fin, desde Freud. En la obra se la ve de alguna manera reducida a un estado que podría llamar material, y por eso no viene nada mal para lo que voy a explicarles. Falta allí ese elemento que se agregó desde hace algún tiempo –desde antes de Freud, a fin de cuentas–, a saber, cómo se la debe comprender a ella. Esto produce algo muy sorprendente y muy instructivo. Es una especie de histeria rígida. (Lacan, 1975-1976, p. 104)

De acuerdo con el psicoanalista argentino Juan Carlos Indart (2014), por dicha incompletud del síntoma histérico “se hace vínculo social y semblante, articulándose a un  $S_1$ . Se pseudo completa con un  $S_1$  [...] que no está en el lugar del amo; en el lugar del amo está el síntoma histérico - que es un  $S_1$  en cuanto provea la interpretación [...] de saberes y de sentidos sobre el síntoma” (p.16), tal cual como lo podemos observar en el matema del discurso de la histérica presentado por Lacan en su *Séminaire XVII, l’Envers de la Psychanalyse (1969-1970)*. Así, lo que le falta a la Dora de Cixous es ese elemento que justamente Lacan identificó en aquella obra de teatro, a saber: su interpretante. Esto quiere decir que esta nueva versión de Dora, da cuenta de que su síntoma no depende discursivamente de ningún significante amo que la interprete y, a la vez, abre la posibilidad de que con su síntoma arme un nudo y se sostenga sola. De aquí el carácter material del síntoma que se presenta como tal, aislado del sentido, y también la particularidad rígida de esta histeria.

Lacan tuvo la ventaja de asistir a la presentación de la obra de Cixous y de observar directamente una incomodidad evidente de los actores con aquello que decían, con sus roles, una relación disarmónica entre el libreto y los gestos de sus cuerpos, una incompatibilidad entre la palabra y el cuerpo:

Se trata de la histeria, la de Dora precisamente, y resulta que no es la mejor histérica del reparto. La mejor histérica desempeña otro papel, pero no muestra en absoluto sus dotes de histérica. La que representa el papel de Dora las muestra bastante bien, por lo menos, según mi opinión. Hay también en la obra alguien que representa Freud. Él está, desde luego, muy incómodo, y esto se ve en su rendimiento. (Lacan, 1975-1976, p. 103-104)

En cuanto a nosotros, podemos dirigirnos al texto de Cixous, para lograr acercarnos a esta situación. Veamos a continuación un fragmento del diálogo entre el Freud y la Dora de Hélène Cixous:

Freud: Naturalmente no es indiferente que una jovencita esté abierta o cerrada. Uno sabe qué llave abre en esos casos.

Dora: Sabía que diría eso.

...

F: Si es tu pequeña carterita lo que buscas, la tienes sobre las rodillas. No has dejado de manosearla desde hace una hora.

D: Hago esto porque no consigo abrirla, lo ve, está dura, no puedo...

F: ¿No piensas que tus palabras pueden aplicarse a otra significación que a esa pequeña carterita?

D: (Despreciativa). Sí, si usted quiere... Eso es lo que piensan los hombres.

F: Allí donde los labios callan uno conversa con la punta de los dedos. Las palabras equívocas son en la vía de las asociaciones como pequeñas agujas...

D: Sí, sí. Pinchar, atravesar, coser. Descoser... Trabajo de mujeres.

...

F: Por lo tanto, tú sabes quién reemplaza a quién en este sueño...

D: Saber, saber. Nadie sabe nada. ¿Qué es lo que quiere decir saber? ¿Es que yo sé lo que sé, lo sé? Todo eso no quiere decir nada.

...

F: Allí donde los labios callan...

D: Sí, sí, ¡ya sé! ¿Y allí donde los dedos hablan? ¿Por qué hace girar usted la lapicera siete veces antes de hablarme? ¿Por qué?

F:(Incómodo) Hay que respetar las reglas.

...

F: Te vengas de mí como has querido vengarte del Sr. K y me abandonas como él te abandonó.

D: Usted no comprende nada. Eso no impedirá que usted exista. He aquí mi venganza. Me iré sola. Me curaré sola. Nadie puede nada. Estoy sola en una villa extranjera... (Cixous (1976), citada por Indart & otros, 2014, p. 32-33)

El personaje de Dora creado por Cixous es una jovencita lúcida y perspicaz que lucha contra el sistema discursivo falocentrista freudiano. Ésta Dora no acepta ni las interpretaciones ni el saber que Freud quiere imponer sobre su sexualidad femenina, y abandonando súbitamente su tratamiento con él, se rebela contra la norma, el sistema patriarcal, el Nombre-del-Padre. Porque la preocupación de Cixous es de mostrar una Dora que intenta encontrar su subjetividad más allá del límite impuesto por la Ley del Padre. De allí la incomodidad de Freud, que poco a poco va develando su impotencia frente al síntoma de su paciente. Si bien la Dora de Cixous sufre de los mismos síntomas de la Dora de Freud: dolores de cabeza, tos, afonía, alteraciones del carácter, todo esto que tiene que ver con la identificación o el amor al padre, observamos que la diferencia entre estas dos Doras radica en que la de Cixous, como lo hemos venido mencionando, rechaza cualquier significante amo o  $S_1$  que la quiera interpretar. Esto quiere decir que el personaje de Cixous no articula su síntoma al Nombre-del-Padre.

Con la histeria rígida, Lacan nos ha heredado las pistas que nos conllevan a plantear la hipótesis de una reformulación, una relectura de la histeria en Freud. Esto es, un tipo de histeria sin intérprete, sin el Nombre-del-Padre que nos permite explorar un camino hacia lo real del goce femenino, *un síntoma más allá del Nombre-del-Padre*. Según el psicoanalista francés Eric Laurent: “Si la cadena borromea rígida se sostiene sola es porque hay una captación del goce y de un sentido particular donde no hay necesidad de pasar por la identificación, *edípica*, al padre” (Laurent, 2013 p.14, la cursiva es mía). Es así como Laurent retoma en su seminario Lecturas Freudianas en Lausanne, Suiza, en julio de 2012, el proyecto de leer en conjunto los *Estudios sobre la histeria de Freud* y el *Seminario XXIII* de Lacan. En este seminario, Laurent destaca una reescritura de los *Estudios sobre la histeria* a partir de James Joyce, haciendo énfasis en la necesidad de pasar del sistema hablante al síntoma como escritura. Después de comentar la única referencia que Lacan hace sobre la histeria en su seminario sobre Joyce, Laurent agrega que la histeria rígida, sin interpretante, fuera de sentido, que presenta la Dora de

Hélène Cixous, tiene relación con la escritora brasileña Clarice Lispector. En efecto, Hélène Cixous fue quien introdujo en Francia la obra de Lispector, y cuando Laurent hace referencia a la escritora brasileña en su seminario, es porque la invención *lispectoriana* da cuenta de la manera como hay un anudamiento de su propio síntoma con su forma particular de escribir. Motivo por el cual Laurent propone realizar un estudio sobre *Clarice Lispector, La Sinthoma*, es decir, sobre la versión femenina del *sinthoma* de James Joyce.

### 3. Clarice Lispector: La escritura de un *Sinthoma*

Haia Lispector, conocida como Clarice Lispector, fue una escritora brasileña de origen ucraniano, nacida en 1920 en Tchechelnik, un pequeño pueblo de Ucrania, en el seno de un modesto hogar judío que huía de la violencia antisemita desencadenada por la Revolución Bolchevique de 1917 y las confrontaciones soviéticas y polacas de 1919 y 1920. Mania Krimgold Lispector, su madre, fue violada por un grupo de soldados rusos y contrajo la sífilis. Para curarse de esta enfermedad, según las supersticiones de su pueblo, Mania debía quedar en embarazo. Es así como Haia, palabra en hebreo que significa “vida”, nació para salvar a su madre. Cuando la familia Lispector llega al nordeste de Brasil, Haia tenía un poco más de un año. Sus padres Mania y Pinkhas Lispector cambiaron su nombre por el de Clarice, pues consideraron que sería más común en Brasil. Lo que no sería del todo común es que Clarice Lispector se convertiría en una de las escritoras más importantes del siglo XX. Clarice Lispector nos ha legado una amplia producción literaria compuesta de novelas, crónicas periodísticas y cuentos; y en una producción menor: literatura infantil, poemas y pinturas. Clarice muere en 1977 en Río de Janeiro, a la edad de 57 años víctima de un cáncer.

Ahora bien, la obra de Clarice Lispector se caracteriza por una escritura del instante y de lo indecible. Esta cuestión hace referencia al esfuerzo humano que consiste en dar cuenta de aquello que “no se puede decir” o nombrar: un afecto intenso, una sensación ambivalente y desbordante, un sentimiento de vértigo o de asombro. Su manera de escribir porta la fuerza y la intensidad de sus sensaciones y de sus afectos sobre un mundo que ella percibe en todo el esplendor de sus matices. Esta forma de escribir “aguda”, actúa sobre una realidad anterior al lenguaje. Realidad arcaica, primitiva, muda, y sin

embargo, primordial, la cual es la fuente donde fluctúa su materia primordial: “La realidad precede la voz que la busca [...] pero como el mundo precede al hombre, pero como el mar precede la visión del mar, la vida precede al amor, la materia del cuerpo precede el cuerpo [...]” (Lispector, 1998, p. 225, traducción personal). Para acercarse a esta realidad, Clarice confiesa que debe despojarse progresivamente del lenguaje, para que lo indecible le sea dado. Esto es un *Work in Progress* (Trabajo en Progreso), sobre el lenguaje y sus límites. Se trata de una experiencia de júbilo y de dolor, una “errancia”, a partir de la cual Clarice transita desde su vida cotidiana hacia la “terrible belleza”, expresión de Baudelaire que nos permite dar cuenta del encuentro súbito entre dos fuerzas absolutas, de donde nace el instante de un afecto ambivalente, el cual introduce una discontinuidad que excede los límites de la narración. Así, Clarice continúa cuidadosamente su camino hacia la locura, hacia el horror del vacío, hacia el infinito, lugar en el que ella avanza y retrocede, cubre y descubre, aprende y desaprende, haciendo todo un esfuerzo por encontrar la revelación de un universo inesperado.

Es así como Lispector en su cuento *Amor* (1989), relata la historia de Ana, un ama de casa que podemos encontrar en cualquier lugar, una persona del común que de su bondad: “[...] alimentaba anónimamente la vida [...]” (p.26, traducción personal). De la más profunda tranquilidad de su existencia, experimentará un acontecimiento de exaltación perturbada debido a su encuentro con un ciego quien masticaba chicle en la oscuridad: “[...] El movimiento de la masticación le daba el aire de sonreír y de repente dejar de sonreír, de sonreír y de dejar de sonreír [...]” (p.27, traducción personal). Ana lo miraba a través de la ventana de tren, allí ella estaba en crisis. A partir de esta experiencia inquietante, Ana cambió su vida, despertó en ella su intenso deseo de vivir: su manera de percibir los olores y el movimiento de la naturaleza. Ana “tocó con sus ojos”, la gracia de lo que no tiene forma, ella vivió un afecto de felicidad insoportable, un terrible temblor interior, diabólico.

En su obra *Agua Viva* (1980), por ejemplo, la escritura funciona como un tratamiento vital para contener el torrente de agua que está a punto de desbordarse. Lispector nos muestra aquí la forma como ella se agarra del litoral, del límite, frente al abismo que ella es para sí misma. Esta escritora fue capaz de fijar el instante y el acto ínfimo que, para ella, se encuentra al origen de todo: “La palabra tiene su terrible límite. Más allá de este límite está el

caos orgánico. Después del final de la palabra comienza el gran grito eterno” (Lispector, 1980). *Agua Viva* contiene de manera condensada la voz, el no-estilo que caracteriza la obra *lispectoriana*. Este libro no es una novela, ni un diario. No hay historia en él, es un viaje al interior de Clarice, a sus fuentes, al origen, allá donde se encuentra su materia primordial. Es la confesión de un proceso de un lenguaje que muere cuando nace su propia lengua. El hallazgo de lo no dicho es su “It”, como el pronombre en inglés neutro, su “E” en portugués, que en español traduce “Eso”. Gracias a las palabras que ella reinventa para nombrar el mundo de otro modo, Lispector encuentra su halo:

Lo que te escribo no tiene principio, es una continuación. De las palabras de este canto, canto que es mío y tuyo, se eleva un hablo que trasciende las frases, ¿lo sientes? Mi experiencia viene de que ya he conseguido pintar el halo de las cosas. El halo es más importante que las cosas y que las palabras. El halo es vertiginoso. Hincó la palabra en un vacío descampado; vacío es una palabra como un fino bloque monolítico que proyecta su sombra. Y la trompeta que anuncia. El halo es el it (Lispector, 1980, p.52).

El hallazgo de lo no dicho permanece en el proceso de este trabajo designado por Clarice como “It”. El pronombre neutro en inglés es etéreo, *It* es más importante que las cosas y que las palabras, *It* es vertiginoso, *It* es silencio, *It* es aliento, *It* es placenta, *It* es atemporal, *It* es Dios, *It* es materia primordial de la cual emana: “El profundo desorden orgánico que da por tanto a presentir un orden subyacente. La gran potencia de la potencialidad” (Lispector, 1980, p. 59-61, traducción personal). Si bien Clarice Lispector encuentra el límite de la palabra, ella no se queda allí, ella avanza más allá de ésta, más allá del Nombre-del-Padre, y entra aquí en un terreno prohibido.

En su taller de escritura íntima, Clarice Lispector trabaja con dicha materia primordial. Allí ella se ubica “detrás de lo que está detrás del pensamiento”, para captar “la palabra última que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real” (Lispector, 1980, p. 15). A éste nivel de abstracción, Clarice nos indica que para dar cuenta de lo indecible, lo va a hacer a través del instante:

Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya, que de tan fugitivo ya no existe porque se ha convertido en un nuevo instante-ya que ahora tampoco existe. Quiero apoderarme del *es* de la cosa. Esos instantes que transcurren en el aire que respiro, como fuegos artificiales estallan mudos

en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente que, por su naturaleza, me está prohibido; el presente se me escapa, la actualidad huye, la actualidad soy yo siempre en presente”. (Lispector, 1980, p. 11-12)

Aquí, el “es” de la cosa o lo indecible, brilla en el instante. ¿Cómo Clarice Lispector lo va a atrapar? Ciertamente hay frases de Lispector que vibran y dejan “escuchar”, un “sin-sentido” escondido. Lo indecible resuena en el corazón de sus frases justamente por una ausencia, por aquello que ella no logra atrapar con el significante. Así Clarice Lispector va a utilizar la palabra como “carnada”, ya que hay algo del orden de lo inefable en su escritura. La palabra pesca, es decir, va a buscar en el agua o en el medio del lenguaje, lo que no es palabra, a saber: un sin-sentido en el seno del instante-ya.

Clarice Lispector nos indica su manera de pescar lo indecible, gracias a la escritura de la entrelínea. Lo indecible se encuentra entonces entre-las-líneas del corpus de su escritura. Ahora, la entrelínea es la herramienta esencial con la cual Lispector trabaja para dar cuenta de su escritura del instante: una ausencia, una no-palabra. La entrelínea le permite entonces poner en marcha aquello que ella no puede decir, escribir o bien representar. En consecuencia, la escritura de la entrelínea porta en su interior aquello que se ausenta para dar a entender otra cosa diferente a lo que se ha escrito, a lo que se ha dicho. En otras palabras, la entrelínea *lispectoriana* se da a conocer por el silencio que introduce en la frase, por el hiato o la discontinuidad que provoca en el pensamiento. Así, Clarice Lispector lo explica: “Escúchame, escucha mi silencio. Esto de lo que te hablo no es nunca esto sino otra cosa. Cuando te digo: ‘aguas abundantes’, estoy hablando de la fuerza del cuerpo en las aguas del mundo” (1980, p. 69, traducción personal). La entrelínea *lispectoriana* permite de evacuar el sentido de la palabra, con el fin de que emerja otra cosa.

Para que lo indecible surja, Clarice debe suspender el tiempo, y así advenga el instante-ya. Esta operación exige de la escritora un esfuerzo “inhumano”, dice ella: “más allá de mi historia humana” (Lispector, 1980, p. 47), y por tanto, está por fuera del sentido. Si lo indecible vibra en el corazón de sus frases, de la entrelínea, es con el cuerpo que vamos a “escucharlo”. El deseo expreso de escribir con el cuerpo está ligado a su voluntad de escribir el instante, ella busca imitarlo, parecerse a él, a su manera.

Te escribo entera y siento un sabor en ser y el sabor-a-ti es abstracto como el instante. También con todo el cuerpo pinto mis cuadros y en el lienzo fijo lo incorpóreo, yo cuerpo-a-cuerpo conmigo misma. No se comprende la música, se escucha. Escúchame entonces con todo tu cuerpo. Cuando llegues a leerme preguntará por qué no me limito a la pintura y a mis exposiciones, por qué escribo tosco y sin orden. Es que ahora siento la necesidad de palabras y es nuevo para mí lo que escribo porque mi verdadera palabra está hasta ahora intacta. La palabra es mi cuarta dimensión [...] Veo que nunca te he dicho cómo escucho música: apoyo levemente la mano en el fonógrafo y la mano vibra y transmite ondas a todo el cuerpo: así oigo la electricidad de la vibración, sustrato último en el dominio de la realidad, y el mundo tiembla en mis manos. (Lispector, 1980, p. 12-13)

Y justamente lo indecible concierne al cuerpo, se trata de un goce que Clarice experimenta en su cuerpo, algo que busca ser satisfecho y que se repite *encore, en corps* (aún, en el cuerpo). La escritura del síntoma lispectoriano da cuenta del uso que ella hace de la letra en tanto que resto o desecho, trozo de real que nos permite dar cuenta de un goce imposible a simbolizar. Esto nos muestra la medida en que Clarice se puede separar del falo para acceder a un goce otro, suplementario. Un goce inefable que se instala en su cuerpo y que señala una ausencia, fuera de discurso. Es esto lo que puede permitir ubicar a Clarice del lado *mujer* en las tablas de la sexuación del *Séminaire XX* de Lacan, *Encore* (Aún) de 1972-1973. Pues la mujer, en su relación al falo es no-toda, y en el momento en que ella enuncia su no-todo, se escribe barrada, tal cual lo ha presentado Lacan en su seminario. De esta manera, Clarice Lispector a través de su obra, nos habla de su posición femenina que se articula con lo indecible. A través de su trabajo de escritura, Clarice localiza su goce y logra un *saber-hacer* con ello. En el corazón de su texto, ella reagrupa su propio cuerpo. Así, *Agua Viva* nos permite vislumbrar la manera en que Clarice le dio un tratamiento particular a su trozo de real a través de la escritura del instante, en el cual el pronombre neutro en inglés “It” simboliza el momento indecible en que la cosa “es”. Lispector coloca en evidencia la falla simbólica que porta la mujer a nivel del inconsciente. En efecto, para circunscribir algo de su saber sobre el ser femenino, Clarice recurre a lo real, a lo que es del orden de lo imposible a representar. Esta imposibilidad que *no cesa de no escribirse*, nos permite constatar lo traumático de la no-relación sexual que Lacan demostró en su *Séminaire XX*.

#### 4. A modo de conclusión

A partir de lo anterior, podemos decir que la histeria rígida se sostiene en su intento de dar una solución al trauma de la no-relación sexual por medio del significante, pero sin el recurso al interpretante, sin el sostén del amor al padre. La invención de Clarice Lispector da cuenta de esto, de un *saber-hacer*, una solución singular sobre la pregunta *freudiana*: ¿Qué quiere la mujer? Pregunta que plantea el problema sobre el deseo y el goce femenino. En efecto, el goce femenino y el infinito están en juego aquí. Para detenerse frente al abismo del infinito, Clarice teje un punto de capitón en su escritura. Aquí, la letra y la mujer barrada convergen para escribir algo del goce femenino y de lo real. Así, letra a letra, Lispector se aproxima a su real, el cual estando excluido de sentido, configura un arte particular de vivir en un mundo; allí donde *la lengua* ha dejado un trazo, una vía.

Para terminar, el síntoma de Clarice Lispector no adhiere al Nombre-del-Padre, va más allá de éste. Se trata de algo que hace resonancia entre el cuerpo de su escritura y su propio cuerpo, a partir de la letra como conjunción entre lo simbólico y lo real. Es así como Clarice Lispector puede enseñar al psicoanálisis y a su práctica sobre una manera de cómo hablan los cuerpos más allá del síntoma histérico, un horizonte que se dirige a un más allá del amor al padre. En este sentido podríamos comprender la invención de un *sinthoma* en versión femenina. Para experimentar su goce mudo, Clarice ha ido más allá del falo. Se trata entonces del triunfo de una estética de lo femenino que destrona el orden falocentrista del discurso. Este goce Otro, es el de un cuerpo que habla y que no llama a la interpretación del Nombre-del-Padre. Un *sinthoma* que se anuda en lo real de su escritura y que puede sostenerse tal cual como el nudo borromeo de la histeria rígida lo muestra.

#### Referencias

- Cixous, H. (1976). *Le Portrait de Dora*, Paris: Des Femmes.
- Evans, D. (1996). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S.; Breuer, J. (1895), Estudios sobre la histeria, en *Obras Completas*, Vol. II. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

- Freud, S. (1900), Fragmento de un análisis de un caso de histeria (caso Dora), en *Obras Completas, Vol. VII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- Indart, J. C., Comp. (2014), *De la Histeria sin Nombre del Padre I*, Buenos Aires: Grama.
- Lacan, J. (1969-1970), *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la Psychanalyse*, París: Seuil, 1991.
- Lacan, J. (1972-1973), *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris: Seuil, 1975.
- Lacan, J. (1973-1974), *Seminario inédito « Les non-dupes errent »*, formato en PDF disponible en el sitio web: [http://www.valas.fr/IMG/pdf/ss21\\_non-dupes.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/ss21_non-dupes.pdf), p.7.
- Lacan, J. (1975-1976), *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, París: Seuil, 2005.
- Laurent, E. (2012), *Lectures Freudienes en Laussane*. Disponible en: <http://lecturesfreudiennes.files.wordpress.com/2013/03/eric-laurent-le-sinthome-juillet-2012.pdf>
- Laurent, E. (2013), Hablar con el propio síntoma, hablar con el propio cuerpo, en *Textos del VI ENAPOL*. Disponible en: <http://www.enapol.com/es/Textos.pdf>
- Lispector, C. (1980). *Agua Viva*. (Regina Helena de Oliveira Machado, trad.). París: Éditions des Femmes. (Obra original en portugués publicada en 1973).
- Lispector, C. (1989). *Amour*, in *Liens de famille* (Jacques et Teresa Thieriot, trad.). París: Éditions des Femmes. (Obra original en portugués publicada en 1960).
- Lispector, C. (1998). *La Passion selon G.H.* (Claude Farny, trad.). París: Éditions des Femmes. (Obra original en portugués publicada en 1978).