

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE**  
**MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y**  
**ECUATORIANA**

**“EL ORIGEN DEL AUTOCONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LOS**  
**SÍMBOLOS PRESENTES EN LA COTIDIANIDAD, EN TRES**  
**CUENTOS DE CLARICE LISPECTOR”**

**MARÍA JOSÉ ALTAMIRANO QUEZADA**

**DIRECTORA: DRA. MIRIAM MERCHÁN**

**QUITO, 2019**

## RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es interpretar y analizar los tres cuentos de Clarice Lispector: *La Imitación de la Rosa*, *Amor* y *Preciosura* para entender cómo los símbolos presentes en la cotidianidad de los personajes hacen posible una ruptura que provoca un autoconocimiento en las protagonistas de los tres cuentos. Para responder esta pregunta hemos tomado como referencia teórica la Estética de la Recepción, en especial lo que plantea Wolfgang Iser sobre las indeterminaciones, las concretizaciones, las aporías y el horizonte de expectativas. Además hemos tomado a Norbert Elías para identificar, reconocer y caracterizar lo que es un símbolo.

Dentro de los cuentos de Lispector encontramos varios símbolos que rompen o anuncian la ruptura de la cotidianidad y ayudan a revelar los espacios de indeterminación y sobre todo impulsan la necesidad de iniciar un proceso de autoconocimiento en cada una de las protagonistas; ellas se mueven dentro de un contexto cotidiano que las aliena y no les permite ver su entorno real ni reconocerse a sí mismas como mujeres. Para analizar estos aspectos de las protagonistas tomamos la Ginocrítica, que nos da las herramientas necesarias para entender su problemática, desde una escritura de mujer, con respecto al rol que cumplen en la sociedad.

## ABSTRACT

The main goal of this research is of Clarice Lispector: *The Imitation of the Rose*, *Love*, and *Gorgeous* in order to understand how the symbols in the everyday life of the characters, make it possible to have a breakdown that causes a self-knowledge of the main characters of the three stories. To answer this question, we took as a theoretical reference the Aesthetic of Reception, specially what Wolfgang Iser raises about the indeterminations, the concretizations, the aporias, and the horizon of expectations. In addition, we took Norbert Elías to clarify what a symbol is, and its characteristics.

Inside the stories of Lispector, we find several symbols that break or announce the rupture of the daily routines and help to reveal the areas of indetermination and, above all, the identity of every single female character, understanding that they don't develop themselves in a daily context that alienate them and doesn't allow them to see the real environment and to recognize themselves as women. To analyze the feminine aspects we take into account into account

features from gynocritics, that will give us the key to understand their issue regarding the role they should occupy in the society.

*A mis padres: José Altamirano y Jenny Quezada,  
por su amor, confianza y apoyo.*

*Agradezco a mis profesores de maestría,  
en especial a mi tutora: Dra. Miriam Merchán  
y a mis lectores  
Mtra. Guadalupe Uquillas y al Dr. Vicente Robalino*

## ÍNDICE

RESUMEN .....	ii
ÍNDICE .....	6
INTRODUCCIÓN .....	7
MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL .....	11
1.1. MARCO REFERENCIAL .....	11
1.2. MARCO TEÓRICO .....	14
1.2.1. LOS SÍMBOLOS SEGÚN NORBERT ELÍAS.....	14
1.2.2. LOS SÍMBOLOS DE ACUERDO A LA INTERPRETACIÓN DE CHEVALIER .....	18
1.2.3. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN .....	19
1.2.4. ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA TEMATOLOGÍA .....	28
1.2.5 FEMINIDAD Y COTIDIANIDAD DESDE LA GINOCRÍTICA.....	31
CAPÍTULO UNO.....	34
CLARICE LISPECTOR, SU ESTILO, SU OBRA Y SU TIEMPO .....	34
2.1 MOVIMIENTO ANTROPOFÁGICO Y NUEVA LITERATURA EN BRASIL.....	34
2.2. LA UTILIZACIÓN DE LA PALABRA EN CLARICE LISPECTOR: .....	45
2.2.1. VIDA Y ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR.....	45
2.3. LAS PALABRAS EN LA VOZ NARRATIVA.....	48
2.4. LOS PERSONAJES CONSTRUIDOS A TRAVÉS DE LA PALABRA Y SU PUNTO DE VISTA.....	53
CAPÍTULO DOS .....	66
LA IMITACIÓN DE LA ROSA.....	66
3.1. COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL .....	66
3.1.1. LOS SÍMBOLOS PRESENTES DENTRO DE LA COTIDIANIDAD .....	71
3.1.2. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD .....	78
AMOR.....	83
3.2. COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL .....	83
3.2.1. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD Y AUTOCONOCIMIENTO.....	85
PRECIOSURA .....	91
3.3.COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL.....	91
3.3.1. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD Y AUTOCONOCIMIENTO.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	103
ANEXOS.....	106

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo investigativo tiene como propósito responder a la siguiente pregunta de investigación: cómo se manifiestan en la rutina de los personajes femeninos los símbolos que implican ruptura de la cotidianidad, para alcanzar el autoconocimiento en las protagonistas de tres cuentos de Clarice Lispector. Esta pregunta nace al leer los cuentos de su colección *Lazos de Familia* (1960), específicamente los que constituyen nuestro objeto de estudio: *Amor*, *Preciosura* y *la Imitación de la Rosa*. Este cuestionamiento es motivado, también, por apreciar la escritura de Lispector como original dentro de su época en Brasil. Otro aspecto que nos motiva a realizar esta investigación es que los cuentos de la autora no se refieren exclusivamente al papel de la mujer o de la feminidad dentro de un contexto social, sino que se centra en descubrir la subjetividad femenina y permite así hallar, a través de la lectura de los símbolos encontrados en los relatos, un auto descubrimiento de la identidad femenina y del propósito de ser mujer más allá de los convencionalismos sociales.

Los objetivos, por lo tanto, que guiarán la presente investigación son: explorar la cotidianidad de los personajes e interpretar los símbolos que se presentan dentro de este ámbito. Interpretar qué significan los símbolos descubiertos por las protagonistas. Valorar cómo se origina este autoconocimiento a través de la interpretación de los símbolos presentes en la realidad de las protagonistas.

Estos objetivos se han planteado tomando en cuenta que, los cuentos tratan sobre mujeres casadas que viven dentro de una sociedad moderna, en la rutina propia de las amas de casa, pero en cierto momento, ocurre una ruptura que funciona como detonante o produce situaciones límites, las cuales generan un cuestionamiento e invitan a la reflexión; ideas que propician la necesidad de introspección, autoconocimiento y el discernimiento sobre la situación en la que se encuentran las protagonistas.

Cabe recalcar que estas aporías no se resuelven cambiando la cotidianidad, se resuelven dentro de la subjetividad de cada protagonista, dando origen al autoconocimiento. Por lo que, en todos los cuentos se puede apreciar objetos, personas o situaciones que desequilibran la percepción de los personajes femeninos sobre sí mismas y sobre su entorno cotidiano, desencadenando un proceso de autoconocimiento.

En cuanto al marco teórico, proponemos como teoría de análisis de los tres cuentos, a la Estética de la Recepción en especial lo que propone Iser sobre los espacios vacíos, las concretizaciones, el horizonte de expectativas y las aporías. Hemos escogido esta teoría, apoyándonos en la concepción de la misma autora, Clarice Lispector, cuando se refiere a su escritura con estas palabras: “Me he sentido de repente tan angustiada que soy capaz de decir ahora fin y acabar lo que te escribo, que es algo como palabras ciegas”. (Lispector, 1973) Para explicar un poco más detenidamente esta expresión que utiliza la autora de “palabras ciegas” tomaremos en cuenta el análisis que realiza Derrida sobre el libro *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau:

La escritura adquiere de repente un papel esencial porque el habla tiene rasgos que antes parecían ser propios de la escritura: como la escritura se compone de signos que no son transparentes, que no transmiten sin más el significado que el hablante tiene en mente, sino que están abiertos a la interpretación. (Culler, 1997)

La interpretación, por tanto, forma parte esencial de nuestro análisis. La Estética de la Recepción propone el análisis de las obras literarias a partir del horizonte de expectativas del lector, y se divide en dos: uno intraliterario que le compete a la obra con todos sus símbolos y mensajes, y el extraliterario, que pertenece al contexto histórico, cultural y de experiencias del lector. (Iser, 1976, pág. 85) Estos dos puntos nos darán las bases suficientes como lectoras para interpretar los espacios vacíos o indeterminaciones que presenten los cuentos de Lispector.

Con respecto a nuestro papel como lectoras, nos situaremos como lectores implícitos, dentro de la clasificación de lectores que hacen algunos críticos y teóricos como: Wolff con el “lector pretendido”, Riffaterre con el “archilector” y Fish con el “lector informado.” Estos lectores fueron pensados como construcciones, pero claramente están referidos a un sustrato empírico. Sin embargo el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino que además se basa en la estructura del texto; es decir, no se habla de un mero receptor, sino de un lector que comprende las estructuras del texto y le da sentido al mismo, en su interpretación (Iser, 1976, pág. 59)

Se tomará en cuenta, para la interpretación de los cuentos, el punto de visión que permita contemplar las diferentes perspectivas del texto. Este punto de visión da algunas posibilidades de realizar la interpretación desde un horizonte de referencia. Es decir, en el caso concreto de los cuentos de Clarice Lispector nuestro punto de visión será el análisis de las protagonistas y cómo ellas se relacionan con su medio. El entorno o los escenarios

donde ellas interactúan tienen imágenes que son las representaciones esquemáticas de los cuentos, a las cuales como lectores les daremos una interpretación, completando el sentido del texto.

A través de estas correcciones de las representaciones se produce a la vez una permanente modificación del punto de visión, que como tal no ha sido propuesto como fijo, sino que siempre debe ajustarse nuevamente a la secuencia modificada de las representaciones; esto hasta que al final coincida con el sentido constituido a través de las secuencias de representaciones. Pero con ello el lector se encuentra por fin en el texto o en el mundo del texto. (Iser, 1976, pág. 67)

Para el tratamiento de este tema, se ha optado por dividirlo de la siguiente manera: en el primer apartado se da a conocer el marco teórico y referencial, con el que interpretaremos los tres cuentos. Nos enfocamos en las propuestas de Iser, con la Estética de la Recepción; en Norbert Elías con la explicación sobre los símbolos; y, también, en la Ginocrítica y la Tematología, que nos ayudan a comprender de manera crítica la cotidianidad de las protagonistas y cómo estas se van configurando en el relato.

En el primer capítulo se investiga y se describe el contexto social de la autora, partiendo desde la revolución literaria que surgió con el “movimiento Antropófago” en Brasil, hasta llegar a la escritura de Lispector, con el objetivo de comprender mejor el desarrollo de su poética y su originalidad y creatividad literaria.

En este mismo capítulo nos enfocaremos en reconocer cómo la palabra es utilizada para desarrollar la escritura de Lispector; para entender esta cualidad dentro de la escritura de la autora, se estudiará su vida, para ampliar nuestro horizonte de expectativas, y comprender mejor los temas que aborda dentro de su poética.

A continuación, se abordará sobre cómo la palabra es explicitada por la voz narrativa y cómo esta voz narrativa va construyendo los personajes del relato. Este capítulo tiene como objetivo ayudarnos a tomar en cuenta los aspectos necesarios de la narrativa de la autora, que más adelante nos ayudarán a interpretar de manera más certera los símbolos y el surgimiento del autoconocimiento en las protagonistas.

En el segundo y último capítulo se interpretarán los tres cuentos a través de la Estética de la Recepción, la Ginocrítica y la Tematología. Primero se explicará cómo las protagonistas perciben su entorno y los símbolos que están presentes en su cotidianidad, de igual manera, se detallará la relación de las protagonistas con los otros personajes.

Finalmente se descubrirán e interpretarán los símbolos presentes en la cotidianidad que producen la ruptura de la misma, comprendiendo, así, la llegada del autoconocimiento.

## MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

### 1.1. MARCO REFERENCIAL

El presente trabajo investigativo tratará exclusivamente de interpretar los símbolos, tomando en cuenta, lo que propone Norbert Elías y el diccionario de Chevalier, para ir comparando nuestras interpretaciones con las que ya se ha hecho en el diccionario y así poder comprender y concretizar los espacios de indeterminación e interpretar de manera más fiel y certera los tres cuentos que se ha propuesto.

La investigación no se centrará solo en la semiótica, ni en el análisis formal de los elementos narrativos, es necesario recalcar que este trabajo investigativo tiene como objetivo general interpretar los tres cuentos de Clarice Lispector: *La Imitación de la Rosa, Amor y Preciosura*, para entender cómo los símbolos presentes en la cotidianidad de los personajes hacen posible una ruptura que provoca un autoconocimiento, el cual cambia la percepción que las protagonistas tienen de su entorno.

Por lo que el hilo conductor que dirige la investigación estará centrado en la interpretación de aquellos espacios indeterminados de los relatos para comprender mejor la cotidianidad femenina y su ruptura.

Es necesario referir, por tanto, algunos ensayos que se han hecho sobre la autora con la finalidad de comprender mejor el aporte de nuestra investigación sobre los análisis que ya se han hecho de la poética de Lispector. Algunos de estos ensayos son:

- Bella Jozef autora de un artículo ensayístico que se publicó en la Universidad Federal de Río de Janeiro *Clarice Lispector: La transgresión como acto de Libertad*, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, que fue publicado en la revista Iberoamericana de letras Brasileñas Nro. 98-99, en los meses de Enero a Junio de 1977. El objetivo del artículo es realizar un análisis del cuento “Amor” de Clarice Lispector. Pero antes de detallar el análisis del cuento, la autora nos informa sobre el contexto cultural y social de Clarice Lispector y reconoce en dicho contexto su originalidad en cuanto a su escritura. Descubre, de este modo, cómo el narrador desaparece y en su lugar se encuentra un narrador-personaje; trayendo consigo muchas voces, una comunicación entre conciencias y un proceso fundamental de desdoblamiento.

La autora también habla de una estructura polifónica, en donde el sujeto del enunciado se confunde con el sujeto de la enunciación, lo que abre al nivel de la significación una interpretación plurisignificativa y ambigua. Se menciona a su vez la carga surrealista que posee la escritura de Lispector, todo esto hace que su literatura sea contradictoria en apariencia, y que la realidad se tiña de irrealidad. El discurso, por tanto, toma la imagen de otro discurso (la enunciación en el enunciado, el no verbal en el verbal).

Con estos antecedentes, la autora analiza el cuento “Amor” donde reconoce que el discurso verbal funciona como denuncia del proceso de revelación del mismo texto. El ciego que ve en una esquina, para la protagonista, representa el derrumbe del sistema y es el elemento desencadenador de su confrontación con la realidad y la verdad.

En conclusión, se afirma la idea de que la palabra es transgresión pues sobrepasa la lógica de lo real, demostrando en la ficción la ilusión del arte.

- La autora Mária Russoto, ensayista y poeta, publicó un libro de ensayos titulado: *Sustentación del Enigma: cuatro ensayos sobre Clarice Lispector*, publicado en el 2013. La obra constituye una reflexión innovadora –producto de varios años de investigación– sobre la ficción de la brasileña Clarice Lispector. En palabras de la propia autora: el hilo central que une las partes de este estudio persigue «la exploración radical de la conciencia y la perturbadora polisemia que dicha exploración asume a lo largo de diferentes figuraciones» en el texto clariceano, el cual apela a un ejercicio de desciframiento interminable sobre los enigmas de la condición humana. Lectura de lecturas, crítica y autocrítica, autobiografía intelectual e introspección, los ensayos reafirman, sustentan y consolidan el poder transformador de la literatura de Lispector.
- En la Universidad Complutense de Madrid, en su Revista “*Estudios Literarios, Espéculo*”, hay una recopilación sobre la obra de la autora, publicada en el volumen correspondiente de julio a diciembre del 2013, en la edición 51. En ella se reflexiona sobre diferentes temas como:  
“El lenguaje”, en donde se comenta la dificultad de traducir los textos de Lispector, esto implica entrar en contacto con una forma única de mirar el mundo y de transformar en lenguaje esa mirada. La especificidad de ese lenguaje crea dificultades al traductor, unas dificultades muy diferentes de las que plantean habitualmente los textos brasileños.

“La identidad y la alteridad”: El objetivo de este ensayo es abordar las representaciones de la alteridad en la obra “Um sopro de vida” de Clarice Lispector. El acercamiento se configura a partir del siguiente interrogante: ¿Cuáles son los caminos por los que la “Otra”, como imagen de la Clarice Lispector, es susceptible de ser representada en los escritos de Lispector? En ese sentido, este trabajo dialoga con autores del campo de los estudios críticos psicosociales y culturales, asumiendo la centralidad de las contribuciones de Walter Benjamin y el lugar de las imágenes en su propuesta de escritura. En el intento de explorar una posible vía de investigación, se indaga en el universo griego una posibilidad de ejercicio reflexivo, a través de la alegoría de la Gorgona como una de las figuras míticas que sintetizaría el acontecimiento de la alteridad. La conclusión apunta hacia determinados elementos desafiantes en las representaciones de la alteridad que se encuentran en la escritura de la autora, a través de los trazos de otra y de una “Otra misma Clarice”.

En conclusión, la colección de ensayos que se presenta en esta revista da una visión amplia de la prosa de Lispector, analizándola de manera amplia y tomando en cuenta los distintos matices que configuran su escritura.

- Elena Lozada Soler, de la Universidad de Barcelona, realiza un corto ensayo titulado: “*Clarice Lispector: La palabra rigurosa*”, publicado en la revista de estudios filológicos “*Mujeres y Literatura*” 1994. En él nos señala que la obra de Clarice Lispector es una constante reflexión sobre el lenguaje y ante todo, sobre los límites de la palabra. Se definirá el concepto de rigor. La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir con un medio limitado las emociones y sentimientos que son mucho más grandes que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que carece de nombre, debe expresar con términos racionales lo que la mirada percibió más allá, debe ser capaz de fijar el instante y el acto ínfimo que está en el origen de todo. Tenemos ya aquí algunos de los motivos recurrentes de su obra: la mirada, a la vez visionaria e implacable; la consagración del instante; y la importancia de lo aparentemente banal en referencia a lo cotidiano.
- El ensayo de Pozenato José Clemente: *Clarice Lispector: La mirada de la mujer, de la Universidad Antares de México*, publicado en Junio del 2010. Tiene como objetivo situar a la autora delante de la cuestión femenina sobre la identidad, para problematizar el concepto sobre identidad que siempre se construye en la relación entre un Yo y Otro, sea en el nivel del individuo o del grupo cultural. Desde este punto, la identidad de la mujer sólo podría ser

buscada en su relación con la identidad del hombre, dialécticamente, en todos los planos de la existencia.

- La tesis doctoral de Carolina Hernández Terrazas: *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, de la Universidad de Barcelona, publicada en Junio del 2008, tiene como objetivo comprobar que Clarice Lispector refleja en su obra el sujeto «moderno» por excelencia. Una modernidad que la autora vive como un “proceso nauseante”. Se ha querido llamar a este trance «náusea literaria», en la medida en que pese a tener un origen tanto anímico como social o filosófico, su solución es, sin duda alguna, artística. Su desenlace es la propia escritura.

Estos son los ensayos y tesis que se han hecho sobre la autora y que hemos revisado dentro del estado de las artes.

## **1.2. MARCO TEÓRICO**

En este apartado detallaremos todos los acercamientos teóricos que utilizaremos para el análisis de los cuentos:

### **1.2.1. LOS SÍMBOLOS SEGÚN NORBERT ELÍAS**

Los cuentos de Lispector cuyo análisis se propone en el presente trabajo investigativo: *La imitación de la rosa*, *Amor*, y *Preciosura* poseen en su trama ciertos puntos análogos, estos son: están escritos en tercera persona, poseen una mujer como personaje principal de la trama, la figura masculina en los tres cuentos es débil, sirve para que entendamos que las mujeres, personajes de los cuentos, están casadas y tienen las obligaciones de esposas, a excepción de *Preciosura* que trata sobre una adolescente y donde la figura masculina es negativa, sin embargo, en dos de los tres cuentos los varones que participan en el relato son personajes pasivos, es decir, no interactúan de manera activa con las protagonistas.

Los tres cuentos siguen un mismo hilo narrativo en donde las protagonistas encuentran en su entorno un objeto que les hace salir de su rutina, pero esto ocurre solo en sus conciencias. El encuentro con estos objetos se da a través de la mirada. La mirada es un elemento clave en los tres cuentos, es el canal por el cual las protagonistas primero se conectan con su entorno, segundo descubren al objeto o persona que les permitirá salir por

un momento de su zona de confort, y tercero, es la vía por la cual llegan al conocimiento y a la autorreflexión, sin esos objetos o personas, las protagonistas no podrían romper esas “rutinas” y la trama en sí se extinguiría.

Los objetos y personas que miran las mujeres de los cuentos de Lispector no interactúan con ellas, la voz narrativa nos explica lo que logran captar los ojos de estas mujeres, pero rara vez las personas o los objetos que ellas miran se conectan con ellas, es decir no hay retribución en cuanto a la conexión que estas mujeres logran tener con estos objetos o personas. Esto significa que lo que ellas miran no son más que imágenes que están en su entorno y con las cuales llegan a tener una conexión emocional. El cambio de actitud por tanto siempre empieza por una imagen captada e integrada en su interioridad como miedo, falta de sentido, violación de sus derechos, cuestionamiento de su identidad como seres pasivos.

Explicamos esto partiendo desde los inicios del lenguaje, en el cual las palabras eran un conjunto de sonidos que entre otros conceptos designaban imágenes. La semiótica parte de un estudio cognitivo sobre la comprensión del lenguaje y en donde se encuentran el significado y el significante. El significante es la palabra con la que se designaba a la imagen que era el significado, la combinación de estos forman un signo. (Nobert Elias pág. 77)

El signo es la palabra que designa de forma general el concepto, es decir, la palabra “perro” nos alude una imagen, esta imagen mental designará a todos los animales con las características de la figura mental, que se haya formado al escuchar la palabra, esto es, reconoceremos a los perros sin importar su raza, color o tamaño. Los perros, según Leslie White entienden palabras y frases, es decir signos, comprenden signos articulados, a diferencia del hombre: “las palabras son para el hombre a la vez signos y símbolos; para el perro son simplemente signos.” (Cuatrecasas, 1972, pág. 34).

La palabra símbolo proviene del latín *Symbolum* que significa signo que establece una relación de identidad con una realidad, generalmente abstracta, a la que evoca o representa. Para Umberto Eco símbolo “es algo representando algo más por virtud de una correspondencia analógica” (Brenner, 2018)

El pensar que el lenguaje se dio solo a partir de signos es explicar una destreza humana sin tomar en cuenta su carga cultural. Para que alguien comprenda los símbolos que nacen a partir de las palabras es necesario reconocer que hay una carga social y cultural en los

signos que representan el lenguaje. Hay por lo tanto, un entrelazamiento de acciones y procesos mentales de muchas personas que designan que el signo adquiere una carga simbólica específica de acuerdo al contexto cultural que se presenta.

Nos enfrentamos entonces a las diferencias básicas entre un enfoque filosófico tradicional y un enfoque sociológico, especialmente en los ámbitos de la filosofía y sociología del conocimiento. El modelo básico de un ser humano que se enmarca en las corrientes filosóficas del conocimiento es que este adquiere el conocimiento por sí mismo. Sin embargo, toda teoría de la formación de conceptos que se basa en este modelo se enfrenta a una dificultad. Para que las pautas sonoras específicas puedan servir como medio de comunicación, ha de entenderlas en el mismo sentido todo un grupo de individuos. (Norbert, 1994, pág. 109)

Según Leslie White, la palabra es a la vez símbolo y signo, es decir puede ser las dos cosas. El signo será percibido por los sentidos, mientras que el símbolo supera las posibilidades meramente sensoriales de captación. (*Cuatrecasas, 1972, pág. 34*)

Las teorías del conocimiento como las que se basan en la abstracción y generalización reconocen tres facultades del hombre para reconocer los símbolos y los signos. Cabe recalcar que todo signo puede ser un símbolo, por carga cultural, pero no todo símbolo puede ser un signo. El sol, por ejemplo, representa simbólicamente luz y calor, es un signo. Una mujer con una antorcha es el símbolo de la libertad, la mujer sola es un signo, por lo que este símbolo no podría ser un signo, tiene en sí una carga cultural que permite que sea reconocido como símbolo de “libertad” (Norbert Elias pág. 106)

Para reconocer los símbolos y signos, el ser humano utiliza tres facultades que son: pensar, conocer y hablar. Estas tres facultades son indudablemente inseparables cuando nos referimos a la comunicación: la gente que habla envía mensajes a otros por medio de ondas sonoras articuladas en concordancia con los modelos de lenguaje para transmitir un conocimiento, todo esto conlleva un pensamiento, siendo este último una actividad individualizada, ya que se la reconoce como algo que ocurre en el silencio, en el interior de la persona. (Norbert, 1994, pág. 114) Así, como los pensamientos que tienen las protagonistas de los cuentos de Lispector, que solo la voz narrativa nos comunica, pero que sin embargo, dentro de la trama estos pensamientos no son expresados a otros personajes, pero sí a los lectores atentos y especializados.

La base que mantiene estas tres facultades en el ser humano interactuando entre ellas es la memoria que almacena en su interior imágenes mnemotécnicas aprendidas y almacenadas. El conocimiento por tanto, nos llevará a reconocer estos símbolos, el habla o lenguaje a expresarlos, y el pensamiento a sintetizarlos o captarlos. Entre estas tres actividades mentales del hombre habrá una indispensable para el reconocimiento de símbolos que amplían el lenguaje o tienen una carga cultural latente, en este caso necesitaremos de la reflexión. (Norbert, 1994, pág. 122)

En la literatura, como lectores, necesitaremos de la reflexión para reconocer estos símbolos dentro del relato, en este caso, los cuentos de Lispector, que como mencionamos anteriormente no presentan símbolos explícitos dentro de la trama, se utiliza la propuesta analítica de la *Estética de la Recepción*, que explicaremos en los siguientes capítulos, lograremos conocer esos símbolos que están ocultos en los relatos.

La percepción del símbolo excluye, pues, la actitud simple de espectador y exige, por tanto, una participación de actor. El símbolo no sólo existe en el plano del de quien observa o mira, sino que a la vez se encuentra contenido en el objeto. Las actitudes y percepciones subjetivas recurren a una experiencia sensible, indispensable para captar el símbolo, y no solo a experiencias de conceptualización. Lo propio del símbolo es “permanecer indefinidamente sugestivo: cada uno ve en él lo que su potencia visual le permite percibir. A falta de penetración nada profundo se percibe” (Chevalier, 1986, pág. 23)

En la literatura, los símbolos son integrantes de una semántica de la imaginación, así como los personajes y el entorno de la trama. Los símbolos consolidan la construcción fantástica del texto, estos se alojan en el espacio imaginario del mismo, esto implica que habitan en las formas impalpables o abstractas de la ficción inducido por el esquema concreto del relato. Se puede decir que, los símbolos se alojan en el espesor imaginario del texto, pero se debe rehusar a la tendencia de concebir este espesor imaginario como algo totalmente hipotético e irrealista; por el contrario este espesor imaginario tiene la máxima responsabilidad como entidad general de los mensajes estéticos e imaginarios. Sin los símbolos se perdería la base central de la comprensión del texto literario, ya que con ellos descubrimos, también, las intenciones del autor. (Berrio, 1994, pág. 482)

Hasta aquí, mencionamos que estos objetos encontrados en los relatos de Lispector, son imágenes que están presentes en el campo visual de las protagonistas, como hay un cambio de pensamiento y un autoconocimiento en ellas después de mirar estas imágenes,

entendemos como lectores que no son meros signos, sino que al contrario llevan una carga reflexiva e imaginativa que les concede la definición de símbolos. Símbolos que a lo largo del trabajo investigativo iremos interpretando.

### **1.2.2. LOS SÍMBOLOS DE ACUERDO A LA INTERPRETACIÓN DE CHEVALIER**

Para el análisis de los símbolos en los cuentos de Lispector, nos vamos apoyar, también, en el diccionario de Chevalier, con la finalidad de sostener nuestra hipótesis sobre el reconocimiento de símbolos dentro de los cuentos de Lispector, ya que no encontramos solo imágenes, sino que a la vez encontramos objetos representados que contienen un significado profundo y nos permiten conectar los esquemas del texto para inferir de manera más acertada las concretizaciones del mismo.

El diccionario de Chevalier explica cómo el símbolo se distingue del simple signo. Añade que el símbolo, en su origen, es un objeto cortado en dos, es decir, el símbolo deslinda y aúna las dos ideas de separación, ya que todo símbolo se descubre en aquello que es a la vez ruptura y ligazón de sus términos separados. Por ejemplo, si hablamos de la palabra mujer, dicho término encierra su significado real, pero a la vez, el mismo término se separa de la realidad, para asignarle un significado general, que encierra parte de las creencias y culturas de un lugar determinado, aún así la definición de la palabra como símbolo, no se deslinda totalmente de los aspectos que componen su definición real.

Para C.G. Jung, según el diccionario de Chevalier, el símbolo no es, ciertamente, ni una alegoría, ni un simple signo, sino más bien una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu, esto refiere la parte consciente e inconsciente, en donde se concentran las producciones religiosas y éticas, y se encuentran en todas las actividades imaginativas, intelectuales y emotivas, en contraposición al mundo real, sentando sus bases en la mente o en la parte psíquica del hombre.

El diccionario de Chevalier añade una explicación de Jung, quien explica que el símbolo expresa todo lo que es inaccesible, oscuramente sentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría definir de manera satisfactoria este nivel de visualización superior más profundo.

El diccionario de Chevalier, por lo tanto, pone énfasis en presentar únicamente un conjunto de símbolos sugestivos destinados a ampliar los horizontes de la mente y a vivificar la

imaginación, provocando así la reflexión personal, en donde el lector del diccionario podrá descifrar por sí mismo numerosos enigmas (Chevalier, 1986, págs. 30-36)

### **1.2.3. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN**

#### ***1.2.3.1 Fundamentos teóricos de la Estética de la Recepción***

A lo largo del tiempo, la Literatura y el arte han sido estudiados por varios métodos de teorías literarias de análisis, cada uno con un acercamiento específico a la tríada que se une para elaborar y comprender el producto artístico: el autor, la obra y el receptor. Hay que tomar en cuenta que cada teoría estética nominará de diferente manera a estos tres elementos, por ejemplo, la teoría que caracteriza al arte como medio de comunicación llamará al sujeto, emisor. A pesar de estas diferencias, todas estas teorías se enfocan en esta tríada que compone el producto literario y artístico, enfocando sus estudios en uno de estos elementos. Hay que reconocer que algunas de estas teorías estéticas se han alejado del receptor y se han concentrado en la obra o producto artístico como algo autónomo, desprendida totalmente de su emisión y recepción. En este tipo de análisis están los inmanentistas, formalistas, estructuralistas y objetivistas, todas las teorías de la estética que nacen de estas corrientes le asignan un papel pasivo al receptor. (Sánchez Vásquez, 2005, pág. 36)

En la Modernidad, la obra de arte es concebida gracias a su fin último, el arte es concebido como autónomo, con un fin absoluto en sí mismo, rompiendo de este modo con la concepción del arte que se tenía en la Premodernidad, esto es el arte como medio o instrumento al servicio de un fin exterior, ya sea mágico, religioso, etc. El estudio del arte como objeto autónomo se fue gestando desde Kant. El arte se conforma de la espontaneidad y constituye un libre juego de facultades, sin que esto derivase en ningún caso en una función representativa; no hay una finalidad semántica a largo plazo en la obra, lo que cuenta es la inmediatez. <sup>1</sup>(Kant, 2003, pág. 216)

Las concepciones que parten de estudiar la obra o producto artístico como algo autónomo se olvidan de los dos elementos que componen la tríada del arte, el creador-emisor y el lector-

---

<sup>1</sup> Toda relación de las representaciones es objetiva, pero no cuando se relacionan con el juicio de placer en el cual el sujeto percibe de qué modo es afectado por la representación. El sujeto es consciente de la representación y de la sensación correspondiente que esta genera. (Kant, 1977, pág.58)

receptor. Este último tomará dentro de estas concepciones un papel pasivo y contemplará la esencia sustancial de lo que contiene la obra artística sacándola de su contexto de producción.

Las teorías estéticas continúan desarrollándose y presentando alternativas de acercamiento a la obra artística; ya por la sexta década del siglo XX, surge una propuesta que toma en cuenta al receptor o lector como parte activa, fundamental y complementaria del producto artístico, especialmente en el ámbito literario. En 1967, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser sientan las bases teóricas de la Estética de la Recepción. Pero no está por demás recordar que la Estética de la Recepción tiene predecesores como: Aristóteles, Platón, Baumgarten, Husserl y su propuesta filosófica de la Fenomenología, quienes ya expusieron en sus teorías sobre la creación artística, rasgos o formas de ver que a futuro armaron las bases teóricas de esta nueva concepción estética específica.

Platón, por ejemplo, señala en su libro *La República* que los poetas deberían ser expulsados de la ciudad ideal porque, según su juicio, tenían el poder de seducir, apartando a la gente de la contemplación de las ideas, del Bien supremo y podrían confundirlos en su visión del mundo y en el cumplimiento de la justicia. (cfr. Azcárate, 1872, pág. 21) Esta idea permite reconocer la relación estrecha entre obra y lector-receptor como parte importante dentro de la conformación de la obra artística.

Aristóteles refiere que la literatura tiene el poder para producir “catarsis” esto es, la literatura tiene un poder liberador. Tanto el proceso de escritura como el de lectura invitan a la liberación, tomando en cuenta también que el término estuvo inmerso en la “tragedia” momento en el cual, el hombre se podía liberar de sus pasiones mediante el proceso de *eleos*, *phobos* y *katharsis*. (Escobar Carrión, 2004, pág. 30) La idea de Aristóteles también da luces para encaminar los estudios de la Estética de la Recepción enfocados en el lector o receptor.

El 13 de abril de 1967, el profesor alemán Hans Robert Jauss, en homenaje al profesor Gerhard Hess, rector de la Universidad de Constanza, hizo la primera exposición programática de esta propuesta teórica para llevar adelante estudios literarios. Después de esta conferencia, Jauss continuó publicando trabajos en esa misma línea y organizó algunas reuniones para tratar sobre temas referentes a la estética, especialmente sobre temas que versen sobre la poética y su relación con la hermenéutica: *Poetik und Hermeneutik*. (Corrales, 1980, pág. 14) Pero no solo Jauss hizo estudios sobre estética, también el profesor Lázaro Carreter y Hans Ulrich Gumbrecht fueron los principales propulsores de esta teoría en las universidades de lengua

alemana, en donde se dieron a conocer seis trabajos básicos de la escuela de Constanza que solventaron las bases de esta propuesta teórica.

En Francia, la Estética de la Recepción, hace su aparición oficial en la revista Nro. 39 llamada *Poétique* (septiembre de 1979) donde Lucien Dallenbach presenta una colección de trabajos firmados por estudiosos de la Estética de la Recepción. (Corrales, 1980, pág. 15)

Hay que recalcar también que para Jauss, la Estética de la Recepción se separa de la historia y del clasicismo como únicas alternativas de análisis, esto es, se separa de posturas que mantienen las obras literarias como temporales o encasilladas para su estudio en tiempos históricos determinados.<sup>2</sup> Sin embargo, Jauss pretende establecer una analogía extensiva entre el conocimiento histórico y la obra de arte, ya que considera que sobre la base del pasado, las obras de arte pueden ser también interpretadas, por esto es necesario mantener esta conexión entre la historia y la obra de arte, no tomando en cuenta exclusivamente el tiempo lineal, como lo refieren las enciclopedias de Literatura en donde se la analiza considerando prioritario su tiempo cronológico, y que Jauss cuestiona a esta forma de enseñar la *Historia de la Literatura*, él propone como alternativa considerar la creación de una obra en una época específica, acompañada de una interpretación, tomando en cuenta sus rasgos históricos. (Jauss, 1971, pág. 38)

En Lispector, por ejemplo, al analizar los rasgos femeninos característicos de las protagonistas, no hay que olvidarnos que están situadas en la Modernidad, en Latinoamérica, en Brasil y su desarrollo específico responde al modernismo como contexto temporal e histórico, y que por lo tanto esto modelará nuestras concepciones -el horizonte de expectativas- sobre el comportamiento de los personajes femeninos en los tres relatos que hemos escogido para su análisis.

Dentro de estos aportes en los fundamentos teóricos, también se encuentra Sartre con su ensayo *¿Qué es la Literatura?* que data de 1948 donde se establece una separación tajante entre producción y recepción. Según palabras de Sartre: “El escritor productivo tiene que dejar de ser para poder leerse” (Sartre, 1960, pág. 24), esto implica que el escritor guía al lector, pero para poder comprender un texto hay que ponerse en la posición de lector activo, para así entender

---

<sup>2</sup>Hoy en día la historia de la literatura [...] sigue manteniéndose como exigencia anacrónica en los exámenes universitarios. Casi no existe en los planes de estudio de los “gimnasios” alemanes. Y se suelen hallar en las bibliotecas de la burguesía culta algunos tomos de “Historia de la Literatura” (Hans Robert Jauss, *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, Anaya, 1971, pág.38)

toda la composición de la obra y, sobre todo, poder captar su significado y sentido e interpretarlos.

Nosotras, como lectoras especializadas, con énfasis en una “lectura de mujer”, interpretaremos los cuentos de Clarice Lispector a partir de nuestro horizonte de expectativas y nuestra sensibilización de género para desarrollar las concreciones de las indeterminaciones que presentan los textos que Lispector desarrolla desde su “escribir mujer.” (Cfr. Cixous, 1995) Esta es la razón para que los tres cuentos que hemos propuesto para el presente trabajo investigativo, sean interpretados tomando los elementos esenciales de la propuesta teórica de la Estética de la Recepción, la Tematología y la Ginocrítica en la vertiente francesa, específicamente con algunos fundamentos propuestos en ensayos de Hélène Cixoux y Luce Irigaray.

El receptor de la obra cumple un papel protagónico en la Estética de la Recepción, se convierte en un lector activo, concepto que se inicia con Ingarden. Este teórico trata algunos aspectos de la obra literaria, que Iser continuará desarrollándolos para establecer las bases fundamentales sobre la condición de los lectores implícitos en la Estética de la Recepción. Ingarden refiere que la obra literaria está constituida de la siguiente manera: posee unidades lingüísticas, unidades significativas o de significado; pone énfasis en los esquemas perceptivos que organizan de cierto modo los objetos representados en la obra: acontecimientos, personajes, y objetos de la obra. Por esta razón, la obra literaria estará conformada por: lenguaje, significado, esquemas perceptibles o forma y representación de objetos. Todos estos estratos son concretos u objetivos, en el sentido de que son parte de la obra y están en ella independientemente de la recepción del lector. (Ingarden, 1998, pág. 25)

La estructura que detalla Ingarden de la obra literaria es esquemática y al ser esquemática no puede referir todo lo que se dice del objeto representado, por lo tanto necesita de la colaboración del lector, esto es, necesita de la colaboración activa del lector para ir completando las formas de la obra que no están determinadas, lo que equivaldría a las indeterminaciones del texto.

La Teoría de la recepción, sin embargo, aunque toma en cuenta al receptor, no deja de lado a la obra en sí; esta funciona como punto de partida para todas las interpretaciones. Por lo tanto, el objeto estético es el punto donde el autor y el lector se encuentran, es más, el lector y la lectura que realiza hacen posible que el texto pase de su condición de artefacto a la de objeto estético; en la conformación del objeto estético se toman en cuenta las cargas culturales y

temáticas que intervienen en su creación, pero también el receptor o lector intervendrá con sus cargas culturales y sus ideas preconcebidas en su lectura.

El receptor, al ser un ente importante dentro del análisis de las obras literarias, es quien capta a su vez algunos elementos de la obra: los factores de tipo fonológico, léxico y sintáctico. Según Ricoeur esta característica de la Estética de la Recepción de centrarse en el objeto estético, parte del estructuralismo, porque el receptor, el observador o el lector se centran en cualidades de forma, tanto de las obras de arte, como de las obras literarias. (Ricoeur, 1973, pág. 86)

Al hablar de obras literarias, nos referimos a un lenguaje que debe ser acogido por el lector<sup>3</sup>, de hecho el lector tiene como vehículo de su percepción el lenguaje que configura y da forma a una obra literaria. El lenguaje de las obras literarias constituye un cúmulo de ideas interpretables, pues el receptor puede considerar como símbolos ciertos signos del lenguaje, los mismos que deben ser interpretados -concretizados- por el lector para completar el sentido total de la obra como objeto estético.

En conclusión, la obra literaria, considerada dentro de la Estética de la Recepción, necesita de la participación protagónica y comprometida del lector. El lector debe tener una participación esencialmente activa en la lectura de la obra literaria. Las percepciones que el lector tenga sobre la obra conseguirá que esta llegue a completar su sentido y significación.

### ***1.2.3.2. Elementos de la Estética de la Recepción***

Las ideas que fundamentan la Estética de la Recepción (*cfr. supra*) parten de las propuestas de Jauss e Iser. Ingarden, sin embargo, ya conceptualizó algunos de los elementos que utilizaremos dentro del trabajo investigativo y que Iser también los determinó, como son: las indeterminaciones -espacios vacíos en la propuesta de Iser- y las concretizaciones. La Estética de la Recepción es demasiado amplia en sus estudios teóricos para analizar una obra literaria exclusivamente bajo su lupa. En el presente trabajo de investigación, tomaremos estos elementos y otros que apoyarán la Estética de la Recepción como las aporías, el punto de vista móvil y el horizonte de expectativas para combinarlos con elementos de la tematología y de la

---

<sup>3</sup>Jauss enuncia tres criterios para verificar y formular el horizonte de expectativas que determinan la configuración poética de un texto [...] La tradición del género, la forma y materia de las obras anteriores más conocidas, y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico. (Jauss, *La historia Literaria como desafío a la ciencia literaria*, en *Op. Cit*, pág. 74-75)

ginocrítica para el análisis e interpretación de los símbolos en los tres cuentos que constituyen el corpus de estudio.

La estructura de la obra literaria, como ya lo referimos, es esquemática, y al ser esquemática trae consigo los problemas de la “indeterminación” o los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector tiene que completar o concretizar. A continuación explicaremos más detalladamente los elementos que vamos a tomar de la Estética de la Recepción como método para analizar los tres cuentos de Clarice Lispector.

### ***1.2.3.3. Las indeterminaciones o “espacios vacíos” según Wolfgang Iser***

Habíamos dicho que la obra se compone tanto de unidades lingüísticas, como de significación y de objetos representados. Para entender mejor el concepto de indeterminación, partiremos de la clasificación de los objetos representados que toda obra tiene: “Así los espacios de indeterminación, según Ingarden, sirven primeramente para destacar el objeto intencional de la obra artística frente a otras determinaciones del objeto.” (Iser, 1987, pág. 265)

Dentro de la obra literaria hay objetos representados: reales, ideales e intencionales. El objeto real es una imagen esquemática con diversos espacios indeterminados y con un número finito de determinaciones que le constituyen positivamente. Por ejemplo: en el caso del cuento *La imitación de la Rosa*, la protagonista debe tomar siempre un vaso de leche. (Lispector, 1960, pág. 35) ¿Pero nos preguntamos para qué lo hace?, ¿inicialmente sabemos de qué enfermedad adolece para que el doctor le haya mandado a tomar leche?, la pregunta que nos hacemos como lectoras y que se presentan en el relato como espacios vacíos, constituye una indeterminación en el texto. Por lo tanto este es un objeto real, ya que está dentro del relato y se configura afirmativamente dentro de las indeterminaciones.

El objeto ideal es, en cambio, un objeto autónomo que se constituye en su ser mismo, y que se va definiendo gracias a las concretizaciones que se hacen en el texto. Por ejemplo: en el cuento *La imitación de la rosa*, un objeto ideal serían las rosas que la protagonista observa (Lispector, 1960, pág. 42) y que como lectoras especializadas, las podemos tomar como un símbolo, porque llevan en sí una carga de significados para la protagonista, esto es, nuestras concretizaciones darán sentido dentro de la obra a este objeto ideal, asumiéndolo como un símbolo que cambia el curso de la trama del relato.

El objeto intencional no tiene una determinación exacta, ni es autónomo en su ser. Por ejemplo, en el cuento *Preciosura*, la estrella que aparece cuando la protagonista sale unos minutos antes de casa (Lispector, 1960, pág. 89) es un objeto intencional, está ahí dentro del contexto de la obra por una razón y resalta con su presencia las indeterminaciones del texto que necesitan ser concretizadas: luz en medio de la oscuridad, pero para iluminar, advertir, anunciar “el develamiento de los siete misterios” en forma violenta y abusiva.

Todos estos objetos están dentro del esquema del texto y se definen en el nivel de las concretizaciones. El nivel de concretización solo puede realizarlo el lector, este va uniendo las piezas del texto con su interpretación, su experiencia lectora, su conocimiento de las características específicas de la poética de Lispector, y así los completa o concretiza, llenando los espacios vacíos o puntos ciegos del texto estableciendo las articulaciones entre el texto y el lector.

Hay que tomar en cuenta que estas determinaciones o concretizaciones no responden exclusivamente a meras subjetividades del lector. Para hacerlas hay que tomar en cuenta las distintas voces del texto que orquestan los estratos de la obra literaria y que le dan cuerpo a una ineludible realidad, que no puede ser solo concebida como una realidad exclusivamente en el ámbito de la ficcionalidad del relato, puesto que esta realidad posee valor estético y esto es el estímulo para la correcta concretización.

Podríamos decir, entonces, que la obra es lenguaje, significados, esquemas, percepciones y representaciones, todo esto como parte objetiva de la misma, es decir forma parte de la obra independientemente de su recepción (Iser, 1987, págs. 264-266), pero solo cobran sentido en su proceso de lectura.

#### ***1.2.3.4. Las concretizaciones según Wolfgang Iser***

Las concretizaciones son complementaciones de los espacios indeterminados -espacios vacíos-, tomando en cuenta los esquemas del texto que organizan a cada uno de los tres tipos de objetos que pueden existir dentro de la obra. Estas concretizaciones, en el presente trabajo investigativo, las haremos tomando en cuenta una lectura desde la Ginocrítica y la especificidad de la escritura hecha por mujeres.

Debemos señalar también que las concretizaciones se hacen en función de emociones que experimenta el lector frente a la obra. Hay emociones originarias y son las primeras fases de la vivencia estética. Estas emociones surgen por la intranquilidad interior relacionada con el punto de vista móvil y el horizonte de expectativas que posee el lector; se desarrolla una insatisfacción, que hace que el lector continúe con la lectura de la obra hasta ir concretizándola, responde al proceso que se lleva a cabo en la lectura de acuerdo al tipo de horizonte de expectativas del lector. Se la caracteriza como emoción originaria, porque a partir de los momentos presentes en ella se va desarrollando el transcurso de la vivencia estética, como también “la configuración de su correlato intencional del objeto estético, de la obra leída”. (Iser, 1987, pág. 269)

Estas categorías de la Estética de la recepción espacios vacíos, indeterminaciones, concretizaciones, en conjunto con la “teoría emotiva” establecen los vínculos entre texto y lector e influyen en la recepción de la obra. Las concretizaciones, por tanto, son actualizaciones de las perspectivas que el texto dispone en el momento de la lectura. (Iser, 1987, pág. 268)

Todo lector, posee un “horizonte de expectativas” frente a un texto. A través del “horizonte de expectativas” y del tema de la obra se puede resignificar la intención comunicativa del texto. Al referirnos a las obras de Clarice Lispector, nuestro horizonte de expectativas estará marcado por el conocimiento de la vida de la autora, por el hecho de que sea mujer y “escriba mujer” y de que esto le permita descubrir, a través de la escritura, experiencias femeninas sutiles en la conformación de la cotidianidad y la ruptura de las mismas debido a un acontecimiento, un símbolo identificado y que se constituye en un estímulo para el cuestionamiento, la duda que lleva al autoconocimiento. También nuestro horizonte de expectativas estará marcado por la época en la que se desarrollan los tres cuentos que hemos elegido. Así, como lectoras de los cuentos de Clarice Lispector tendremos altas expectativas sobre la calidad literaria de la autora, su utilización compleja de la palabra, las características específicas de los temas, el desarrollo de sus tramas y las protagonistas femeninas que invitan a reflexionar temas y complejidades relacionados con la mujer y los estereotipos desde donde son concebidas. Hay que acotar también que su escritura nos ha parecido inquietante, pues muchas veces nos ha llenado de zozobra el descubrimiento y percepción de una “emoción originaria” y la forma de estructurar sus relatos que presentan varios puntos de indeterminación y nos motivan a concretizarlos. Hablamos, por tanto, de una escritura con mirada de mujer, pero al mismo tiempo hablamos de

un objeto estético<sup>4</sup> que tiene resonancias específicas en el lector, por el hecho de estar cargado de objetos representados que necesitan que el lector les dé significado y sentido.

Las concreciones no se limitan a reproducir lo que el texto leído ofrece, sino que se trata de completar lo que en el texto no se constituyen como espacios vacíos que establecen aporías. Por ejemplo, los insectos que se encuentran en el jardín botánico en el cuento *Amor* (Lispector, 1960, pág. 23) son objetos intencionados que le dicen algo a la protagonista y que nosotras como lectoras podemos considerarlos como símbolos, porque esta imagen lleva a la protagonista, a la necesidad de revisar su cotidianidad en búsqueda de una profundización de su problemática que la llevará a la necesidad de retomar o iniciar un proceso de autoconocimiento.

Las concretizaciones, por tanto, son parte de un proceso en el que el lector pone en la obra algo que no está explicitado en ella. Las concretizaciones dependen del receptor y de su participación activa para determinar los puntos de indeterminación. Por ejemplo en el cuento *Amor* ¿por qué el ciego que mastica chicle consiguió hacer sentir mal a Ana? Este es un ejemplo de una indeterminación en el texto; al tomar al ciego como símbolo de ruptura de la cotidianidad de la protagonista, estamos dando las explicaciones a la pregunta establecida, pasamos al nivel de concretización.

Hay que recordar también, que las concretizaciones no deben ser arbitrarias, deben siempre estar guiadas por la estructura del texto y por sus evidencias. Esto nos lleva a reflexionar que una vez que el texto es concluido por el autor se configura como una obra única, pero las concretizaciones pueden ser diversas y aportar algo nuevo en la interpretación de la obra como objeto estético. Según Ingarden, si el autor es creador, también lo es el receptor, aunque este depende del texto, por lo que se constituye en un co-creador. (Iser, 1987, pág. 271)

#### ***1.2.3.5. Definiciones sobre Aporías***

---

<sup>4</sup> [...] La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, el estético la concreción realizada por el autor (Iser, 1987, pág. 44).

Al analizar los cuentos de Lispector, vemos que en los espacios vacíos sobre los que centra su atención Iser, podemos hallar aporías. La palabra proviene del griego a-poros que significa sin paso-y el término se aplica principalmente a lugares difíciles de cruzar o incluso intransitables. En su forma más común, la aporía representa un callejón sin salida, esto también tiene que ver como una dificultad lógica insuperable. (Moliner, 1975) Y estas dificultades lógicas insuperables las encontramos en los tres cuentos de Lispector. Por ejemplo, cuando la adolescente protagonista de *Preciosura* debe pasar junto a los dos hombres, este hecho se constituye en una aporía porque hay un punto de no retorno y de enfrentarse a algo difícil de franquear, nos cuestionamos por qué ese temor, lo que se confirma cuando el relato menciona “los siete misterios” que deben ser conservados y que deben revelarse paulatinamente en la vida de la adolescente.

Derrida, también conjuga y define las aporías como entrelazadas con el concepto de la muerte. Derrida en su libro *Aporías: morir, esperarse en los límites de la verdad* refiere que no existen fronteras cuando hablamos de la muerte y que estos dos conceptos permanecen unidos, ya que la muerte es un paso difícil de dar, es una aporía. (Derrida, 1998, pág. 129)

Las aporías como un entrelazamiento con la muerte, están presentes en los relatos de Lispector, volviendo al cuento *Preciosura*, la protagonista, al pasar junto aquellos hombres, (Lispector, 1960, pág. 93) siente que ya no es la misma, después del suceso que vivió cuando “cuatro manos difíciles”, “cuatro manos equivocadas” develan los siete misterios en forma abrupta, inesperada, chocante; entonces podríamos apreciar una “muerte” de su anterior “yo” – esto se da a nivel subjetivo- y esta muerte, este paso, trae consigo la necesidad de iniciar un proceso de autoconocimiento.

Las aporías, por tanto, forman parte de los espacios vacíos y necesitan ser explicadas a través de las concretizaciones que hacemos en nuestra lectura analítica.

#### **1.2.4. ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA TEMATOLOGÍA**

Hemos detallado hasta aquí la primera teoría que vamos a utilizar para la interpretación de los cuentos de Lispector, la Estética de la Recepción combinado con algunos principios de la Ginocrítica; la otra teoría que vamos a utilizar para el análisis de los relatos es la Tematología.

La Tematología es una rama de la Literatura Comparada que estudia los puntos perceptivos de los que se compone, así como sus transformaciones y actualizaciones en las sociedades específicas. Estudia los temas y motivos, que como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios. Los temas no son solo una elección por parte del escritor, sino una construcción por parte del lector cuando son resignificados. (Guillén, 1985, pág. 249)

Según el diccionario, tema se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc. (Moliner, 1975) El tema, por tanto, tiene un valor abstracto en la obra, se constituye en la materia prima que se propone desarrollar en un discurso.

El motivo de una obra sería, en cambio, un principio estructural que imprime movimiento a la trama. En una composición literaria, el motivo se puede definir, no exclusivamente como la causa o “motor” de una acción desde la perspectiva de su composición, sino también como una situación particular: podría ser un motivo ético, que le ha llevado al autor a escribir la obra literaria. (Pimentel, 2017)

No podríamos decir, por tanto, que entre tema y motivo hay una oposición, como entre lo abstracto y lo concreto. Lo que los diferencia es que el tema orienta una posible selección de incidentes o detalles que permiten el desarrollo de la obra. Por ejemplo, en Lispector, hablamos de una literatura enfocada en la complejidad que conforma la feminidad, porque se ha escogido como tema central el desarrollo de la cotidianidad de las protagonistas; esto es, hacer ver cómo estas mujeres casadas y amas de casa, desarrollan las actividades propias del quehacer doméstico. En el corpus de análisis, el único cuento que sale de esta homogeneidad es *Preciosura*.

El motivo, en cambio, es una unidad casi autónoma. En Lispector, el motivo es el conocimiento: ¿cómo la mujer logra salir de esa rutina que la tiene sumergida en una alienación de sí misma; cómo la supera; cómo surge la necesidad de profundizar en su proceso de autoconocimiento y aceptación? De este modo, podemos decir que el motivo se complementa con los temas y estos dos elementos nos encaminan hacia una crítica de los estereotipos dentro de los cuales la sociedad moderna ha establecido a las mujeres. Y para desarrollar ese motivo se puede escoger o describir un sinnúmero de situaciones, en este caso, la autora ha elegido

desarrollar este motivo dentro de la temática femenina de la percepción sutil de detalles que implican la ruptura de la cotidianidad.

El motivo, como lo dijimos, es autónomo, está dado por los recursos que se han utilizado para elaborar la obra. Partiendo de esta afirmación, hay que tomar en cuenta que, los motivos también tienen una carga mitológica, cultural e histórica. Como es el caso de *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Lispector donde encontramos una carga mitológica, empezando por el nombre de la protagonista.

Hay que recalcar, también, que el tema de una obra se da en la configuración de un sujeto o de un personaje dentro de la obra. De manera que este personaje puede resumir el tema de un relato, en sus distintos niveles de configuración. Los personajes son el centro de los valores tematizados y acaban por representar fielmente el tema de una obra que pueden clasificarse en temas del héroe y en temas de situación.

En los temas del héroe se considera la figura protagónica como una figura mítica, es autónomo respecto a la situación o al contexto narrativo y encarna típicamente una idea, por ejemplo: Prometeo y la libertad, el genio, la noción de progreso, la necesidad de rebelión conjunta a la adquisición de conocimiento; y los temas de situación, donde se consideran los sucesos míticos en los que la figura principal no tiene una existencia independiente, sino que se resignifican desde sus esquemas mítico-narrativos, por ejemplo: Medea, quien debe abandonar su patria, su familia, su condición de sacerdotisa de Hécate debido al hechizo de amor del que se valen Afrodita, Atenea y Hera para conseguir que Medea ayude en el cumplimiento de la misión a Jasón, la recuperación del vellocino de oro y el restablecimiento del poder de su familia en Iolcos. La complejidad de la cotidianidad femenina, que Lispector presenta a través de sus relatos, estaría conformada dentro de los temas de situación; en *Aprendizaje o el Libro de los placeres, en cambio*, Ulises como personaje mitológico de *La Odisea*, que Lispector incorpora como co-protagonista su novela, constituye un tema del héroe.

La elección y el desarrollo de los temas literarios se convierten en una verdadera caja de resonancias intertextuales, porque toda nueva versión de un tema entabla un diálogo significativo con todas las obras que lo preceden. (Pimentel, 1993, págs. 217-220) En el caso de Lispector, los tres cuentos encierran una resonancia clara con la propuesta de escritura y lectura planteada por la Ginocrítica, y con los análisis que se hacen sobre aspectos femeninos que han consagrado la atención en las últimas décadas.

### 1.2.5 FEMINIDAD Y COTIDIANIDAD DESDE LA GINOCRÍTICA

Al hablar de literatura escrita por mujeres, nos enfrentamos a múltiples estudios alrededor de la literatura de mujeres o la “escritura de mujer”, a las voces que se alzan apoyando a su vez a los movimientos feministas. La palabra femenino muchas veces se confunde, se relaciona exclusivamente con las concepciones feministas que se gestaron décadas atrás; las mujeres ya alzaban su voz en contra de la marginación, del maltrato y no solo eso, alzaban su voz de protesta en contra de las políticas, concepciones morales, religiosas que ellas consideraban que violentaban su libertad. El movimiento femenino “moderno” nació en los albores de la lucha por la igualdad y la emancipación, inmediatamente después de la independencia de EE.UU y de la Revolución Francesa, y las demás revoluciones burguesas que plantearon como objetivo central la consecución de la igualdad jurídica y de las libertades y derechos políticos para todos los ciudadanos. Muchas son las mujeres que han alzado su voz para revertir el estado patriarcal en el que vivían, para ser tomadas en cuenta, y sobre todo, alzaban su voz para ser escuchadas.

No es nuestro deseo limitarnos a concepciones feministas de movimientos de reivindicación radicales, porque al hablar de literatura consideramos que el proceso de escritura no se ata exclusivamente a concepciones políticas, ni está sesgado por ideales que muchas veces caen en pugnas infructuosas. No es nuestro anhelo hacer una distinción ni diferenciación radical ni excluyente entre literatura masculina y la literatura femenina. Pero sí es necesario reconocer cómo la literatura ha permitido que esta voz de muchas mujeres asfixiadas por las políticas patriarcales sea escuchada y entendida, para ser reconocida. Debemos señalar algo importante en todo esto, no solo es preciso escuchar esta voz que se expresa en la ficción que nace del razonamiento y la sensibilidad femeninas, sino que es deseable que las mujeres mismas logren escucharse entre sí, y cuando decimos esto nos referimos a que en la literatura está inmerso también un proceso de búsqueda de la consolidación de identidad, no exclusivamente de una identidad que forma parte de un país, de una nación, sino una identidad colectiva que une a todas las mujeres y a quienes quizás comparten esta sensibilidad, característica de quienes han sufrido, de quienes han sido marginados como en muchos casos las mujeres lo han sido. Ya vemos por ejemplo en la poesía de Poniatowska cómo ella presta su voz a los grupos más vulnerables y de hecho se une a ellos. (García, 2015)

¿Qué es lo que impulsa a la mujer latinoamericana a expresar lo que expresa en su literatura? ¿Y qué es lo que denuncia? Como refiere Helene Cixous en su libro *La risa de la Medusa* cuando trata sobre la escritura femenina dice que es necesario que la mujer escriba su cuerpo,

que invente la lengua inexpugnable, que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos y que es necesario que franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra “silencio” el que apuntando a lo imposible se detienen justo ante la palabra “imposible” y la escribe como “fin” (Cixous, 1995, pág. 28) Lo que nos refiere Cixous es lo que ha hecho Clarice Lispector y algunas mujeres en latinoamérica: transgredir el lenguaje y la palabra y escribir tomando en cuenta las percepciones propias sobre lo que les rodea. Escribir desde la mirada, desde lo que se observa y produce emoción, pensamientos e ideas.

La mirada femenina, como perspectiva diferente ante lo que le sucede, permite a su vez que a través de la literatura puedan asumir el rol que la historia les había negado y a compartir con los hombres la responsabilidad creativa en la sociedad. En palabras de la crítica argentina Zulma Nelly Martínez: “Un mundo que al redimirse de toda castrante represión se convierte en espacio energizado, por siempre transformable. Un mundo plenamente abierto a una auténtica y creativa evolución.” (Medeiros, 2006, pág. 112)

El mundo por tanto que rodea a las escritoras no es diferente al mundo que rodea a los escritores. La diferencia radica precisamente en la mirada diferente, que permite transformar su espacio en un contexto en el que el lenguaje es utilizado como medio de emancipación. Hay, por tanto, una visión diferente de la realidad y una necesidad de ampliar los parámetros culturales con la finalidad de reconocerse dentro de este espacio y convertirlo a su vez en símbolo, en el cual se cuestiona, se redime y se libera.

La ficción que nace de la mirada de las escritoras femeninas permite comprender también un lenguaje distinto. La palabra que configura el lenguaje es tomada como proceso de liberación de la subjetividad, como lo expresa Luce Irigaray en *Ser dos*: “Es cierto, jamás comprenderé, jamás aprehenderé quién eres; siempre te mantendrás fuera de mí. Pero eso: no ser yo, no ser yo ni mío, hacen que la palabra sea posible y necesaria entre nosotros.”(Irigaray, 1998, pág. 59)

La voz femenina toma el lenguaje que se configura por medio de la palabra y que nos da a conocer esta mirada diferente. Este percibir distinto, que no solo es exclusivo a la mirada de mujer, que describe al mundo que las rodea desde la intertextualidad. Se busca una identidad no basada en la diferencia sexual, sino en un espacio “detrás del espejo”, como nos menciona Irigaray, respondiendo a lo que según Lacan consideraba “la etapa del espejo” como el primer paso hacia la adquisición del lenguaje y la participación en el orden simbólico. El espejo refleja

la visión del hombre en un sistema en el que la mujer solo se refleja “como el otro.” (Irigaray, 1998, pág. 78)

Desde este punto de vista de la “otredad” como algo diferente, la mujer busca su propia identidad a través de la literatura. La literatura es pues utilizada como medio para liberar esta subjetividad latente en la mujer, que se dispara como proceso de catarsis o de purificación. Un ejemplo claro es Clarice Lispector. Al mencionar las obras de Lispector estamos hablando a la vez de la complejidad que compone el definir la feminidad dentro de la escritura. No se puede eclipsar el denominador común de todas sus obras, las cuales confieren fundamental importancia a la mujer. La mujer, por tanto, es trazada, dentro de la escritura de Lispector, tomando todas sus dimensiones-espirituales, emocionales y físicas. Se verá a las protagonistas de las novelas y cuentos de esta gran escritora brasileña tomar el rol que distintivamente las caracteriza como parte de su ser: madres, amantes, esposas. Clarice Lispector describe con gran detalle en cada una de sus obras el papel femenino que cumple cada una de sus heroínas. Pero lo más importante es que no se limita a dar a los lectores una visión reducida del espacio, sino que por el contrario, Lispector, a través de la escritura, nos dibuja todas las conexiones mentales y emocionales por las cuales transitan las protagonistas. Y a pesar de su atadura en el espacio tiempo, quien lee sus obras, percibe en estas heroínas una catarsis liberadora que ocurre solo en su fuero interno gracias a un símbolo, a un acontecimiento que implica una ruptura, que hace necesaria una reflexión para conseguir un proceso de autoconocimiento. Esta ruptura a su vez es liberadora, y como lectoras de los cuentos, nos hemos sentido igualmente liberadas y purificadas al identificarnos, como mujeres que somos, con las protagonistas de los relatos y sus procesos de búsqueda de conformación de su identidad.

## **CAPÍTULO UNO**

### **CLARICE LISPECTOR, SU ESTILO, SU OBRA Y SU TIEMPO**

*“Sólo interesa lo que no es mío.  
Ley del hombre. Ley del antropófago.”  
Oswald de Andrade*

#### **2.1 MOVIMIENTO ANTROPOFÁGICO Y NUEVA LITERATURA EN BRASIL**

La literatura del Brasil, en su proceso de consolidación, pasó por algunos cambios y transformaciones. Desde la colonia, esta literatura evocaba el pensamiento que se tenía en relación con la realidad. La escritura literaria, por tanto, jamás estuvo separada de la historia. La historia era el hilo conductor que dirigía la creación de nuevas poéticas, de nuevas expresiones. En el presente capítulo analizaremos por tanto, cómo la literatura brasileña se fue transformando desde el Romanticismo hasta el Modernismo, con la finalidad de comprender el pensamiento de la época, y en especial reconocer cómo Clarice Lispector despuntó en su escritura, y así contrastar su obra con la de otros autores, tomando en cuenta sus dimensiones sociales.

La literatura brasileña contemporánea se desarrolla y encuentra su independencia en la Semana de Arte Moderno en Brasil (1922). En este encuentro son muchos los escritores y poetas que apuestan por un cambio en la literatura de su país, dejando atrás el Romanticismo (1822) y otros movimientos literarios.

Antes de la llegada del Romanticismo se vivió el período conocido como arcadismo (siglo XVIII) que se desprendía del Barroco, cuya característica principal fue la creación de asociaciones literarias. Dentro de esta etapa fueron muchos los escritores que se destacaron, entre ellos José Basilio da Gama (1741-1795) quien trató sobre la conquista de las Misiones Guaraníes por los portugueses en su pequeño poema político *O Uruguai*, donde el autor consiguió fundir las ideas ilustradas con el choque de culturas, las mismas que fueron el cimiento de la colonización. (Cándido, 1968, pág. 19.)

Superada la etapa arcadista, sobreviene un período de transición comprendido entre los años 1800 y 1830. En este estadio se publicó la primera historia de la literatura brasileña *Résumé Histoire Littéraire du Brésil* de Ferdinand Denis. En esta obra el autor afirmó que tras la independencia política, con un ambiente nuevo, se debe engendrar una nueva literatura y que dicha independencia política debe, también, traer consigo una independencia literaria. (Cándido, 1968, pág. 21)

El Romanticismo toma forma con el amor a lo típico, el sentimentalismo lírico, el sentido del tiempo, que constituyen algunas de sus características, así como el narrar sobre el brillo de la naturaleza tropical, el colorido de sus razas primitivas, anhelando la fabulación de un pasado que justificara el presente y se proyectara hacia el futuro. Se pone de manifiesto un afán por conseguir la identidad que tanto se gestó en los periodos anteriores, después de la colonia. Sin embargo, algunas familias del Brasil, hijos y nietos de portugueses pertenecientes a la burguesía, enviaban a sus hijos a estudiar a Europa, especialmente a Francia y Gran Bretaña; querían, de este modo, buscar soluciones a los problemas en Brasil. La escritura, por tanto, se la hizo en portugués siguiendo con la tradición portuguesa, a pesar de aquello, se proclamaba la superioridad del tronco indígena, en algunos textos literarios y se predicaba el rechazo a los modelos europeos. (Cándido, 1968, págs. 25-26.)

La escritura portuguesa, sin embargo, sobresalía sobre el portugués de Brasil, ya que este último tenía influencia indígena y africana. A pesar de ello, la búsqueda de la independencia en la literatura continuaba, fragmentando el período romántico en distintas temáticas como son: el indianismo, el lirismo subjetivo, el lirismo social y la novela. (Cándido, 1968, pág. 33)

En el indianismo, se da importancia al indio tupí y se rescata su lengua, como es el caso del poeta Gonçalves Dias (1823-1864) quien escribe el *I-Juca Pirama*, frase en lengua tupí que significa “el que va a morir” (Cándido, 1968, pág. 28).

En prosa se destaca José de Alencar (1829-1877) quien narra en sus novelas aspectos de la vida indígena, pero su obra cumbre es *Iracema*, la historia de una doncella india que se une con un conquistador blanco simulando el período de conquista por parte de los europeos. (Cándido, 1968, pág. 29.)

El segundo período conocido como lirismo subjetivo estuvo influenciado por Lord Byron, y se caracterizó por el desencanto y el aburrimiento. Los autores que marcaron esta época fueron: Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire y Fagundes Varela. En el caso de Álvares de Azevedo (1831-1852) su prosa irónica y sarcástica encontró su máximo esplendor en *Macairo*; y estuvo muy influenciado por Byron, siempre fue adversario irónico del nacionalismo pintoresco, inspirado siempre por modelos europeos. (Cándido, 1968, pág. 31.)

Por otro lado, Casimiro de Abreu (1839-1860) tiene como característica el expresar fielmente el carácter del hombre común brasileño; entre los temas de su poética están: la esperanza, el amor, la primavera. Temas que expresan al mismo tiempo las contrariedades íntimas de su vida. Entre sus obras cúspides se encuentran *As primaveras* (1859) y *Obras* (1955). (Jozef, 1995, pág. 60).

El tercer período del romanticismo, como lo mencionamos anteriormente, fue llamado lirismo social y estuvo marcado por la influencia de Victor Hugo y su poesía política. La figura destacada de esta tendencia literaria fue Castro Alves (1847-1871) quien dio un trato diferente al negro en sus poemas. Como personaje de su poética, el negro fue imaginado como prójimo y no como víctima o esclavo que precisaba ser liberado. Así lo muestra, por ejemplo, su poema construido en base de poesías sueltas *A Cachoeira de Paulo Afonso*. (1876). (Cándido, 1968, págs. 32-33.)

Terminado el período del realismo, marcado por Machado de Assis, cuyas obras cumbres fueron *Memorias Póstumas de Braz Cubas* (1881) y *Quincas Borba* (1891), nos acercamos al modernismo. Como lo mencionamos anteriormente, la literatura del Brasil se fragmenta en una literatura cargada de interés por el regionalismo, y la naturaleza de sus etnias; en una nueva literatura llena de ideas, expresiones y de una escritura diferente a la de sus ascendientes; la muestra de esta literatura se da en la Semana de Arte Moderno.

El máximo exponente de la ruptura literaria en Brasil fue Oswald de Andrade con su *Manifiesto Antropófago* (1924). La incesante búsqueda de la identidad llevó a muchos autores a “deglutir” los movimientos literarios extranjeros y a apropiarse de estos, para crear sobre esta base algo propio, algo nuevo, diferente, que hable de su realidad, resaltando su identidad.

La palabra antropófago ya estaba definida dentro de la historia del Brasil, hacía referencia a la forma específica de los tupinambá, grupo aborigen que habitó en el amplio territorio que se extendía desde el río Juqueriquerê, en São Sebastião (São Paulo), hasta el Cabo de São Tomé, en el estado de Río de Janeiro. La misión de los tupinambá era acabar con los portugueses, así es como el imperio lo definía: “Los relatos e imágenes de *caribes caníbales* en el sistema imperial español intentaban fijar al *Otro* como devorador de carne humana y como un belicoso enemigo de la Corona, digno de servidumbre y sujeción colonial.” (Jáuregui, 2005 pág. 139.)

Hay historias verídicas sobre el canibalismo de este grupo aborigen, así lo detalla el libro de Hans Staden sobre su cautiverio entre los tupinambás. En el libro que escribió titulado: *Verídica historia y descripción de un país de salvajes desnudos y feroces caníbales, situado en el Nuevo Mundo América (1557)* detalla sus dos viajes al Brasil en 1547 y 1550. Staden es secuestrado por los tupinambá y ve de cerca sus costumbres caníbales, lo que hacían con los portugueses secuestrados. Lo primero que le proveyeron fue una mujer de la tribu. Los alimentaban bien, al final los mataban en un ritual de sacrificio delante de todos los integrantes del clan; luego se los comían, cocinando y preparando su carne.

El ritual se daba al inicio entre los guerreros de diferentes tribus, pero luego se transformó en una ceremonia de venganza contra los portugueses que habían capturado y asesinado a sus compañeros dentro de las disputas por la conquista. Hay que destacar que el ritual tenía una connotación mágica y espiritual. Su significado estaba en devorar la carne de sus adversarios para poseer su fuerza, cabe subrayar que no se comían a cualquier adversario, sino a quien hubiese demostrado fortaleza y valor. (Jáuregui, 2005).

A finales de 1553, buscando a un esclavo de la tribu carijó que había desaparecido después de salir a pescar, es capturado por los tupinambá, quienes lo creen portugués. Durante su cautiverio -que dura entre nueve y diez meses- es testigo de varios festines caníbales y vive bajo la amenaza constante de ser comido. (Jáuregui, 2005, pág. 153)

Staden narra su experiencia con los caníbales tupinambá y describe todo desde una posición alejada de los acontecimientos. Es decir, logra atisbar al otro (al decir “otro” nos referimos, al diferente, al de la tribu, al tupinambá); esto le permite fundar paradigmas de observación participante y a la vez distanciada. Distanciada, en el sentido de que él estaba dentro del ritual como invitado, mas no compartía nada de lo que se hacía frente a sus ojos. Así lo atestiguan los grabados de Theodoro de Bry donde logra escenificar un suceso narrado por Staden. (Chincangana, 2005.)

En esa escena se puede mirar a los tupinambás preparando el festín, después de ejecutar a uno de sus cautivos, en el gráfico se puede identificar a Staden por su postura religiosa, a pesar de que está desnudo, igual que los aborígenes, Staden mantiene las manos en posición de oración. Es así como se separa, a pesar de estar en medio de los tupinambá, no comulga con sus costumbres.

De este modo se da una relación vertical entre quien observa y quien es observado, se impone la autoridad étnica, religiosa e intelectual frente al salvaje, y se califica a su actividad caníbal como una característica de un nivel intelectual limitado, que además, al encontrarse en un espacio y tiempo alejado de la civilización, se los define como ignorantes e indómitos. (Jáuregui, 2005 , págs. 155-156.)



**Ilustración 1: Grabado del relato de Hans Staden en la edición de De Bry.**

Clarice Lispector, en su cuento *La mujer más pequeña del mundo* (1960) ya nos relata la historia de una tribu caníbal, y cómo una pequeña mujer negra, pigmea, que habitaba en los alrededores de la espesa selva, vivía contenta sabiendo que no había sido comida aún. El investigador que la encontró decide tomarle una foto y publicarla en un diario.

Quienes miraron la fotografía hicieron toda clase de comentarios de asombro y extrañeza, comentando la posibilidad de tenerla como un objeto raro. Puede ser que este impulso de poseer a la protagonista del cuento sea una crítica a la sociedad moderna capitalista. El capitalismo como un sistema que desea devorar todo y poseerlo. El cuento testimonia también los efectos de la modernidad asumiéndola como un elemento totalmente civilizador. Como tal, posee diferentes grados de dominio sobre la vida social, tanto en la historia como en la extensión geográfica. “Allí donde su dominio es más débil aparecen ciertos fenómenos híbridos en los

que otros principios de totalización concurrentes le disputan ‘la materia que está siendo conformada por ella’.” (Echeverría, 2011, pg 243)

En el cuento se puede ver claramente cómo la civilización critica y menosprecia lo que no está dentro del canon de la Ilustración. Esta visión perpleja y moralista sobre el otro se dio en la historia del Brasil. En el cuento, Lispector nos da a entender cómo funciona la mirada que en las sociedades modernas se tiene sobre el “otro.”

Este relato corto no está dentro del estilo y temática que Lispector ha manejado en sus otros cuentos, especialmente en relación con sus personajes. En la mayoría de cuentos los personajes de Lispector son mujeres de clase económica media, blancas y la mayoría de ellas, casadas. Pero en el cuento *La mujer más pequeña del mundo*, Clarice Lispector decide contar sobre la vida de una mujer negra, pigmea, que pertenecía a la tribu de los likuales y que cuestiona la concepción del amor en una sociedad que únicamente piensa en la posesión y en la clasificación como elemento de dominio y control.

Ya por la mitad del siglo XX se debatía sobre cómo debía representar la literatura la identidad del Brasil. Se encontraban entonces dos posturas: el Regionalismo y las Vanguardias. Lispector se aleja, en el cuento ya mencionado, de un regionalismo limitante, esto lo hace al tomar como escenario la selva africana, se separa de su contexto social, pero a su vez, describe uno similar con las mismas características, esto es, la selva africana y su percepción en el Brasil como dos territorios para conquistar, civilizar, educar. La animalización y cosificación de “Pequeña Flor”, la protagonista del cuento, nos refiere sus criterios sobre la condición de lo salvaje, lo distinto, lo desconocido como un problema para el conquistador, para el civilizador, para quien busca clasificar para dominar y poseer.

Cuando Marce Pretre, investigador y explorador, personaje del cuento, toma una fotografía de Pequeña flor y la envía a la prensa, los comentarios de quienes ven esa fotografía son de extrañeza, aparte de que muchos consideran a “Pequeña Flor” como una “cosa” para divertirse, una cosa graciosa que sería interesante tener en casa, poseerla: “- Mamá qué pasaría si pusiera esta mujercita africana en la cama de Paulinho mientras está durmiendo? ¡qué susto no!....¡Y entonces jugaríamos mucho con ella! ¡la transformaríamos en un juguete! (Lispector, 1969, pág. 75.) La cosificación es un concepto que en el cuento claramente como una posición frente a lo diferente, a lo distinto, a lo salvaje, y a su vez está unido a lo extraño, a lo feo y desagradable.

En este cuento, Lispector nos presenta cómo es percibido el *otro*. Un detalle importante que se debe tomar en cuenta es que “Pequeña Flor,” aparte de pertenecer a una tribu del Congo, es una mujer y está embarazada. La condición femenina como particularidad se tratará a lo largo de algunos relatos de Lispector, es decir, la mujer como protagonista de sus cuentos estaba relacionada a los grupos marginales, a pesar de que Lispector elige como sus protagonistas femeninas a mujeres de clase media en la constitución de su obra.

El cuento “La mujer más pequeña del mundo” fue publicado en 1960, por esa época el Modernismo estaba en su segunda fase, sin embargo, en este cuento corto de Lispector, vemos la influencia de este movimiento al tratar sobre una temática diferente a la que trata en la mayoría de su poética. Esta vez habla sobre el negro africano, sobre su percepción en el Brasil, y cuenta sobre sus costumbres antropofágicas, que se dieron en la realidad.

Retomando el tema de la antropofagia como movimiento literario, Oswald de Andrade decidió tomar esta práctica antropofágica de los tupinambás y llevarla al arte, su intención fue recibir toda la influencia extranjera que llegaba al Brasil, especialmente las del cubismo y el futurismo, tomar los elementos positivos de estas tendencias y adecuarlos a la realidad de su país, aprehendiendo estas vanguardias europeas, como él mismo ha referido, y como ya se ha dicho, con la finalidad de entregarle a la sociedad brasileña un producto artístico literario, original y rebelde. El motivo de esto era no tomar una sola postura defendiendo a los grupos minoritarios del Brasil, sino que a su vez, al tomar la antropofagia como concepto central, esta compete tanto a las tribus, como a los conquistadores, por lo que es una expresión que une la influencia extranjera de la conquista con la cultura ancestral del Brasil. A través de esto también se quería conseguir que no solo la literatura permaneciera en la región, sino que a su vez entrara en el conjunto de las obras literarias universales.

Es así como se crea el *Manifiesto Antropofágo* (1922) que tuvo gran acogida hasta 1945. Tuvo dos fases: la primera se desarrolló desde 1922 hasta 1930, y la segunda, desde 1930 hasta 1945. (Jáuregui, 2005 , págs. 653-655.) Andrade apostó a la ideología de izquierda y propuso que en su movimiento, la literatura del Brasil se enfocará en crear un nuevo estilo de escritura, sin rechazar las tendencias europeas, tampoco copiándolas o imitándolas, debían ser solo las bases para explorar nuevos modos y modelos de expresión, así es como se definió la primera etapa.

En la segunda etapa del movimiento antropofágico, Andrade quiso tomar como referencia el futurismo de Marinetti o su *Manifiesto futurista* (1909) (Morodo, 1986.) y lo “ingirió” llevándolo a la realidad de su país. Esto consistía en tomar todo lo bueno de la derecha

capitalista, es decir, el avance tecnológico y poner esto al servicio del hombre, para que no se tuviera que trabajar más, su idea era que las máquinas hicieran todo por sí solas. Él mencionaba que el sistema capitalista estaba matando el espíritu de ocio, el único que permitía el disfrute del arte, a su vez se debía volver a las festividades frecuentes, así como lo realizaban los tupinambás con sus grandes festines:

Solo así, podía imaginar una “revolución” pactada con el capitalismo, alcanzada por la sola ruptura del orden patriarcal, y la generosidad de los avances técnicos de la producción industrial. La confianza antropofágica en el progreso en la ciencia en los primeros años de la década de 1950 no parece una ruptura con los ideales de la Ilustración, sino su continuidad: gracias a los avances técnicos y científicos, los trabajadores tendrían cada vez más tiempo para el ocio, el amor y la imaginación, hasta que el “progreso” finalmente hiciera que “os fusos trabal harem sozinhos” y su rumor lejano acompañase la eterna fiesta de la vida. La fiesta caníbal. (Jáuregui, 2005, pág. 661.)

Estas dos etapas del *Manifiesto Antropófago* marcaron el movimiento Modernista en Brasil. Una de las características que dejó este movimiento a los modernistas brasileños posteriores a 1930 fue la libertad creadora, el camino abierto a nuevas experiencias en la narración ficcional. La ficción asumió diferentes matices y abrió una serie de vertientes, uno de estos era el intimismo, donde se encuentra Clarice Lispector. (Candido, 1968, pág. 84)

La escritura inquietante de Clarice Lispector, tomó como escenario las grandes ciudades del Brasil como son: San Paulo y Río de Janeiro; ella intentaba desde su escritura, y a través de sus personajes femeninos, romper con la rutina asfixiante de la sociedad moderna. Fue una de las escritoras que jugó con las esferas del “yo” y del “otro.” Se alineó con la idea del “otro” que ya se había gestado desde los inicios del Modernismo, definiendo al “otro” como el nuevo conocimiento y el despertar, esto es, la alienación de la sociedad moderna sólo encontraba su punto de quiebre en el descubrimiento del “otro.” El “otro” era develado a sus protagonistas, mujeres de clase social media. Generalmente la idea del “otro” que Lispector desarrollaba en sus escritos tenía que ver con esa realidad oculta que se vivía ya en las ciudades donde el capitalismo las había transformado en grandes metrópolis, y donde las clases sociales eran marcadas. Esto producía una alienación en la mujer, es decir no existía una preocupación de su valor real como persona, para vivir en función de las cosas materiales y de las circunstancias que marcaban al sistema donde vivían.

La búsqueda de la identidad continúa, pero esta vez no es una búsqueda de identidad nacional, sino un proceso de indagación sobre una identidad basada en el reconocimiento del “otro” marginado, del “otro” caótico: esos eran los secretos que escondían las sociedades modernas y

que eran revelados a las protagonistas de sus cuentos y novelas. Como lo refiere Moser, biógrafo de la escritora, en una entrevista: “Los escritos de Kafka dejan las puertas cerradas. Uno llama y no hay respuesta. En Clarice, en cambio, las puertas se abren a cosas diferentes de las que se esperaban antes del siglo XX.” (Fernández, La Nación Revista, 2017)

Lispector, ya a los 13 años, envió unos cuentos a un diario local conocido, pero fueron rechazados; ella afirma que en su adolescencia le inspiró Herman Hesse con el *Lobo Estepario*, donde descubrió que el hombre tiene algo de humano y de salvaje. (Fernández, La Nación Revista, 2017)

Las características de lo salvaje que Andrade desea rescatar, las de los tupinambás, se basan en que esta tribu mediante sus rituales caníbales obtenía las fuerzas del otro, es decir, de su cautivo, por lo que eran selectivos. Las características de lo salvaje que propone Clarice Lispector, por el contrario, son aquellas que mantienen la capacidad de asombro, de descubrimiento, de observación, no de deglución, y que se apropia del “otro” con la finalidad de entenderlo y testimoniar este proceso como necesario. Este entendimiento se oculta especialmente en las mujeres de sus cuentos y novelas.

Ya en su novela *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969) su protagonista Lore-Ley llega a descubrirse a sí misma y a descubrir al otro, tomando como camino el amor como forma de conocimiento y de autoconocimiento, el amor que siente por Ulises cuando puede amarse y valorarse como persona. En la novela este paso al autoconocimiento se ve envuelto en ciertas ocasiones en un ritual, ya que la protagonista lleva en su esencia una carga mitológica, que proviene de su nombre, recordando así cómo la antropofagia era para los aborígenes tupinambá un ritual cargado de misticismo, porque encerraba en sí el apropiarse de la esencia del otro; esto es, al hallazgo de lo diferente le envuelve un halo de espiritualidad, porque no solo se conoce al “otro” sino que a través del “otro” es posible conocerse a uno mismo. Hay una revelación en el conocimiento que se encierra en la “psique,” en el alma:

Lori cumple ese rito de paso en el ritual marino, este le permite fortalecer y volver a su esencia, le da valor para ser ella misma y decidirse a amar: ama a sus estudiantes, se ama a sí misma, reivindica su memoria, su proceso de conocimiento, su relación con el Dios, con la humanidad... (Merchán, 2017, pág. 48)

El “yo” y el “otro” en la escritura de Lispector son dos sustancias que se incorporan dentro de los relatos y a través de los personajes, para que en este descubrimiento emerja el

autoconocimiento. Esta se constituye en una característica única en su escritura, que encierra en el fondo las partículas de la antropofagia propuesta por Andrade. No solo es reconocer al “otro” como lo dijimos anteriormente, es necesario apropiarnos de él, interrelacionarnos con el otro, en una común-uniión, el objetivo de comprender esto es para más adelante entender el autoconocimiento.

En su novela *La pasión según G.H* (1964) se desarrolla con más precisión esta unión del “yo” y el “otro.” La protagonista G.H, iniciales de una reconocida pintora, quien un día, al hallarse sola en casa, decide entrar al cuarto de su criada y se encuentra con dos objetos claves: un dibujo que había hecho su asistente y una cucaracha. El dibujo de su sirvienta retrataba las siluetas de una mujer, un hombre y un perro. Ella se reconoce en esa imagen, desnuda y completamente vacía, tal vez porque se había negado a ser madre y porque quizás sostenía una imagen falsa de ella misma, a partir de lo que los otros veían y creían de ella: “Lo que los otros reciben de mí se refleja de nuevo en mí, y forma la atmósfera de lo que se llama: yo” (Lispector, 1969, pág. 35).

Al ver la cucaracha, este insecto causa una ruptura total a ese orden, que representa también la vida acomodada que ella llevaba. La cucaracha asoma en ese espacio limpio y es símbolo de decadencia y también de vida. Ese vacío que ella tiene desea llenarlo con la esencia de la cucaracha, ese ser que tiene la capacidad de reproducirse y de continuar con el orden de la vida. La cucaracha a su vez le recuerda también toda su infancia pobre y desdichada. G.H. decide atraparla, para luego comerla:

Madre, sólo quise matar, pero mira lo que rompí, ¡rompí una envoltura! Matar también está prohibido, se quiebra la envoltura dura y se queda uno con la vida pastosa. Desde dentro del envoltorio está saliendo un corazón denso y blanco y vivo como pus, madre, bendita eres entre las cucarachas, ahora y en la hora de ésta tu muerte mía, cucaracha y joya. (Lispector, 1969, pág. 103.)

Al llevarse a la boca la cucaracha, “su corazón denso y blanco” es símbolo de autoconocimiento, de hecho, la protagonista se da cuenta claramente del espacio que ocupa en la habitación entre el mueble y el armario, toma conciencia de su espacio real, alejado de las convenciones sociales que la rodeaban, estaba en el cuarto de su criada, y eso le permitía reconocerse tal cual era, a través de invadir el espacio del otro, y a través de consumir la vida de un bicho, como un pacto de paz entre lo que es diferente, pero que a su vez encierra en sí mismo la misma esencia y universalidad que llevamos todos.(González, 2013, pág. 3)

En conclusión, la literatura del Brasil pasó por varias etapas y se consolidó en varios movimientos literarios que sufrieron transformaciones por esa búsqueda incesante de identidad, que afanosamente se la incluía en la literatura. Se rescató en la poética de muchos autores al indio, al negro, al esclavo. Se les dio voz en la poesía a quienes habían sido acallados por la corona portuguesa, sin embargo eso no era suficiente, la identidad del Brasil no podía quedarse en rescatar y relatar en los mundos ficcionales de su escritura a quienes habían sido sometidos. No podían negar tampoco la influencia que llegaba desde Europa, era inútil tratar de ignorar todos los avances del viejo mundo con respecto a la poesía y a la novela.

El Modernismo, movimiento que recibe a Clarice Lispector propone incorporar y aprehender todo lo positivo de estos avances, así lo propone Oswald de Andrade en su *Movimiento Antropófago*, y así la literatura modernista descubre nuevas vertientes, nuevos mundos, y considera al “otro” importante, tanto que en la narrativa de Lispector se puede ver cómo el “otro” se une al “yo” para complementarse, así como lo propusieron los tupinambás en sus rituales místicos de la antropofagia.

## **2.2. LA UTILIZACIÓN DE LA PALABRA EN CLARICE LISPECTOR:**

*“Es que ahora siento 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”  
Clarice Lispector, Agua Viva, 1960*

En este segundo acápite trataremos sobre cómo la palabra es utilizada para desarrollar la escritura de Clarice Lispector. La palabra, utilizada como medio de expresión tanto de emociones, situaciones y como medio para representar y caracterizar a los personajes femeninos y a su contexto social. También, se explicará -desde una visión panorámica- cómo se desarrolló la escritura de Lispector y qué temas trataron sus principales novelas, cuentos y ensayos.

Al hablar de la escritura de la autora, es necesario reconocer su ámbito social y familiar, así como señalar algunos puntos de su vida, con la finalidad de comprender mejor su poética y sobre todo el tratamiento de sus personajes femeninos. En este segundo tema se mencionará cómo los personajes femeninos cobran vida a través de su escritura. Principalmente, se abordarán los rasgos específicos que los caracterizan. Se concluirá estudiando la mirada femenina de los personajes y cómo la palabra en su escritura logra testimoniar sus pensamientos, sensaciones, sentimientos y percepciones.

### **2.2.1. VIDA Y ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR**

Clarice Lispector nació en Ucrania el 10 de diciembre de 1920, específicamente en el pueblo de Tchechelnik, su nombre original fue Haia que significa vida, al llegar a Brasil derivó en Clara y luego en Clarice Lispector. Su concepción tuvo una misión, así lo detallan sus biógrafos, el nombre Haia tenía un profundo significado para su madre. La madre de Lispector fue violada por soldados en la Primera Guerra Mundial, como consecuencia de esa violación contrajo sífilis. La enfermedad sería curada, supuestamente, si se embarazaba de nuevo, por lo

que decidió tener un tercer embarazo. Clarice Lispector fue concebida con el propósito de ayudar a su madre, así lo expresa en una entrevista:

Entonces fui deliberadamente creada, con amor y esperanza. Solo que no curé a mi madre. Y siento hasta el día de hoy esa carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron por haber nacido en vano y haberlos traicionado en la gran esperanza. Pero yo, yo no me perdono. Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curar a mi madre. (Strucchi, 2014, pág. 64.)

Sea por el parkinson o la sífilis, la madre de Clarice Lispector falleció en 1930. Este suceso marca a Lispector y la envuelve en un cúmulo de emociones afectivas. No se sabe con certeza si este hecho fue el motivo por el cual la poética de Clarice Lispector expresa fielmente emociones, percepciones y sensaciones, pero lo que sí podemos señalar es que fue un acontecimiento importante en su vida, que influyó en la forma en la que escribe sus relatos. Ya desde su infancia escribía sobre vivencias y sensaciones que estaban en íntima conexión con el cuerpo y el fluir de la conciencia. Sus cuentos fueron enviados al *Diario de Pernambuco*, un periódico que publicaba los jueves historias escritas por niños. Pero los cuentos de Clarice Lispector nunca fueron seleccionados. “Los otros decían así: érase una vez y esto y aquello...y los míos eran sensaciones” (Lispector, 2009, pág. 19).

Estas sensaciones, como ella misma lo expresa, se ven a lo largo de sus narraciones tanto en novelas, como en cuentos. Esta forma de escritura ya en el Brasil fue singular, porque era una literatura diferente, que giraba en torno a la temática de los aconteceres y desafíos cotidianos, la mujer, el erotismo, las sensaciones e intuiciones, el envejecimiento, la relación con los animales, el amor, la soledad, Dios y la muerte, como asuntos que conforman tanto sus cuentos, como sus novelas.

Tenemos que destacar que, dentro de todos los temas subjetivos que aborda Lispector en su narrativa, la mujer como personaje principal que proyecta en sí misma toda esta temática de las sensaciones y de lo intrínseco, es su punto central y principal en toda su obra literaria. La mujer, por tanto es el centro alrededor del cual giran todos los acontecimientos y los argumentos de sus fabulaciones. Su escritura se va disponiendo y concretando a partir de los ámbitos más cotidianos y rutinarios de la vida de una mujer. Rutina que quizás Clarice Lispector tuvo a lo largo de su vida como madre, y sobre todo como esposa de Maury Gurgel Valente, a quien conoció en la Facultad de Derecho de la Universidad del Brasil, y con quien se casó en 1943. (Lispector, 2009, pág. 55)

La escritura de Lispector, estuvo influenciada por su vida cotidiana, y esto es algo que no se puede negar. La combinación entre madre y escritora se plasmó en sus cuentos y novelas, por esto la mujer tiene gran relevancia dentro de su poética. Ya en los años 50, periodo en el que Lispector vivía en Washington, mantenía un cuaderno titulado *Conversaciones con P.* en el que registraba las pláticas que tenía con sus dos hijos pequeños, Pedro y Paulo. Estas conversaciones son similares a los pequeños diálogos que aparecen publicados en *Para no olvidar* (2007) y en crónicas escritas para su columna en el *Jornal do Brasil*, y que posteriormente formaría parte de *Descubrimientos*, 2004. (Lispector, 2009, pág. 87)

Los registros que mantuvo sobre las conversaciones que tenía con sus hijos, no solo expresan fielmente su cotidianidad y no solo le permite observar “las repercusiones de su vida diaria en sí misma” (Lispector, *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, 2009, pág. 88), sino que a su vez le permite percibir y palpar la relación inocente y libre que los niños mantenían con el lenguaje:

En “Futuro de una delicadeza,” fragmento que aparece en *Para no olvidar*, Clarice anota: “Mamá, he visto un cachorro de huracán, pero tan cachorrito, tan pequeño aún, que solo hacía rodar un poco tres hojitas en una esquina...” En “Come, hijo mío” crónica del mismo libro, transcribe un diálogo con su hijo a la hora del almuerzo: “Mamá, ¿el pepino no parece irreal?”(...) está lleno de dibujos iguales, es frío en la boca, hace ruido como un poco de cristal cuando se mastica. ¿No te parece que el pepino parece inventado? (Lispector, 2009, pág. 87)

El lenguaje siempre fue un limitante, según ella, dentro de su escritura. La subjetividad que deseaba plasmar en sus relatos, el deseo inmanente de poder expresar con las palabras encadenadas al lenguaje todo aquello que ella sentía, mientras vivía atada a una existencia rutinaria, atada a un tiempo y a un espacio determinados, se congelaba en el lenguaje, en códigos que necesitaban ser expandidos por ella para que no solo se leyese su escritura, sino que a la vez se la sintiese, este se constituyó en uno de sus principales obstáculos al momento de expresar lo que sentía: “Lo que te estoy escribiendo no es para leer; es para ser. La trompeta de los ángeles-seres resuena en el sin tiempo.” (Lispector, *Agua Viva*, 1973, pág. 44.)

En los cuentos de Lispector, el lenguaje adquiere otra dimensión, es decir, ya no es utilizado para describir acciones, ni meras percepciones atadas a un espacio-tiempo. En las novelas y cuentos de Lispector, el tiempo narrativo desaparece. A Clarice Lispector, no le interesa encasillar a sus personajes femeninos en la agonía del tiempo, esto ya lo hemos referido al expresar que en sus cuentos se narran percepciones y sensaciones. Estas percepciones y

sensaciones serán las bases para analizar e interpretar el autoconocimiento. El hablar de emociones, sensaciones, percepciones, permite potenciar el lenguaje y extender la palabra, no solo para quedarse en el relato, sino que se dirige directamente hacia la impresión del lector, quien tendrá que interpretarlas.

Las palabras que describen sus cuentos, no se quedan retenidas dentro de sus relatos, ni terminan al culminar la lectura de los mismos, por el contrario perduran, gracias a la intervención del lector, ya que lo que describe a través de las palabras no está atado ni a un periodo, ni a un lapso, ni a un espacio: “<<Yo soy>> es el mundo. Un mundo sin tiempo.” (Lispector, Agua Viva, 1973, pág. 43)

La escritura de Clarice Lispector nos guía a través de un viaje interior, como una especie de dictado del subconsciente, donde se transmiten sentimientos y vivencias profundas, angustias y contradicciones, repentinos estallidos de felicidad e ironía. Su escritura habla sobre el sentido de la vida y por ende de la muerte. Además nos pone en contacto con el sentimiento del fracaso constante, esa insuficiencia del lenguaje que nunca nos alcanza para lo que queremos decir. (Strucchi, 2014, págs. 29-30) Este viaje interior se ve claramente en las protagonistas de los tres cuentos que hemos elegido para interpretarlos. En los tres cuentos se puede constatar ese dictado del subconsciente que permite que las protagonistas logren expresarse, y que como lectores podamos interpretar esas sensaciones y percepciones que se despiertan en las mujeres de sus cuentos.

Esta sensación de que las palabras no alcanzan para expresar lo que se siente, tiene que ver con la esencia y el significado mismo de las palabras y particularmente con la forma en la que Clarice Lispector se expresa en su escritura.

### **2.3. LAS PALABRAS EN LA VOZ NARRATIVA**

Las palabras representan todo tipo de objetos, funciones e imaginaciones y el ser humano ha de aprender de sus mayores a temprana edad un lenguaje preexistente. La palabra por tanto nace del descubrimiento y el descubrimiento es transmitido por la palabra, hay que tomar en cuenta que dentro del lenguaje no solo existe la palabra, sino que también el lenguaje se compone de los hábitos lingüísticos y de las convenciones. Los seres humanos comunican su conocimiento de generación en generación y permiten de este modo que el conocimiento crezca, la palabra hace posible el descubrimiento y el conocimiento:

Los seres humanos pueden por medio de los lenguajes comunicarse y transmitir conocimiento de una generación a otra. Un lenguaje consiste en unas pautas sonoras que se producen y captan en una sociedad determinada como símbolos de un aspecto específico del mundo humano. (Norbert, 1994, pág. 78)

La palabra, por tanto, tiene un significado claro en el mundo cotidiano, es decir, cuando se habla de objetos, imágenes, contextos, pero en la literatura se privilegia el segundo nivel de significación, la connotación. Sabemos que las palabras dentro de la literatura poseen un significado connotativo y esto hace que su sentido se amplíe y adquiera otro tipo de representaciones semánticas. Podemos ver así que los símbolos en la literatura de Lispector son variados y estos símbolos no son códigos fieles de la realidad, sino que a su vez encierran un significado más amplio, pero este significado sólo lo descubren los lectores que han desarrollado ciertas competencias lectoras y que son capaces de percibir elementos del relato que deben ser comprendidos e interpretados para completar el sentido total del texto.

La escritura literaria en sí tiene símbolos que introducen la posibilidad de la ambigüedad, pues se los lee en ausencia del emisor que no está presente para aclarar o rectificar. Por el contrario, la escritura en general tiene un papel esencial, ya que está unida al habla; pero la escritura literaria no se constituye tan solo de signos que expresan lo que el hablante desea decir o lo que ya tiene en mente expresar. La escritura no está compuesta por signos transparentes que representan lo que es palpable, real o fielmente imaginado, al contrario son signos que están abiertos a la interpretación. (Culler, 1997, pág. 21)

La palabra por tanto representa los objetos captados mentalmente, es así como encierra todas las necesidades comunicativas. Sin embargo, si la palabra no adquiriese ese significado connotativo que se puede encontrar en la literatura quedaría supeditada a meros signos y símbolos que solo sirven para informar lo inmediato, lo real, lo palpable, lo

comprobable. Estas mismas palabras que se pueden utilizar con un significado denotativo en el plano de lo real, son utilizadas en el plano subjetivo a través de la connotación, así Lispector menciona que la palabra le queda corta para expresar lo que ella desea: las mismas palabras que tienen un limitante de significado denotativo en el plano de la cotidianidad del habla, son escogidas para ser utilizadas e interpretadas dentro de los cuentos de Lispector.

Las novelas y cuentos de Lispector tienen un denominador común: expresan emociones y algunos tienen como personaje principal a una mujer. Parece, a simple vista, que hay una sola protagonista que se mueve en todos los relatos de Lispector porque no hay rasgos físicos claros ni específicos que las diferencien, esto porque Clarice Lispector se enfoca en crear una voz narrativa que ayude a descubrir y describir el fuero interno, la subjetividad de las protagonistas; esto lo consigue a través de su escritura particular: logra comunicarnos lo que pasa por la mente de sus protagonistas a través de la palabra.

La palabra es utilizada para expresar emociones, sensaciones, percepciones y pensamientos. Su escritura, por tanto está conectada con la mente de las mujeres de los relatos, y sus personajes toman forma e identidad a partir de lo que piensan y sienten: “Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ella y estoy sobre su brillante oscuridad.” (Agua viva, pág. 17) Las emociones expresadas a través de la palabra sobrepasan el sentido de la denotación, así como la cita que referimos necesita de la intervención del lector para darle el sentido connotativo a las palabras y lograr entender el sentido del texto.

Según Bajtín, en su estudio *La Palabra en la Novela* (Sulla, 1996, pág. 59) hay algunos tipos básicos de unidades estilístico-compositivas dentro de la novela, estas son: el lenguaje de los personajes, la narración directa del autor, las diversas formas literarias del lenguaje extra artístico del autor. Todos estos tipos básicos de unidades estilístico-compositivas no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetran los distintos puntos de vista del narrador y de los personajes. Cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas. En los tres cuentos de Lispector elegidos para su análisis se combinan tanto la voz de las protagonistas como la voz narrativa: “...era la primera cena afuera desde que había vuelto y no quería llegar tarde, tenía que estar lista cuando...bien, ya dije eso mil veces, pensó abochornada.” (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960,

pág. 39) Esto hace que los cuentos recreen su universo a través de diferentes puntos de vista y esto a su vez, permite la intervención del lector para interpretarlos.

Hay que recordar que el discurso de los narradores y de los personajes es siempre un discurso ajeno, en relación a la palabra directa o real del autor. Todas las formas que introducen al narrador o al autor convencional significan, en una u otra medida, la libertad del autor frente al lenguaje, esto es utilizar el lenguaje para definirse en las voces del narrador y de los personajes, de forma imperceptible. (Sulla, 1996, pág. 60)

El autor, por tanto, a través del punto de vista, nos puede dar una visión de cómo perciben los personajes su contexto. Según Norma Friedman, en su estudio sobre *El punto de vista* (Sulla, 1996, pág. 112) encontramos una clasificación que contempla seis posibles puntos de vista según la voz narrativa; para este análisis nos situaremos en los que corresponden a Clarice Lispector en los cuentos elegidos: *Amor*, *La Imitación de la Rosa* y *Preciosura*.

El punto de vista se define como la posibilidad de la voz narrativa de transmitir adecuadamente la información de lo que sucede al lector. Para conocer en qué punto estamos situados como lectores, Friedman aconseja hacer algunas preguntas, por ejemplo: ¿quién habla al lector?, ¿desde qué posición en relación a la historia nos es narrada la trama?, ¿qué canales de información utiliza el narrador para transmitir la historia al lector?, ¿a qué distancia de la historia se sitúa al lector? En relación a estas preguntas, nos enfocaremos en los diferentes puntos de vista que nos interesan como lectores de los cuentos y novelas de Clarice Lispector.

Algunas novelas y cuentos escritos de Lispector tienen un denominador común: la mayoría de sus relatos están escritos en tercera persona, además, la voz narrativa nos cuenta sobre las sensaciones y percepciones de sus protagonistas principales, por lo que, como lectores no sabemos lo que sienten los otros personajes incluidos en sus relatos.

La relación que se da entre los personajes secundarios con el personaje principal, que como ya dijimos, algunas veces es una mujer, solo se observa en los diálogos que estos mantienen durante el desarrollo de la trama. Los diálogos, la mayoría de las veces, están escritos en estilo directo:

-María- dijo entonces al escuchar de nuevo los pasos de la criada. Y cuando esta se aproximó, le dijo osada y desafiante: ¿podrías pasar por casa de la señora Carlota y dejarle estas rosas? Dile esto: “Señora Carlota, se las envía la señora Laura” Dile así: “Señora Carlota...”

-Sí, sí- dijo la criada paciente. (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 45)

En los cuentos de Lispector que vamos a analizar e interpretar, los entornos o el contexto que detalla la voz narrativa es urbano o ciudadano, describe la rutina y cotidianidad de una mujer, no hay sucesos extraños, ni hay tampoco descripción de colores. Los rostros de las protagonistas nos son detallados en algunas de sus novelas y cuentos, de esta forma adquieren mayor importancia que el resto de personajes que no tienen rostro. Las percepciones, ideas y emociones de las protagonistas son claves para el desenvolvimiento de la trama, de hecho es gracias a los pensamientos de las mujeres de los cuentos y novelas que podemos darnos cuenta, como lectores, de lo que sucede en el contexto, que como se dijo, son espacios poco elaborados, muy comunes y que sin la percepción de las protagonistas, no tendrían ningún sentido:

Bajo la luz encendida del comedor, tomaba el café que la criada, rascándose en la oscuridad de la cocina, recalentaba. Apenas tocaba el pan que la manteca no ablandaba. Con la boca fresca por el ayuno, los libros bajo el brazo, abría por fin la puerta, trasponía la tibieza insulsa de la casa saltando a la gélida fruición de la mañana. Entonces ya no se apuraba. (Lispector, “Preciosura”, Lazos de Familia, 1960, pág. 87)

Para analizar el punto de vista que ciertos cuentos y novelas de Clarice Lispector poseen, estudiamos el análisis que Friedman realiza sobre este aspecto y nos situamos en la *Omnisciencia selectiva múltiple* cuyo objetivo es la eliminación no sólo del autor, que ya ha desaparecido con la estructura del “yo” como testigo, sino de cualquier forma de narrador. Aquí el lector, en apariencia, no está escuchando a nadie, la historia le llega directamente de los pensamientos de los personajes. Como resultado tiende a primar la escena, ya sea en la conciencia de los personajes o de sus palabras, en la poética de Clarice Lispector. En efecto, según Friedman, “es como si el personaje hablara en primera persona y en presente, aunque gramaticalmente pueda ser contado en tercera persona y en pasado.” (Sulla, 1996, págs. 84-85)

En el cuento, *La imitación de la rosa*, por ejemplo, la protagonista cuenta lo que tenía planeado hacer esa tarde, después de recuperarse de una fuerte crisis de ansiedad, ciertamente no se menciona la clase de crisis que tuvo, como lectoras podemos darnos cuenta, por las situaciones que la protagonista nos relata, que se refería a una crisis de identidad, una crisis psíquica.

La protagonista imagina cómo va a ser su tarde en casa de su amiga Carlota y en una parte del cuento refiere lo siguiente:

Mientras tanto ella hablaría con Carlota de cosas de mujeres, sumisa ante la bondad autoritaria y práctica de Carlota, recibiendo nuevamente la desatención y el vago desprecio de su amiga, su natural descortesía, y ya no más ese cariño perplejo y lleno de curiosidad - viendo, en fin, a Armando olvidado de la propia mujer. (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 33)

El pequeño párrafo mencionado explica cómo la protagonista percibe a su amiga, que sería un personaje clave dentro de la historia. El cuento detalla todas las ideas y pensamientos que la protagonista tiene con relación a Carlota, nos quedamos tan solo con la visión de la protagonista, situándonos desde el punto de vista narrativo en la periferia.

#### **2.4. LOS PERSONAJES CONSTRUIDOS A TRAVÉS DE LA PALABRA Y SU PUNTO DE VISTA**

La palabra, como mencionamos anteriormente, tiene la finalidad de representar o designar tipos de objetos, funciones e imaginaciones. Se crea así el lenguaje, que es la característica única de los seres humanos para comunicarse y transmitir conocimientos de una generación a otra. El lenguaje, por tanto, consiste en unas pautas sonoras que se producen y captan en una sociedad determinada como símbolos de un aspecto específico del mundo humano. Se trata de símbolos primariamente oral-auditivos a los que se ha añadido en una etapa de desarrollo posterior símbolos visuales, escritos o impresos. Mencionamos, así el significado y el significante dentro del proceso cognitivo de captación del lenguaje. Dentro del lenguaje escrito estos códigos lingüísticos pueden tener diversos significados, de acuerdo al contexto, a la descripción y sobre todo a la carga cultural del lector. (Norbert, 1994, págs. 51-74)

Las novelas y cuentos utilizan el lenguaje escrito para expresar y detallar lo que construyen en su mundo ficcional. Dentro de esta ficción hay varios elementos, pero el más importante de todos son los personajes. Los personajes son creados y definidos por la voz narrativa, pero son reconocidos y singularizados por el lector. Philippe Hamon, según señala en su análisis *La construcción del personaje*:

Un personaje es un morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo, que será definido por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden, que se establece en el campo del significante y del significado, sucesiva o simultáneamente con los demás personajes o elementos de una obra.

Sin embargo, a diferencia del morfema lingüístico, que es de entrada reconocido por un locutor, la “etiqueta semántica” del personaje no es un dato a priori, que simplemente se debe reconocer, más bien es una construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura o de una aventura ficticia. (Sulla, 1996. págs. 130-131).

Los personajes, por tanto, encuentran su significado dentro de la trama de los relatos, dependen de las sucesión de hechos para establecer su presencia en la trama, esto es, son necesarios e indispensables, pero no son la raíz del desarrollo de los cuentos ya que para ser caracterizados necesitan de las conexiones que se dan dentro del relato como parte del nudo del mismo.

El reconocimiento y caracterización de un personaje no solo se da por sincretismos y eidetismos presentados por el mismo en la trama, ni por la transformación que estos sufren a lo largo de la misma. Este reconocimiento, se da también por la oposición que este tenga en relación al resto de personajes.

Hamon nos da algunas pistas sobre cómo reconocer a los personajes y caracterizarlos. Entre estas están los datos que proporciona la voz narrativa, ya sea por el nombre del personaje que encierra un significado, puede referirse a un personaje histórico, a un lugar o a un personaje mítico. En el caso de que el nombre no dé ninguna pista, porque sea un nombre común sin ninguna relación con el personaje, en palabras de Hamon, el lector se encuentra en un “punto ciego” y tendrá que analizar las diferentes estrategias que él propone para caracterizar a los personajes. (Sulla, 1996, págs. 130-131)

En el caso de Clarice Lispector, la estrategia de utilizar el nombre del personaje, para analizarlo o caracterizarlo se puede ver claramente en su libro *Aprendizaje o el libro de los placeres*. La protagonista Loreley está enamorada de Ulises, por lo que la historia gira alrededor de la mitología griega. Recordando que Ulises es el personaje principal de Homero en la *Odisea*. De ahí que los referentes mitológicos sean importantes para el análisis de la novela.

En su ensayo *Aprendizaje o el libro de los placeres: memoria, viaje y alteridad en la palabra como estrategia de autoconocimiento y autonomía*, Myriam Merchán menciona este punto clave para caracterizar al personaje principal. De hecho, señala la importancia de conocer los referentes que conforman el nombre de la protagonista para comprender

mejor el proceso personal de la misma, hacia el cambio, hacia la transformación. El nombre le sirve, también para definirla mejor, ya que nos habla sobre la personalidad y la búsqueda incesante de identidad, que presenta la protagonista a lo largo de la historia:

Para Lori, conocer el origen de su nombre constituye parte de su proceso de aprendizaje, un aprendizaje que la remite a un viaje en búsqueda de su identidad ancestral, búsqueda que pasa por la ondina Loreley, las leyendas forjadas por el pueblo alemán, el poeta romántico Heine, las referencias a las criaturas del mar -las ondinas en el romanticismo, en el Medioevo las mermaids- hasta llegar a las sirenas que fascinan con sus historias y sus cantos, que se reitera cada vez que Ulises le recuerda a Lori lo ancestral que es ella en los detalles de su cotidianidad vital. (Merchán, 2017, pág. 43)

De igual manera reconocer los eidetismos o recuerdos vívidos sobre el pasado, también sirven para definir a los personajes. Volviendo al ensayo mencionado, Merchán establece que el análisis propuesto sobre la protagonista de la novela de Lispector también se centra en la importancia de los recuerdos, para así definirla mejor. Habla sobre la memoria en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, como un submotivo del viaje; en el relato se pueden notar alusiones a la memoria infantil de Loreley, la protagonista, entre estos están los recuerdos familiares y la ausencia de recuerdo sobre la madre. Sus recuerdos se sitúan en Campos, su ciudad natal, y en ciudades europeas donde ha viajado. Su memoria viajera recuerda los tipos de silencio que conoció en Europa. Esta enunciación y la observación sobre sus viajes, el silencio contrastado con la algarabía de otras ciudades, le revelan sus relaciones de alteridad con otra realidad diferente a la suya, pero que forma parte de sus experiencias viajeras. (Merchán, 2017, pág. 32)

Todos estos elementos forman y constituyen al personaje femenino de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. De la misma manera conocemos a Ulises a través de los ojos de Lori y de sus palabras o de los diálogos que mantiene con ella.

Volviendo a la propuesta de Hamon, es importante enmarcar a los personajes tomando en cuenta las relaciones que mantienen con los otros personajes de la narración, así como su relación con una serie en la siguiente modalidad: el querer, el saber y el poder o también por su distribución en el relato entero, por el conjunto de las clasificaciones y los papeles temáticos como el protagonismo o antagonismo de los que es soporte. (Sulla, 1996, pág. 134)

En cuanto a los cuentos de Clarice Lispector propuestos para el análisis de este trabajo investigativo, estas cuatro pautas que establece Hamon para definir la constitución de los

personajes no son suficientes. Recordemos que Lispector no toma a sus personajes para situarlos en una trama únicamente. La trama, más bien, existe gracias a sus personajes. Son las mujeres de los cuentos las que logran crear todo el ambiente, el contexto del relato. Son pocas las veces en que estas mujeres tienen relación con otros personajes en forma directa y explícita. Sus percepciones son claves para conocer el entorno en el que se mueven. Por lo tanto, tomar en cuenta el punto de vista de las protagonistas es clave para el análisis y caracterización de las mismas: “Él masticaba chicle en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de masticación lo hacía parecer sonriente, luego no sonriente, sonriente y luego dejando de sonreír- Ana lo miraba como si la hubiese insultado.” (Lispector, “Amor”, Lazos de Familia, 1960, pág. 20)

Según Brémond, casi siempre es posible convertir las descripciones en proposiciones cuyo auténtico sujeto, hablando desde el punto de vista narrativo, es un personaje. Podemos hablar de un antropomorfismo del relato, como una circulación alternada entre descripción y narración, por lo que la información de los personajes se determinará indirectamente.

El entorno que se describe también cumple un papel fundamental, de hecho es una clave para caracterizar a los personajes. Para definir a los personajes, según el entorno se debe tomar en cuenta: algún detalle de su vestimenta que resulte significativo o muy importante para ellas, características que les den determinadas cualidades, referencias sobre historias conocidas que pueden dar pistas de su caracterización. También hay que tomar en cuenta las secuencias que reproducen el esquema global del relato, esto es, cuando hay un cuadro, una imagen, que funciona como un símbolo reduplicador. Según Brémond, se debe tener en cuenta si el personaje está caracterizado por sus acciones reiteradas y no funcionales. (García, 05/2011)

En el caso de los cuentos de Lispector, los personajes perciben y resignifican las imágenes que funcionan como símbolos y que se mantienen a lo largo del relato. Las protagonistas serán definidas, tomando en cuenta la relación que tienen con su entorno y cómo los símbolos o imágenes afectan a su conocimiento sobre el exterior y desencadenan en ellas una necesidad de autoconocimiento. Es importante recalcar que este punto de vista de las protagonistas tiene que ver con una visión femenina, y esto lo abordaremos a través de la ginocrítica, son ellas las que miran, observan y aprehenden su entorno, para de este modo tener una transformación, que se da en su fuero interno y modifica su visión del mundo y de sí mismas.

Habíamos mencionado ya el tema de la cotidianidad, cuando referimos algunas informaciones sobre la vida de Clarice Lispector, y cómo ella llevaba apuntes de las conversaciones triviales y cotidianas que mantenía con sus hijos pequeños. Del mismo modo, estos actos de quehaceres diarios propios de la mujer los transcribe en sus cuentos, con el detalle de que sus protagonistas siempre captan símbolos que les ayudarán a cuestionarse, por lo tanto a profundizar en su autoconocimiento y a conocer de manera crítica su entorno. Ya mencionaba Pratt, analizando novelas y novelistas del siglo pasado, que el punto de partida de las protagonistas, en la literatura escrita por mujeres, era frecuentemente la alienación y que el resultado final no pocas veces consistía en la desilusión. Rosowski, en la misma línea, subraya que el despertar casi siempre es un despertar para darse cuenta de los límites impuestos. (Ciplijauskaité, 1994, pág. 23)

La rutina se rompe en el momento en que los símbolos descubiertos en el entorno y contexto rutinario de las protagonistas son captados y acogidos por ellas. A su vez estas imágenes las constituyen y las caracterizan como mujeres, cuyo autoconocimiento se vuelve indispensable. Es necesario, definir por tanto, cuál es el punto de vista que ellas tienen sobre este entorno y cómo logran descubrir esas imágenes. Esto a su vez, nos llevará a reconocerlas y definir las como personajes, es decir, las descripciones mentales que ellas fabulen sobre su contexto y la relación que tengan con los objetos o personas que están dentro de su cotidianidad, será la clave para delimitarlas como actantes, de acuerdo a la propuesta de Brémond.

En el cuento *Amor*, por ejemplo, la protagonista Ana es una mujer sencilla, normal que sigue la rutina propia de las amas de casa. El cuento comienza cuando Ana, atareada, subió al tranvía con una bolsa de red llena de compras. En su mente están imbricadas todas las imágenes de su vida como esposa y madre, y siente en su ser un leve consuelo frente a las fatigas diarias, ese consuelo nace de saber que ella es importante para su hogar, que nada se mueve sin su presencia. Tenemos, desde el inicio, a una mujer resignada y satisfecha con la vida que lleva. Cuando el tranvía se detiene, ella logra mirar detenidamente a un ciego que estaba masticando chicle; el sujeto obviamente no la ve, pero ella siente una mezcla de rechazo y al mismo tiempo de empatía con aquel hombre, quizás porque como mujer desvalida, que pertenecía a su hogar y era protegida por su marido, se identifica con el ciego, quien también necesita protección y ayuda; pero perturba su atención un detalle específico de esta contemplación: el ciego masticaba chicle, y sus gestos faciales marcaban

una sonrisa y la hacían desaparecer; tan absorta estaba en sus pensamientos y reflexiones resultantes de esta escena que cuando el tranvía arranca, ella no tuvo tiempo de sujetarse, así que suelta la bolsa y los huevos se rompen. Después de este suceso, ella ya no es la misma de antes, la desazón, el desconcierto y las dudas han tomado el lugar que antes le pertenecían a la calma y a la satisfacción. En este segundo momento tenemos una mujer confundida y melancólica. Varias preguntas rondan en su mente, ¿cómo en su mundo perfecto y protegido podía existir un ser tan vulnerable e imperfecto?:

Al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comerlo con los dientes, un mundo de voluminosas dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, el abrazo era suave, pegajoso. Como la repulsión que precede a una entrega -era fascinante (sic), la mujer sentía asco y era fascinante. (Lispector, “Amor”, Lazos de familia, pág. 23.)

El segundo escenario es el jardín botánico, ahí logra ver en la belleza de las plantas cómo se pasean gozosos los insectos. Y es cuando el despertar se da, su mundo perfecto y armonioso se derrumba metafóricamente como los huevos se rompieron en la canasta, y se da cuenta de que lo imperfecto y lo perfecto conviven de manera armoniosa, y que en sí la perfección no existe, que su mundo cotidiano y sus quehaceres como madre, son esos actos imperfectos que se mantienen gracias al amor. Cuando llega a casa, después de la cena abraza a uno de sus hijos, desea protegerlo todo, como si todo se resumiría en el ciego y su vulnerabilidad. Se da cuenta de lo imperfecto y le da miedo; sentimientos que quizás hasta ese momento no había conocido. El miedo es calmado, con los abrazos para proteger a su hijo, que en el fondo resume el amor -sentimiento que puede aceptar y cuidar a lo desvalido e imperfecto-, pero el hijo decide soltarse “como la repulsión que precede a una entrega” (cfr. supra), esta acción no puede hacerle olvidar su impotencia:

Ella continuó sin fuerzas en sus brazos. Hoy por la tarde algo tranquilo había estallado, y en toda la casa había un humor triste. Es hora de dormir, dijo él, es tarde. En un gesto que no era suyo, pero que pareció natural, tomó la mano de la mujer, llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir. (Lispector, “Amor”, Lazos de familia, 1960, pág. 28)

El personaje que hemos analizado tiene relación directa con su contexto o entorno. Para definirlo partiremos del contacto visual y mental que la protagonista tiene con su entorno. Al inicio parece que los sucesos surgen con normalidad, pero al observar al ciego, la mujer toma una actitud distinta, porque se produce una ruptura en lo cotidiano. Hay sentimientos

de temor, empatía, y amor hacia el ciego. Además llega a comprender la imperfección, conocimiento que aún no había adquirido o si lo tuvo, no lo tenía presente en su realidad.

El sentirse desprotegida como el ciego, implica un nivel de autoconocimiento y reconocimiento de quién es ella. Las tareas cotidianas habían provocado que ella se eclipsara, olvidándose de quién era y de lo que sentía. La palabra por tanto se amplía en el sentido que caracteriza y define a la protagonista por las imágenes que ella encuentra en su mundo rutinario.

En el segundo cuento *La imitación de la Rosa*, Laura, la protagonista se despierta una mañana y se arregla como de costumbre; sus movimientos son lentos y metódicos, y en todo momento piensa en la cena que tendrá con su amiga Carlota y su esposo Carlos. Laura está contenta porque ha salido de una crisis de nervios, por la que ha sido hospitalizada y recibe tratamiento, gracias al cual se siente bien con ella misma, después de mucho tiempo. Se imagina cada minuto del día cómo sería la cena en casa de su amiga; tiene ya visto el traje que se va a poner, cómo va actuar, y hasta cómo se va a sentir donde Carlota. También se lee en el relato cómo Laura se compara con Carlota, dándonos una idea de que las dos son totalmente distintas. Laura es tímida, callada y conservadora, mientras que Carlota es extrovertida, despreocupada y sociable. Hay que recalcar que la interacción que tiene Laura con Carlota en el presente de la trama no se da en el plano de la acción, solo se da dentro de la imaginación de Laura, por lo que Carlota es una actante cuya interacción con la protagonista ha definido las características que se le atribuyen a Laura y que ella desea superar. Es un personaje que existe en la trama y es lo opuesto a Laura. “Carlota, ambiciosa y riendo fuerte; ella Laura un poco lenta y, por así decir, cuidando de mantenerse siempre lenta. ( “La imitación de la rosa”, Lazos de familia, pág. 34)

El espacio donde Laura se desenvuelve es su casa, todo el entorno está limpio y ordenado, no hay nada que salga fuera de lugar, fuera de su cotidianidad metódica de orden, a excepción de unas rosas silvestres que ella había comprado en el mercado. Mientras tomaba sorbos de leche que le había recomendado beber el doctor para evitar la ansiedad; las rosas sobre la mesa llaman su atención:

Nunca vi rosas tan bonitas, pensó con cuidado. Y como si no hubiera acabado de pensar exactamente eso, vagamente consciente de que había acabado de pensar exactamente eso y pasando rápido por encima de la confusión de reconocer un poco fastidiosa, pensó en una nueva etapa de la sorpresa: “Sinceramente, nunca vi rosas tan bonitas.” Las miró con atención. Pero la atención no podía mantenerse mucho tiempo como simple atención, se transformaba enseguida en suave placer y no conseguía analizar más las rosas, era obligada

a interrumpirse por la misma exclamación de curiosidad sumisa: ¡qué lindas son!  
(Lispector, "La imitación de la rosa", Lazos de Familia, 1960, pág. 42)

La primera reacción que Laura tiene con las rosas es de asombro y a la vez la estimulan para despertar su conciencia crítica, en ese momento toma conciencia de su propio pensamiento. Al inicio, por tanto, Laura es una mujer completamente sumisa, que al avanzar su día lo único que le preocupaba era agradar a su amiga Carlota y a su esposo. Pero al ver las rosas, esa sumisión entra en conflicto. Ahora es una mujer que puede dar juicios de valor sobre algo, y ella misma se regala el derecho de sentir placer. El placer que le causa observar la belleza de las rosas, así como su fragilidad y su ser efímero a pesar de su belleza, es un placer que le da empoderamiento sobre sí misma, en definitiva las rosas hacen que Laura se perciba diferente: es lo único que ha sentido realmente suyo durante toda su vida,

Laura se ha despojado por unos segundos de la sumisión de tratar de agradar a todos y ahora está disfrutando de ver algo que le agrada a ella y de juzgarlo como bello, la lleva a sentirse libre, habría que recordar que las rosas son silvestres. Le hace tomar una decisión, le enviaría de regalo las rosas a Carlota, como para que su amiga vea que ella también puede decidir, sorprender, regalar belleza, donarse, hacerle entender a Carlota cuáles son sus afectos, sus características internas representadas en ese bouquet de rosas silvestres Pero la sumisión que Laura lleva dentro y el terrible temor a equivocarse aún laten en su ser, y provocan que al mismo tiempo que siente agrado por las rosas, sienta también rechazo hacia ellas, por su extrema perfección y belleza. A Laura le fastidia la perfección porque sus ataques de nervios nacían por querer que todo fuese perfecto, su matrimonio, sus decisiones, su cotidianidad, su tedio, etc.

Sin embargo, Laura decide regalar las rosas a Carlota y llama a la criada para que las entregue, antes de hacerlo, imagina todo el diálogo que entablaría la criada con Carlota, qué dirían las dos sobre las rosas, y el miedo se manifiesta: Laura teme que ese impulso levante sospechas sobre su estado de salud mental. Hay una lucha en el interior de Laura tratando de decidir, de ser independiente, dejar esa manía de calcularlo todo, pero no puede, la sumisión, el anhelo de quedar siempre bien ante los demás le arrebatan la paz:

¿Qué sucedería entonces? Ah, sí: como iba diciendo, Carlota quedaría sorprendida con esa Laura que no era inteligente ni buena pero que también tenía sus sentimientos secretos. ¿Y Armando? Armando la miraría con una grata sorpresa- ¡ya que es esencial no olvidar que de ninguna manera sabe que la criada llevó las

rosas por la tarde!-. Armando observaría con benevolencia los impulsos de su mujercita, y por la noche dormirían juntos. (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 44)

Las rosas han despertado en Laura el deseo de ser libre, de poder decidir, pero al mismo tiempo la llenan de temor, su extrema belleza le fastidia, y la decisión que ha tomado le incomoda aún más. Después de haber llamado a la criada, tiene dudas sobre si las rosas deberían ser regaladas o no, y en un momento ese espíritu libre se impone sobre su sentir sumiso, y se cuestiona por qué regalar algo que es suyo, por qué no quedarse con las rosas si le pertenecían. Por un momento, Laura se da cuenta de lo que desea, de lo que le agrada. Pero la decisión se torna difícil al ver que ya le había dado las indicaciones a la criada de cómo llevar las rosas a Carlota: “Un segundo después, muy suave todavía, el pensamiento se volvió, casi tentador: no las des, son tuyas. Laura se sorprendió un poco porque las cosas nunca eran suyas.” (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 45)

La ambigüedad de no saber si regalar las rosas o no le causa un sufrimiento. En el fondo desea quedarse con las rosas, este vínculo con el objeto le ayuda a saber que ella puede admirar, decidir, sentir placer por observar la belleza de una cosa. Al mismo tiempo, esa libertad la asusta, su espíritu sumiso, débil e inseguro se impone. El regalar las rosas esconde el poder de decidir, de darse el derecho a tener impulsos, aunque no sean perfectos, pero también, el regalar las rosas es un escape para no ver más la perfección, la belleza que tanto ella desea tener, pero que sin embargo, no la tiene o no se ha permitido tenerla. El no regalar las rosas, por el contrario, le permite sentirse imponente, caprichosa y egoísta, “sentimientos imperfectos” que ella, en su debilidad y docilidad, no se puede permitir tenerlos para defender lo que siente como realmente suyo, ella se identifica con las rosas silvestres, por eso contempla la posibilidad de conservarlas.

La lucha interna es una batalla que la lleva a la desestabilización emocional. Al inicio del cuento tenemos a una protagonista tranquila y en paz, un poco preocupada por el cómo debe comportarse donde Carlota y con su marido. Al final del cuento nos encontramos con una mujer desorientada, y arrepentida de no haber hecho caso a ese espíritu de rebeldía, egoísta que no quería regalar las rosas, porque simplemente eran de ella:

Entonces lentamente se sentó con calma en el sillón. Sin apoyar la espalda. Sólo para descansar. No, no estaba enojada, oh, ni siquiera un poco. Pero el núcleo ofendido en el fondo de los ojos era mayor y estaba pensativo. Miró el florero. “¿Dónde están mis rosas?”, dijo entonces muy sosegada.” (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 49)

El cuento termina con Laura sumergida en un mar de pensamientos, desilusionada con ella misma, por no haber sido fiel a lo que quería. El querer, sin embargo, en Laura era confuso, porque no sabía a ciencia cierta qué es lo que realmente deseaba, si poseer y ser fiel a lo que codiciaba o anular completamente el deseo o el placer para jamás decidir, porque es difícil decidir dentro de un estado de sumisión. Pero las rosas le habían dado la oportunidad de escoger, de tener ese poder de querer de manera egoísta algo. Ella, después de regalar las rosas a Carlota, sentada en el sillón de la sala, se ha perdido en el mar de sus reflexiones, quizás ya no hay pensamientos en Laura sobre la validez de su tratamiento y su consecuente “curación”. La voz narrativa que nos cuenta sobre lo que piensa la protagonista enmudece, sólo nos detalla cómo su esposo la encuentra, y cómo ella a pesar de su tormenta emocional, se disculpa con él:

-No pude impedirlo -dijo ella, y en su voz se advertía la piedad última por el hombre, el último pedido de perdón que ya venía mezclado con la altivez de una soledad casi perfecta-. No pude impedirlo repitió, entregándole aliviada la piedad que con esfuerzo había conseguido guardar hasta que él llegara-. Fue por las rosas -dijo con modestia.  
[...] Desde la puerta abierta veía a su mujer que estaba sentada en el sillón sin apoyar la espalda, de nuevo alerta y tranquila como en un tren. Que ya había partido. (Lispector, “La imitación de la rosa”, Lazos de Familia, 1960, pág. 52).

La protagonista se configura y se transforma en el momento en que mira y observa las rosas. Hay un antes y un después con respecto al objeto. En el primer momento, la palabra dibuja su ser y la define como: sumisa, resignada, dudosa. En el segundo momento, cuando mira las rosas, Laura está inquieta, decidida, temerosa. En el tercer momento cuando decide regalarlas, la protagonista está molesta, egoísta, caprichosa. En el instante en que las rosas desaparecen de su entorno, vuelve al mismo estado inicial: sumisa, perdida, inquieta. La relación de este personaje con una imagen de su entorno es lo que nos permite reconocerla como es, y acercarnos a sus conflictos internos y definir el complejo proceso que experimenta.

En el tercer y último cuento *Preciosura*, la protagonista no tiene nombre. El hecho de no tener nombre se encuentra en el fin mismo de su ser. Ella en todo momento quiere pasar inadvertida, en especial, por los hombres. Es una adolescente de unos dieciséis años, estudiante de colegio, todas las mañanas se levanta a la misma hora y hace el mismo recorrido: cruza su vecindario, para tomar el transporte colectivo, en este solía encontrarse con algunos obreros que van a su trabajo, ella trata de no llamar la atención,

porque le aterra que la miren. El entorno que más se describe es la calle, oscura y abrazada por una leve neblina, es una calle silenciosa y solitaria. “Tenía que atravesar la larga calle desierta hasta alcanzar la avenida, desde el final de la cual un colectivo energía oscilando dentro de la niebla, con las luces de noche todavía encendidas.” (Lispector, “Preciosura”, Lazos de Familia, 1960, pág. 88)

Cuando llegaba a su colegio, el ruido de sus zapatos de tacón avisaba a sus compañeros que ella estaba presente en el salón, y eso a la joven le incomodaba. Sin embargo, la mañana en el colegio le proporcionaba la sensación de sentirse inteligente, curiosa y sagaz. Al regresar a casa ella se mimetizaba entre la gente hambrienta que caminaba por las calles y ya no le preocupaban las miradas de los demás, porque todos a esa hora estaban pensando en el almuerzo y ella, como siempre, pasaba inadvertida.

En las tardes conversaba por momentos con la criada, pero no se detallan los diálogos exactos que las dos mantenían, ni en estilo directo, ni en el indirecto, la voz narrativa se limita a dar a conocer las impresiones que tenía la joven cuando hablaba con la sirvienta: “En la casa vacía, sola con la criada, ya no andaba como soldado, ya no precisaba tener cuidado. Pero resentía la falta de la batalla en las calles. Melancolía de la libertad con el horizonte todavía lejos.” (Lispector, “Preciosura”, Lazos de Familia, 1960, pág. 91.)

La vida de la adolescente continuaba en esa rutina, hasta que una mañana, después de alistarse, salió de casa. La calle estaba más oscura y nebulosa, más que los otros días y en el cielo aún quedaban dos estrellas que no desaparecían, haciéndole comprender que ella había salido unos minutos antes de su hora habitual. Mientras caminaba, la joven logró escuchar pasos y alcanzó a ver a dos hombres que venían a darle encuentro. Sin embargo ella siguió avanzando, porque sentía vergüenza de regresar a casa y esperar a que los dos sujetos avanzaran por su camino. Así que, decidida, siguió caminando en su dirección con la esperanza de no ser vista, con el miedo de que los dos sujetos mantendrían su mirada sobre ella, y con el consuelo de que si eso sucedía, sería por fracciones de segundos, luego ella estaría distante y eso no habría sido tan malo. Pero las cosas no sucedieron así, en el momento en que ella cruza con los dos sujetos, estos se abalanzan contra ella y sus cuatro manos la tocan, la voz narrativa exclama que tocan los “siete misterios” de la joven, quien no hizo nada y se quedó estática esperando que después de lo sucedido, los dos hombres asustados corrieran lejos:

Ellos, cuyo papel predeterminado era sólo pasar junto a lo oscuro de su miedo, y entonces el primero de los siete misterios caería; ellos, que representarían apenas el horizonte de un solo paso aproximado, no habían comprendido la función que tenían y, con la individualidad de los que tienen miedo, la habían atacado. Fue menos de una fracción de segundo en una calle tranquila. En una fracción de segundos la habían tocado como si a ellos les correspondieran los siete misterios.

Que ella conservó, todos, y se volvió más larva, y siete años más de atraso. (Lispector, "Preciosura", Lazos de Familia, 1960, pág. 95)

La protagonista, luego del suceso, sintió una sensación de abandono, se aseguraba a ella misma que estaba sola en el mundo: "No pasa nada, después copio lo que vieron, pido prestado los cuadernos para copiarlos en casa -¡estoy sola en este mundo!" (Lispector, "Preciosura", Lazos de Familia, 1960, pág. 97) Sin embargo, la mañana avanzó de forma habitual y ya en casa con los padres, ella reclamaba que le compren nuevos zapatos, porque aquellos que tenía hacían mucho ruido y no podía vivir así: "-¡Necesito zapatos nuevos! Los míos hacen mucho ruido, una mujer no puede caminar con tacos de madera, ¡llaman mucho la atención! ¡Nadie me da nada!" (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 98)

El cuento *Preciosura* nos permite ver cómo el contacto con otros personajes, en este caso dos hombres sin rostro, logra modificar al personaje principal del relato. Primero la adolescente desea en todo momento pasar inadvertida, sentirse invisible ante la mirada de los hombres. Pero una mañana la situación cambia. Ella no es invisible, los dos sujetos de quienes no tenemos más referencias de lo que la voz narrativa nos cuenta, se acercan a ella y la tocan. El ser tocada provoca en la adolescente que pierda esa seguridad que tenía al sentirse incorpórea frente a un mundo de miradas masculinas. Cambia, entonces totalmente su percepción ante su entorno, de pronto se siente abandonada, hay en ella la conciencia de que necesita protección. A pesar de esto, en casa reclama para que le den unos zapatos que hagan menos ruido, como insinuando que se siente culpable por haber hecho ruido y haber llamado la atención de los dos sujetos.

El cambio que sufre el personaje principal está dentro de su conciencia, al inicio se sabe mujer, pero no quiere aceptar que su ser existe dentro de su entorno, es decir, hay un deseo de ocultarse, es un anhelo de protegerse ante los hombres, seres que ella no conoce; en el momento en que la tocan, esa sensación de ser etérea se desvanece, entonces se siente débil y desprotegida, porque se da cuenta de su corporeidad, sin embargo no puede asumir su plano material, se llena de miedo y se siente culpable; culpa a sus zapatos como si fuesen estos los que le acusaran de ser mujer, cuya fragilidad no evitaría un contacto no deseado de desconocidos abusivos.

Toda la acción del relato recae sobre ella, no hay sentimiento de culpa para los infames desconocidos, ellos son fantasmas que violaron su espacio, la adolescente es quien se siente débil e insegura, por lo que no hay interacción real que ella solicite con ningún otro personaje hasta el final del relato, cuando demanda un par de zapatos nuevos desde su condición de “mujer”; de hecho solo es ella y las manos de unos hombres lo que logra cambiar su cotidianidad, volverse una desconocida de sí misma: “Hasta que, así como una persona engorda, ella dejó de ser preciosa sin saber mediante qué proceso. Hay una oscura ley que hace que se proteja el huevo hasta que nazca el pollo, pájaro de fuego. [...] Y ella obtuvo los zapatos nuevos”. (Lispector, “Preciosura”, Lazos de familia, pág. 98.) Ella, como personaje central de la historia, sufre una agresión producida por “cuatro manos difíciles”, que no puede detener, “cuatro manos equivocadas de quien no tiene vocación”, por lo que este acontecimiento confirma su terror de ser vista y, peor aún, ser tocada; “cuatro manos que la habían tocado inesperadamente que ella hizo la cosa más acertada que podría haber hecho en el mundo de los movimientos: se quedó paralizada.” (Lispector, “Preciosura”, Lazos de familia, pág. 95), de esta manera violenta se despierta su conciencia y ella reflexiona sobre la fragilidad de la inocencia. Recordemos que la joven deseaba desde el inicio del relato pasar inadvertida y ese deseo continúa a lo largo del cuento hasta el encuentro con los dos individuos, acontecimiento que despierta tímidamente sentimientos nuevos: la desolación, la culpabilidad y la impotencia de una joven mujer, aunque ella no haya sido la responsable del abuso.

En conclusión, la palabra en la escritura literaria se amplía y se expande en el desarrollo de la interpretación y los juicios de valor por parte del lector. La voz narrativa nos permite acceder al conocimiento del mundo ficcional ya sea por el entorno, el contexto y sobre todo, por los personajes. En el caso de los cuentos de Clarice Lispector, el lector se ubica en un punto de vista alejado del contexto de la ficción, ya que los únicos detalles que recibe son los pensamientos, percepciones y emociones de las protagonistas. Se ha tomado autores como Hamon y Brémond para delimitar los actantes definidos gracias a la voz narrativa.

Las mujeres de la trama se caracterizan y adquieren procesos mentales que propician la reflexión y el autoconocimiento; en los cuentos de Lispector, propuestos para este trabajo investigativo, estos procesos se desarrollan gracias al contacto visual y mental que tienen con ciertas imágenes dentro del entorno en donde se sucede la trama y las confrontan a una aporía. Estas imágenes son objetos que se unen intrínsecamente con las protagonistas para

generar un conocimiento y una epifanía en relación a su ser y a su contexto cotidiano. Las imágenes más adelante serán interpretadas como símbolos. En el siguiente tema se detallará cómo estas imágenes se definen como símbolos dentro de la literatura de Lispector.

## **CAPÍTULO DOS**

### **LA IMITACIÓN DE LA ROSA**

#### **3.1. COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL**

La Estética de la Recepción será una de las teorías de análisis que nos ayudará a interpretar los tres cuentos seleccionados. Entre los instrumentos teóricos de la Estética de la Recepción, que vamos a aplicar para analizar los cuentos, hemos considerado el horizonte de expectativas, los espacios vacíos o los “espacios de indeterminación” que encontremos en el texto y que como lectoras debemos “concretizarlos”, la identificación de los símbolos y su interpretación dentro de las concretizaciones; para conseguirlo, utilizaremos las evidencias presentes en el mismo texto, y como apoyo de la lectura, algunos elementos de la Tematología y la Ginocrítica.

Para el análisis del cuento *La imitación de la Rosa* consideramos pertinente comprender la primera indeterminación que encontramos en nuestra lectura del relato: Laura, la protagonista,

se siente “sobrehumana” (*La imitación de la Rosa* pg. 37), para concretizar esta indeterminación, partiremos por explicar, primero, una de las causas por las cuales Laura se siente “sobrehumana”; asumimos que podría ser la influencia de su contexto social; también detallaremos la cotidianidad que se desarrolla en este contexto social específico de la protagonista, para posteriormente analizar todos los aspectos fundamentales que la componen, la modelan y finalmente, la rompen.

El cuento *La Imitación de la Rosa* tiene por protagonista a Laura quien está casada con Armando. La cotidianidad en la que se insertan los personajes protagónicos de Lispector, como ya lo hemos referido a lo largo del trabajo investigativo, constituye una constante en su poética. Pero en el relato *La Imitación de la Rosa*, esta cotidianidad no solo encierra la rutina simple de las amas de casa, sino que a la vez plantea el significado de lo considerado “normal”. Se puede creer que el relato testimonia una lucha interna de la protagonista por “encajar” en donde no es considerada ni aceptada, está más allá de considerarse “humana.” A partir de las exigencias de la “sociedad moderna”, ella no sería el prototipo de mujer que desea esa sociedad para pervivir y fluir sin problemas.

En la Modernidad, tanto hombres como mujeres tienen asignados roles, y el cumplimiento de estos roles los hace ver “normales” y es bueno ser “normales” porque la sociedad en sí no está diseñada para aceptar ciertas particularidades “extravagantes” (Lispector, *Lazos de Familia*, 1960, pág. 42), pues cuestionarían su supervivencia.

Es preciso delimitar este concepto de lo “aceptable-deseable” dentro de la trama y del contexto social en el que se desarrolla la protagonista. Partiendo de la pregunta: ¿cuál es la mujer ideal o aceptable dentro de la modernidad?, contestaremos la pregunta explicando ciertas características que la mujer debía tener en la Modernidad, comparándolas con el comportamiento de Laura.

Consideremos la Modernidad característica del siglo XX: en esta época aún se seguía luchando para alcanzar la liberación de la mujer de un estado totalmente patriarcal para conseguir la igualdad entre géneros. Sin embargo ya se vislumbran los primeros avances notables en cuanto a alfabetización y a la inclusión de las mujeres dentro de la economía y producción en la sexta década del siglo XX. De todas formas, cabe señalar que a pesar de estos avances, la mujer siempre quedó relegada a la esfera doméstica, marcada como su espacio sustancial; este era un aspecto no bien visto por las corrientes feministas, ya que su lucha estaba dirigida a liberar a la mujer de las ataduras domésticas excluyentes, así como de liberarla de la protección

patriarcal subordinante, ya sea la del padre, del esposo o de cualquier otra figura masculina que asumiese esta función “protectora dominante” para evitar que la mujer esté limitada tanto en sus derechos civiles, como en su participación en la vida pública (Lerner, 1990, pág. 30).

La Modernidad tuvo que seguir con los avances de la educación para la mujer, ya lo había propuesto Wollstonecraft<sup>5</sup> en el siglo XVIII: la clave para superar la subordinación femenina era el acceso a la educación. Las mujeres educadas no sólo alcanzarían un plano de igualdad con respecto a los hombres, sino que podrían desarrollar su independencia económica accediendo a actividades remuneradas. (Wollstonecraft, 1977, pág. 45)

Por lo tanto, una de las banderas que se iza para la mujer dentro de la Modernidad es la educación, esta la llevaría a conseguir nuevas alternativas de inserción social, a compartir espacios laborales, académicos, sociales de los que estaba excluida y a ser más independiente. En el caso de Laura, ella quiere evadir este desafío que se le impone a la mujer, encajar en la Modernidad, siendo brillante, ingeniosa y cuidando también de su hogar.

Laura quiere estancarse en el tiempo; ella, en su pensamiento, rechaza toda esta vorágine de cambios que trae el ser mujer dentro de la Modernidad, que a su vez, conlleva el caos, el desorden, la imperfección. La sociedad Moderna, como bien sabemos, es una sociedad marcada por la desigualdad y por los conflictos que trae consigo el sistema capitalista. Laura, al parecer, se siente ajena a esta sociedad que necesita de mujeres fuertes y dispuestas a debatir con el sistema patriarcal.

Laura, si es bien cierto, ha estudiado en un colegio católico el Sacré Coeur, recuerda la anécdota sobre la tarea que le mandaron en el colegio, leer *la Imitación de Cristo*, ella lo leyó “con un ardor irracional sin entender” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 35) y también copiaba los apuntes del colegio “con letra perfecta [...] sin comprenderlos” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 34). Una de las cualidades femeninas que ha molestado mucho al feminismo es la sumisión y la obediencia incondicionales, y Laura desea ser sumisa y obediente: “Ella, que nunca había deseado más que ser la mujer de un hombre, reencontraba agradable su parte diariamente falible” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 37).

Laura, por tanto, se dibuja como “anormal”, para una sociedad que exige que la mujer sea libre, inteligente y madre a la vez. Sin embargo, ella trata de encajar en aquel contexto con

---

<sup>5</sup>Mary Wollstonecraft (27 de abril de 1759-10 de septiembre de 1797) fue filósofa y escritora británica. Durante su breve carrera escribió novelas, tratados, un relato de viaje y un libro de literatura infantil. Su obra más conocida es *Vindicación de los derechos de la mujer*, donde argumenta que las mujeres no son por naturaleza inferiores al hombre, sino que tan sólo puede parecerlo debido a que no han tenido acceso a la educación apropiada.

esfuerzos persiguiendo “la perfecta rutina” anhelando quizás compensar su falta de brillantez “ella no vivía en un ambiente que le exigiera que fuese ingeniosa o interesante” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 38), se vuelve abnegada dentro de su hogar, se consagra al cumplimiento de su rol como esposa, con lo que se queda al margen, no decide ser una mujer más productiva e independiente, de hecho, teme la independencia. Por lo tanto, se conforma con hacer de su rutina algo perfecto, se entrega a ella con abnegación, “sin contar con que durante la mañana había ido a la feria y se había demorado mucho allí”.

A pesar de vivir en un ambiente en donde no se le exigía ser brillante, porque el patriarcado seguía dominando la sociedad moderna en la que está inmersa, y porque Laura quería estar bajo el cuidado de su esposo, a pesar de eso, ella no es “normal”. Como lo habíamos señalado inicialmente, Laura se define como “sobrehumana” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 37), “retornaba del planeta Marte” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 36). Entonces ¿qué características tiene la normalidad para Laura? La normalidad, en el contexto de la protagonista, es sentirse cansada y estar ocupada: “Siempre había envidiado a las personas que decían “no tuve tiempo”. Otro signo de una persona normal era no incomodar al resto, pasar desapercibida, para no atraer las miradas intensas de los demás: “Sin mirarla fijo, la ayudaban activamente a olvidar, fingiendo ellas mismas el olvido” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 33).

En el fondo, Laura mantiene el deseo de encajar en aquel contexto que aparentemente no le exige ser brillante, pero que también le pide no incomodar:<sup>6</sup> “Y había vuelto tan completamente que ya hasta comenzaba de nuevo a cuidarse de no incomodar a los otros con su viejo gusto por el detalle” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 37).

Aquel sentimiento de extrañeza en Laura se manifiesta en su entorno. De hecho, asegura que ha acomodado su casa de manera “impersonal”: “Laura sentía el placer de hacer de su casa algo impersonal; en cierto sentido perfecto por ser impersonal” (Lispector, Lazos de Familia, 1960, pág. 36), como si ella no perteneciera a su propio espacio, como si fuese ajena a ese espacio íntimo donde se encerraba en su rutina y en su cotidianidad. Y ese sentimiento de extrañeza y de sentirse “sobrehumana” marca también su relación con los otros personajes del relato.

---

<sup>6</sup>Justamente los extraños irritan, desagradan, desconciertan porque tienden con su sola presencia a ensombrecer y eclipsar la nitidez de las líneas fronterizas clasificatorias que ordenan el mundo en el que vivo, y de este modo, cuestionar de manera radical la presunta conexión recíproca que el “yo” tiene con el “otro” (Bauman, 2004, p. 171).

El gusto que siente por ser metódica y por mantener todo perfecto, también le ha hecho ser distinta a los demás personajes, como su compañera de colegio, Carlota, quien no valora esa lentitud, o aquella forma de ser ordenada. A pesar de aquello, Laura hace esfuerzos por agradar a Carlota como queriendo encontrar en ella aceptación.

El feminismo, como sabemos, tiene varias corrientes o enfoques y en la Modernidad se gestaba uno en particular que puede explicar por qué Laura se preocupaba tanto por lo que Carlota pensara de ella: su compañera Carlota es el reflejo inocuo de la mujer del siglo XX, un siglo donde las voces del feminismo ya estaban presentes, en el que muchas mujeres adoptaron las posturas liberales de aquella época, pero no de forma totalitaria, porque seguían asumiendo sus roles de amas de casa, aunque ya con ciertos derechos.

El feminismo del siglo XX en Latinoamérica no estuvo direccionado hacia una rebelión contra el género masculino, sino que su principal enfoque estaba basado en la autodefinición de la mujer a través de la observación de sus homólogas. Esto se debía a que se venía gestando ya un feminismo bastante conservador en Latinoamérica, a comparación del que se venía desarrollando en Europa, porque confiaban en que la política masculina como tal no las excluyera, esto sucedió en un periodo de la historia donde liberales y conservadores católicos se enfrentaban una y otra vez.

Es necesario, por tanto, tener una visión histórica contextualizada sobre las ideas feministas, tomando en cuenta las condiciones que se formaron y los diversos aportes culturales, filosóficos y políticos de los que se nutrieron. Solo el encuentro de las mujeres entre sí y el descubrimiento colectivo de su condición a través de la observación y el análisis de las propias experiencias vitales permitió la constitución de un movimiento de mujeres capaz de postular su liberación, entendida como proceso de subjetivización y autoafirmación. (Gallardo, 2010, pg. 30)

Carlota, su aceptación, por tanto, se había convertido en un referente para Laura, a pesar de que ella creía que Laura “era sólo ordenada y común y un poco tonta” (*Imitación de la Rosa*, p. 40) y que no tenía vida íntima con su esposo, es decir no era una mujer completa, normal, deseable. A pesar de que Carlota considera a Laura una mujer limitada y lenta. Laura acepta su invitación e irá a cenar a su casa, de hecho la invitación está dentro de la lista de cosas que hará ese día, que se repite en el relato dos veces, confirmándonos su pensamiento metódico y que todo debía estar encasillado en una rutina perfecta:

1) vestirse con calma, 2) esperar a Armando ya lista; 3) ¿qué era lo tercero? ¡Sí! Era eso mismo lo que haría se pondría el vestido marrón con cuello de encaje crema. Ya bañada.

Desde los tiempos del Sacre Coeur había sido ordenada y limpia, afecta a la higiene personal y con cierto horror por la confusión. (Lispector, 1960, pág. 34)

Laura necesita estar encerrada en una cotidianidad perfecta, controlable, como si necesitara estar contenida por una burbuja, afuera quizás, de esta perfecta cotidianidad Laura se sentiría aún más extraña, sintiendo que no ha “retornado de Marte” el continuar con su cotidianidad le hace sentir que continúa en el planeta “Tierra”, esto significa que es “normal” dentro de una sociedad Moderna, que no le exige más que solo ser una ama de casa. “Ya no más esa terrible independencia” (*La imitación de la Rosa*, p. 37).

### 3.1.1. LOS SÍMBOLOS PRESENTES DENTRO DE LA COTIDIANIDAD

En el cuento *La imitación de la Rosa* encontramos otro espacio de indeterminación, este marca el desarrollo de la trama del cuento. Esta indeterminación que hemos encontrado está expresada en una pregunta, que la protagonista se hace, a través de la voz narrativa: “¿Desde cuándo que no hacían eso?” (*La Imitación de la Rosa* pg. 33) y a lo largo de la trama, se repiten estas preguntas, que necesariamente deben ser concretizadas por el lector, ya que la voz narrativa no nos da respuestas directas sobre lo que sucedió con Laura en el pasado.

“¿Desde cuándo no hacían eso? o ¿Cuánto tiempo no hacía que veía a Armando recostado con abandono, olvidado de ella? ¿Y ella misma?” (*ibid.*, pág. .33-35) Las dos preguntas nos dan a entender que Laura se ha ausentado de su vida normal, hay un lapso de tiempo en el que ella no ha estado presente, y no recuerda desde cuándo se ha ausentado de su realidad o cotidianidad.

El texto, sin embargo, nos da una evidencia de lo que le pudo haber sucedido. Una de estas evidencias es: “-Ya no más esa luz ciega de las enfermeras peinadas y alegres saliendo de fiesta, después de haberla lanzado como a una gallina indefensa al abismo de la insulina” (*La imitación de la rosa* p. 40). La cita que referimos podrá en parte responder a este “punto de indeterminación”, posiblemente todo ese tiempo que ella no recuerda haber estado con su esposo, pasó en el hospital. La insulina, nos hace pensar que Laura tiene un padecimiento de carácter físico, como diabetes, por ejemplo, pero esto, será refutado más adelante, ya que no hay evidencias que lo sostengan; lo sustancial es que ha estado internada en un hospital, ha permanecido ausente de su hogar, de su cotidianidad protectora y controlada.

Otra evidencia de que estuvo hospitalizada es la prescripción médica que le da el doctor y consiste en tomar sus medicamentos y no olvidar el vaso de leche: “ Tome leche entre las

comidas, nunca se quede con el estómago vacío, ya que eso produce ansiedad” (*ibid.*, p. 35) La ansiedad, por tanto, es una evidencia para descubrir que su trastorno no se encuentra a nivel de una dolencia exclusivamente física, sino a nivel emocional y es justamente este trastorno lo que le hacía sentirse “sobre-humana” ya que uno de los síntomas de este padecimiento era el no dormir y nunca cansarse: “Ya no más ese punto vacío y despierto y horriblemente maravilloso dentro de sí” (*ibid.*, pág. 37). La gente normal se cansa, se fatiga, es falible, pero ella no experimenta esto en su cotidianidad doméstica.

Pero, ¿qué ocasionó ese trastorno emocional dentro de Laura? Para concretar este punto de indeterminación tenemos otra evidencia en el relato, cuando se la describe a Laura:

Interrumpiendo el arreglo del tocador, Laura se miró al espejo: y ella misma ¿cuánto hacía? Su rostro tenía una gracia doméstica, los cabellos sujetos con horquillas detrás de las orejas grandes y pálidas. Los ojos marrones, los cabellos marrones, la piel morena y suave, todo daba a su rostro ya no demasiado joven un aire modesto de mujer. ¿Acaso alguien vería en aquel mínimo indicio de sorpresa qué había en el fondo de sus ojos, alguien vería en ese mínimo indicio ofendido la falta de los hijos que nunca había tenido? (*ibid.* pág. 34)

La falta de los hijos le hacía sentirse una mujer incompleta, de hecho le hacía sentir que no era del todo una mujer. Esa percepción de sí misma la llevaba a encerrarse en una cotidianidad perfecta, metódica y ordenada, como un deseo de arreglar su mundo imperfecto. Pero este percibirse como una mujer incompleta tiene sus raíces en las concepciones totalitarias que dicta una sociedad patriarcal, con respecto a la feminidad y a la maternidad, en la cual implícitamente se le exige a la mujer procrear, no como una decisión, sino como una obligación, como lo refiere Irigaray: “se trataría de un componente no prioritario de la identidad femenina. El cuerpo femenino debe ser identificado civilmente como virgen y potencialmente madre, de forma que sea la mujer la que decida quedarse o no embarazada y cuántas veces hacerlo” (Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, 1992, p. 86).

La apuesta de Irigaray consiste en definitiva, en acabar con el principio de universalidad de las leyes en tanto que obligan por igual a todo individuo independientemente de sus características particulares. No sabemos si Laura decidió tener hijos, y al ver que no pudo, por su insuficiencia ovárica, lo aceptó. Lo que sí podemos hacer es concretizar como lectoras, la idea de que Laura se veía a sí misma como una mujer “extraña” porque era

incompleta y este hecho la convertía en una “niña dependiente.” Como toda concretización que se hace, debe ser explicada con las referencias del texto.

Una de las explicaciones que aportan a la idea de que Laura se percibe como una niña es el primer símbolo que aparece en el relato y es la “leche,” esta imagen que se nos detalla en el cuento, según la Estética de la Recepción, es un “objeto real representado” ya que como se lo explica en el capítulo dos, contiene en sí algunas indeterminaciones. La leche contiene puntos vacíos sobre la primera duda que se tiene con respecto a la salud de Laura y también sobre la segunda sobre ¿por qué el doctor le envía a tomar leche a Laura para calmar la ansiedad?

Hemos dicho que la leche es un símbolo, sostenemos esta idea primero porque a través de la explicación que daremos sobre el porqué el doctor se la prescribe, concretizaremos una de las primeras ideas que no se explicitan en el texto. Y segundo porque, al apoyarnos en el diccionario de símbolos de Chevalier, vemos que su significado concuerda con las concretizaciones que vamos a desarrollar.

La leche es el símbolo por excelencia del alimento espiritual, también es el alimento de los estómagos delicados, de los niños y de aquellos que aún no son aptos para recibir alimento sólido. (Chevalier, 1986, pág. 631) Nosotras como lectoras especializadas resignificaremos este símbolo, argumentando que la “leche” simboliza el espíritu infantil de Laura y para sostener esta afirmación y poder argumentarla tomaremos las evidencias del texto.

La primera evidencia se señala en el vestido que Laura usará para la cena con Carlota. Las características del traje, nos dan cuenta, sobre cómo se mira Laura a sí misma: “El vestido marrón combinaba con sus ojos y el cuellito de encaje color crema le daba un cierto aire infantil, como de niña antigua.” (*ibid.* pág. 39)

El traje es una evidencia de cómo Laura se siente y se percibe dentro de su subjetividad, como una niña y de otra época, lo que nos ayuda a sostener el argumento que trata sobre la extrañeza que ella siente en su propio entorno y lo manifiesta en sus pensamientos: “retorna de Marte,” es “sobrehumana”

Otra evidencia de que Laura se siente como una niña indefensa es que la leche no cumple el objetivo de solo llenar su estómago, la leche cumple la función de consolarla como lo hace con los niños pequeños. Pero este sentimiento de infantilismo es otra consecuencia de una sociedad patriarcal. La mujer sometida bajo el cuidado del

hombre.<sup>7</sup> En el texto encontramos evidencias de que la leche no es simplemente un remedio para mantener en control la ansiedad, producida por el no comer, sino que como se dijo, sirve para reafirmar las actitudes infantiles de Laura.

La leche sirve para consolarla, así como a los bebés cuando lloran o sufren se los consuela con leche. Y este consuelo se afirman con las dos palmadas que el doctor le da a Laura en la espalda al solicitarle observar su rutina: “-olvide por completo lo que sucedió y todo volverá con naturalidad.” Y le había dado una palmada en la espalda, lo que la había halagado y la había hecho enrojecer de placer” (*ibid.*, pg.35) La reacción que tiene Laura con el médico, tiene una explicación desde la psicología femenina. Según E. Jones refiere, para Freud las mujeres tenían la función de ángeles al servicio de las necesidades de los hombres. En su gran cuestionamiento sobre las mujeres, Freud había puesto el acento sobre la manera en que la mujer llegaba a reproducir con su esposo la relación precoz vivida con su madre. (Mannoni, 1998, pág. 30) Podemos decir que Laura traspone la figura materna en el género masculino, los hombres tienen el poder de hacerla sentir protegida y ella, como niña pequeña, les devuelve esa acogida con sumisión y obediencia. Trata entonces de acatar, correctamente la orden que el doctor le había enviado:

Pero, cuando vio la hora, se acordó con un sobresalto que le hizo llevar la mano al pecho de que se había olvidado de tomar el vaso de leche.

Se dirigió a la cocina y, como si hubiera traicionado con su descuido a Armando y a sus fieles amigos, tomó los primeros sorbos de pie junto a la heladera con una lentitud ansiosa, concentrándose en cada sorbo con fe, como si estuviera indemnizando a todos y castigándose a sí misma (*La Imitación de la Rosa* pág. 35)

La obediencia de Laura hacía el doctor y el pensar de que con el olvido de cumplir la orden del doctor está traicionando a Armando y a sus amigos, llegamos al punto de concluir en nuestro proceso de lectura significativa cómo esta idea de Laura de sentirse una niña indefensa, extraña, venida de otra época puede afectar en la relación que tiene con los hombres y mujeres de la historia.

---

<sup>7</sup> El trabajo de Irigaray convierte la relación entre la diferencia sexual y la diferencia de “idealidad”. Es la sociedad (masculina) la que es el origen real del ideal y no lo contrario. La disimulación del ideal consiste en que este se presenta como si fuese el origen, determinando las diferencias inmanentes entre lo masculino y lo femenino, como exclusivas la una de la otra (lo masculino positivo y lo femenino negativo), cuando de hecho este ideal es secundario. (Irigaray Luce, *El espejo de la otra mujer*, París: Minuit, 1974 pp. 26-27)

La comunicación que tiene con Armando, su esposo, es casi nula. Se nos refiere ya en el texto que ella se relajaba y era charlatana cuando estaba con su marido, lo que por cierto, para él no tenía mucha importancia “porque él fingía que escuchaba pero no escuchaba todo lo que ella le contaba, eso no la lastimaba, comprendía perfectamente bien que sus conversaciones cansaban un poco a una persona” (*ibid.*, pág. 40) Pero esta no es la única vez que Laura no se siente escuchada, hay otras partes en el relato, en donde no se siente escuchada, y aparte se siente extraña y ajena completamente a su marido, como si él no la conociera bien: “él que la había recibido de un padre y de un sacerdote, y que no sabía qué hacer con esa joven de Tijuca que inesperadamente, como un barco tranquilo que se pierde en las aguas, se había vuelto sobrehumana” (*ibid.*, pág. 37).

La falta de comunicación entre Armando y Laura tiene origen en el silencio y en lo que calla Laura, este silencio a su vez trae el florecimiento de la subjetividad femenina que ya ha sido estudiada por la Ginocrítica. Según Kristeva, el silencio que aparece en ciertos textos de mujeres revela aquellas huellas, marcas, cicatrices o grietas que denuncian una historia genérica de opresión, silenciamiento y discriminación. Un silencio que, por su carácter de imposición, se ha ido cargando de un sentido y una densidad singulares. En donde a la mujer se la somete a una razón patriarcal, con una violencia simbólica, que nos limita el paso hacia una comunicación fluida, basada en la comprensión.

[...] una complicidad en lo no dicho, connivencia de lo indecible, del guiño, de un tono de voz, del gesto, de un tinte, de un olor: estamos allí abajo, al margen de nuestras cédulas de identidad y de nuestros nombres, en un océano de precisión, una informática de lo innombrable. No ya comunicación entre individuos sino correspondencia de átomos, de moléculas, de briznas de palabras, de gotas de frases. La comunidad de las mujeres es una comunidad de delfines. (Kristeva, 1988, pág. 288)

Comprendemos, así, que el silencio que mantiene Laura con Armando nace de la extrañeza que tienen los dos, él humano, ella sobrehumana, él se cansa, ella está siempre alerta. Y ella no puede expresar de manera abierta, qué es lo que la mantiene alerta, la sociedad tal vez, la falta de hijos, quizás. Pero cuando desea referir algo sobre su deficiencia ovárica, Armando se queda al margen, haciendo comentarios sobre su cuerpo, sin entender el origen que apena a Laura y lo aleja de él. “...pero cuando confundida, le decía a Armando que eso provenía de una insuficiencia ovárica, él, que se sentía orgulloso de los muslos de su mujer, respondía con mucha audacia: “¿De qué me hubiera servido casarme con una bailarina?”, era eso lo que respondía.

Laura, por tanto, es mirada por Armando no en su esencia como mujer, de hecho, la insuficiencia ovárica había hecho que ella no pudiese tener hijos, y si bien es cierto que Armando no le reprocha ese hecho, también es cierto que la mira a con cierta indiferencia, como se mira un objeto del que uno ya sabe cuál es su uso, tratándola muchas veces como una pequeña mujer indefensa, como una niña que solo sirve para atender el hogar y atenderlo a él: “Armando observaría con benevolencia los impulsos de su mujercita, y por la noche dormirían juntos” (*La imitación de la rosa*, pág. 44).

Esta parte del relato donde se describe cómo Laura es vista por su esposo, tiene una explicación crítica desde el feminismo, en cuanto se trata sobre definir el cuerpo de la mujer, el cual ha sido formado según la idea del hombre. Es decir, la mujer no es dueña de su cuerpo, este ha sido mentalizado y sentido bajo una concepción masculina. (Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, 1978, pág. 20).

Laura, sin embargo, no se cuestiona esta realidad en la que está sumergida, de hecho, Armando es la puerta para entrar al mundo de los “mortales” de los “normales” al planchar las camisas de Armando, ella se siente cansada y el sentirse cansada es un signo de “humanidad” de “normalidad.” Ella se consuela al pensar sobre el cumplimiento de su rol al hacer bien las cosas del hogar está cumpliendo con su deber como mujer y tiene un espacio dentro de esa sociedad moderna, en donde, por su forma de ser no encuentra acogida, así que a veces, solo a veces se sentirá “nauseabunda, ligeramente nauseabunda; qué importancia tenía.” (*La imitación de la Rosa* pág. 38)

La náusea también es un punto de indeterminación en el texto, como lectoras, podemos explicar que hay ciertos indicios de que Laura no se siente conforme en su entorno, pero la voz narrativa nos describe cómo se va dibujando el pensamiento de Laura a lo largo del relato y cómo esta utiliza su subjetividad para consolarse constantemente y para crear pretextos que le ayuden a soportar la cotidianidad que a veces parece no poder sobrellevar.

Y si buscara con mayor fe y amor encontraría dentro del cansancio ese lugar todavía mejor, que sería el sueño. Suspiró con placer, tentada por un instante de maliciosa travesura de ir al encuentro del cálido aliento que era su respiración [...] “¡Un instante solo, apenas un instante!” (*La Imitación de la Rosa*, pág. 40)

Laura siente por tanto, que a pesar de que no hay una buena comunicación con Armando, ella puede sostener ese mundo imperfecto, haciendo perfecta su rutina, sin cuestionarla, tratando de encajar como sea dentro de un espacio que siente que no le

pertenece. Analizar, por tanto, la relación que tiene con su esposo nos ayuda a entender mejor la percepción que ella tiene de sí misma: primero “sobrehumana” y segundo una niña dependiente, concretización a la que llegamos analizando el símbolo de la leche. El hecho de no poder comunicar con libertad sus emociones, hace que la indeterminación que encontramos en el texto sobre sentirse “sobrehumana” representa su incomodidad con la sociedad Moderna y sus exigencias con respecto a la mujer, esto causa su condición de sentirse “extraña”; la segunda concretización se relaciona con la imposibilidad de comunicarse con Armando y confirma su condición: sentirse extraña en su entorno.

El resto de personajes como Carlota, la criada, las enfermeras y el señor que le vendió las rosas en la feria, la tratan conforme a esta idea de que ella no es una mujer adulta y que al parecer fastidia a todos. Como ya lo referimos, Carlota no la tiene en buen concepto. Las enfermeras no la miraban, no le hacían caso cuando ella estaba enferma en el hospital y aparte se comían las frutas que Armando le llevaba:

“Llevándole manzanas y uvas que la enfermera encogiéndose de hombros comía” (*ibid.*, pág. 37) La criada muchas veces no la respeta: “Era su culpa porque no siempre se hacía respetar” (*ibid.*, pág. 41) El hombre de la feria le insiste tanto, que prácticamente le obliga a comprar las rosas.

Todo este comportamiento de los personajes son evidencias utilizadas para las concretizaciones realizados; tomando un símbolo que aparece en esta primera parte del relato, “la leche”, una mujer que tiene en su interior una niña pequeña y la refleja en su entorno, no es respetada, no es considerada. Sin embargo, Laura no se cuestiona esto de manera consciente, solo desea “ser humana”, “ser normal” y que nadie la mire con atención, porque si eso sucede, significaría que está incomodando y se pondría en evidencia su fragilidad o su imposibilidad de controlar la situación: “Y sobre todo ahorrarles el más mínimo padecimiento debido a alguna duda. Y que no hubiese necesidad de la atención de los otros [...] que todos la miraran mudos y ella frente a todos” (*ibid.*, pág. 44).

La mirada, por tanto, indiferente, después de estar largo tiempo en el hospital, le confirmaba que era una persona “normal” que no sucedía nada. El que no la miraran, también era una forma de sentirse “humana” de encajar bien en esa cotidianidad, en aquella sociedad moderna. El que no la miraran y el cansarse eran dos características positivas que le indicaban falsamente que todo estaba en orden dentro de su rutina, no

había nada que llamara la atención, y así estaba bien. Debía ser “Castaña como oscuramente creía que debía ser una esposa” (*ibid.*, pág. 41).

### **3.1.2. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD**

La leche, como ya se mencionó anteriormente, era el símbolo de su espíritu infantil, ese sentimiento de sentirse incompleta y de querer encajar en un entorno de adultos que se cansan, que no se miran fijo, donde ella se sentía ajena. Después de tomar la leche, que por cierto, la consuela y la arrulla como una bebé, dormita un momento sentada en el sillón de la sala “como si fuese una visita más, en su propia casa”. Al despertar siente como si el comedor hubiese dormido una siesta y no ella: “este parecía renovado [...] y las cortinas que habían encogido en el último lavado, como pantalones demasiado cortos y la persona mirando divertida sus propias piernas” (*ibid.* pág. 41). Esta percepción que tiene de su entorno sigue confirmándonos la manera en la que su subjetividad se expresa a través de una mirada y un pensamiento infantil.

Estaba disfrutando de aquella cotidianidad tranquila “impersonal” donde nada le pertenecía y así era mejor, porque el hecho de que algo le perteneciera también implicaría tomar decisiones sobre aquello y eso solo lo hacen los adultos, que se cansan, que son ocupados, no ella que se encuentra en una posición tan infantil, tan insegura y que precisa que el esposo la cuide. Pero hasta ese momento todo parecía en orden, hasta que de pronto observa el florero que se encuentra sobre el comedor, y mira unas “pequeñas rosas silvestres que había comprado en la feria, en parte porque el hombre había insistido mucho, en parte por osadía” (*ibid.* pág. 42)

Las “pequeñas rosas silvestres” representan un símbolo de ruptura, de confrontación consigo misma para alcanzar un proceso de autoconocimiento. Las rosas son un objeto representado ideal, dentro de la categoría que realiza Iser sobre los objetos representados, y que nosotras en el segundo capítulo ya lo habíamos puesto como ejemplo; dentro de esta clasificación, como un objeto ideal por ser autónomo e irse construyendo a través de las concretizaciones que realizamos durante la lectura.

Las rosas silvestres, por lo tanto, al ponerlas en la categoría de símbolo, nos sugieren un significado más amplio, ya que no son solo rosas silvestres, sino que poseen en su determinación como objeto, un significado profundo que al descubrirlo nos ayudará a comprender mejor las indeterminaciones de la trama.

Según el diccionario de Chevalier, una de las significaciones con las que se relacionan las rosas son la belleza y la perfección (Chevalier, 1986, pág. 892); tomando esta definición del diccionario, ampliaremos este significado aclarando que las rosas no solo representan la belleza en el cuento, sino que representan la libertad, el caos y la perfección que Laura desea para sí, pero que ha tenido que suprimir ese deseo por estar encerrada en un entorno, donde no se la deja ser libre, o donde ella misma no quiere ser libre por miedo a la “independencia.”

Para apoyar nuestra postura sobre las rosas como símbolo que representa la libertad, el caos y la perfección, las analizaremos más detenidamente. Decimos que representan la libertad por el hecho de ser “silvestres”, esto quiere decir que no le pertenecen a nadie, que han crecido libres, sin conocer restricciones, de tal manera que “Eran unas rosas perfectas, varias en el mismo ramo. En algún momento se habían montado con ligera avidez unas sobre otras pero después, realizado el juego, se habían inmobilizado tranquilas” (*ibid.* pág. 42) El hecho de que se mencione que “en algún momento se habían montado con ligera avidez unas sobre otras” nos indica el caos, que al mismo tiempo es perfecto, como lo “humano”, lo falible”, “lo que se cansa” y son por este motivo “perfectas en su pequeñez”.

Laura mira las rosas y este acto consigue que experimente tres momentos de emociones diferentes, que los detallaremos a continuación: el primero es la mirada de contemplación de las rosas que ha adquirido esa mañana; la conmueven, Laura exclama: “¡qué lindas son!, y siente un suave placer al mirarlas. Ya Luce Irigaray en su libro *Ser dos* nos habla de esta mirada desinteresada cuando nos explica el ejemplo de Buda observando la flor. Así, la mirada de Buda sobre la flor no es una mirada distraída o depredadora, esto refiriéndose al aspecto masculino que tiende a querer poseer con la mirada lo que observa, a diferencia de la mirada de Buda, contemplativa y espiritual, que provee una energía ya sublimada por el pensamiento. La mirada de Buda sobre la flor puede servirnos de modelo para educar una mirada contemplativa. (Irigaray, 1998, pág. 35)

Laura, por tanto, al inicio mantiene una mirada contemplativa con respecto a las rosas, pero luego se siente un poco tímida, un poco perturbada: “¡Oh! Nada muy importante, solo que la belleza extrema incomodaba” (*ibid.*, pág. 43); este es el segundo momento por el que pasa Laura al mirar las rosas: las rosas le incomodan, esto se constituye en un punto ciego dentro del texto: ¿por qué le incomoda la belleza de las rosas? Como lectoras podemos concretizar este

aspecto aludiendo que le incomoda la belleza de las rosas., por el mismo motivo que ha decidido ser “castaña” y no rubia, ni teñir sus cabellos de negro, porque sería un exceso (*ibid.*, pág. 41); por el mismo motivo, piensa que no debe llamar la atención, ni causar sospecha; desea ser común, normal, humana, apartarse de la perfección, pues considera que solo la rutina debe ser perfecta, y que como mujer, no debe aspirar a más que solo ser la mujer de un hombre.

Las rosas con su belleza extrema la incomodan, y esa incomodidad, nos lleva al tercer momento que Laura pasa al mirar las rosas: al escuchar los pasos de la criada, Laura tiene una “idea en cierto modo original”, “¿por qué no pedirle a María que pasara por lo de Carlota y dejara las rosas de regalo?” (*ibid.*, pág. 43). Hay que tomar en cuenta que esta decisión de regalar las rosas se realiza en el momento en que escucha los pasos de la criada, de la misma manera que decidió comprar las rosas porque el señor de la feria insistió y la convenció. Si no hubiese estado María, la criada, tal vez a ella no se le hubiese ocurrido regalar las rosas a Carlota; de igual forma, si el señor de la feria no le hubiese insistido, ella no hubiese comprado las rosas. Por lo que las decisiones de Laura se van dando por las situaciones que ella debe enfrentar y vive en un punto crítico de la trama del relato. Dicho análisis lo hemos realizado desde la Tematología, y veremos cómo las situaciones configuran el entorno y permiten que aflore el autoconocimiento en las protagonistas de los cuentos de Lispector.

Volviendo a la trama, Laura decide regalar las rosas a Carlota y se imagina lo que su amiga puede pensar de ella, al ver ese obsequio

Y Carlota se sorprendería con la delicadeza de sentimientos de Laura, nadie imaginaría que Laura tuviera también sus ocurrencias. En esta escena imaginaria y apacible que la hacía sonreír con beatitud, ella se llamaba a sí misma Laura como a una tercera persona [...] Laura la del cuellito de encaje auténtico, vestida con discreción, esposa de Armando, en fin, un Armando que no necesitaba esforzarse en prestar atención a todas sus conversaciones [...] como un hombre que es feliz, como un hombre que no está casado con una bailarina (*ibid.*, pág. 44).

El sacar las rosas de su cotidianidad es también suprimir la posibilidad de que algo de su entorno propio sea demasiado llamativo, que dañe ese ambiente metódico y tranquilo que Laura con esmero ha diseñado, para poder encajar mejor en su entorno cotidiano neutro. Desde su regreso del hospital, se ha empeñado en parecer “humana” y no “sobrehumana” no perturbando a los demás, ni llamando la atención de nadie, porque lo que llama la atención no es corriente, está fuera de la rutina de la mirada, de lo que está acostumbrada a ver, por lo tanto, las rosas eran un símbolo de libertad, de perfección que

no era concebible en su espacio, por lo que, había que sacarlas de ahí regalándoselas a Carlota, así se sentiría mejor y su amiga la vería con mejores ojos y ella volvería a sentirse normal, a sentirse la esposa de Armando.

El tercer momento que Laura pasa al mirar las rosas es “cuando reunió las rosas húmedas en un bouquet, apartó la mano que las sostenía”, Laura ya no solo tiene una mirada contemplativa, ahora ha tomado las rosas en sus manos “y entonces, irreprímible, suave, insinuó para sí no regales las rosas son bellas [...] Las miró con incredulidad: eran lindas y eran suyas”. Al tomar Laura las rosas en sus manos, pasa de una mirada contemplativa a una mirada posesiva. Si el hombre es el dueño de la mirada posesiva, Laura en este momento se equipara al varón, siente que las rosas son suyas, las reconoce bellas, decide conservarlas, poseerlas y no desea regalarlas. Así como ella se siente como posesión de Armando, las rosas ahora le pertenecen, siente que tal vez es lo único que ha sido realmente suyo en la vida.

Lamentablemente ya había llamado a la criada, y el hecho de quedarse con las rosas, o dárselas a Carlota ya no estaba totalmente en sus manos, ella debía decidir, pero no en total libertad, ha señalado anteriormente su decisión de regalarlas, la criada espera entregarlas y cumplir la orden recibida: “-¿Están listas?- preguntó María/ -Sí- dijo Laura sorprendida”. Volvió a mirar las rosas “tan mudas en su mano. Impersonales en su extrema belleza [...] esa envidia, ese deseo. Pero son mías, dijo con enorme timidez” (*ibid.* pág. 48)

La timidez de esa niña encerrada en su alma hizo que la presencia de María la empujara a realizar algo que realmente no quería, despojarse de lo único que había sentido suyo a lo largo de su vida, regalar las rosas; así como fue empujada a comprarlas y que ella afirmaba que el tener aquellas rosas fue una señal: “¡lo quiso el destino!” “Y al instante siguiente, sin ninguna transición, sin ningún obstáculo, las rosas estaban en la mano de la criada” (*ibid.* pág. 48-49)

Al regalar las rosas, Laura siente que estas “habían dejado un lugar luminoso dentro de ella”, como cuando leyó la pasión de Cristo sin entender y pensó que quien siguiese a Cristo estaría “perdido en la luz” (*ibid.* pág. 35) Así se encontraba ella, “peligrosamente perdida en la luz”, como Cristo, cuyo sacrificio fue entregar su vida, así ella había cumplido con el sacrificio, había regalado las rosas, que eran suyas, sentía “una ausencia que entraba en ella como una claridad” (*ibid.*, pág. 50).

La claridad es el punto clave para determinar la ruptura de su cotidianidad alienante y la llegada del momento de introspección que lleva al autoconocimiento: Laura se percibe diferente al tener que regalar las rosas; esta percepción nueva sobre su persona tiene como evidencia el cambio que hará en su traje que llevaría puesto para la cena con Carlota y Joao, su esposo: “¿Por qué no se ponía sobre el cuello de encaje auténtico el camafeo? El que el mayor había traído de la guerra en Italia. Combinaría bien con el escote” (*ibid.*, pág. 50,) taparía así aquel encaje que le hacía tener un aire de “niña antigua”.

El sacrificio de regalar las rosas al sentir que aquellas le pertenecían, el saber que algo podía ser suyo había transformado a Laura; repentinamente, ella, al parecer, se transformaba en una mujer adulta y acogía esa condición, que durante el relato no quiso aceptar. Y Armando percibe este cambio cuando al llegar a casa la encuentra sentada en la sala “él se obstinaba sin embargo en mantener el rostro torcido, desde donde la miraba en guardia, casi enemigo” (*ibid.*, pág. 52) Y ella le responde “-No pude impedirlo [...] y en su voz se advertía la piedad última [...] el último pedido de perdón que ya venía mezclado con la altivez de una soledad casi perfecta” (*ibid.*, pág. 52).

El último pedido de perdón que Laura hace a su esposo se manifiesta porque ya no habrá más esfuerzos por encajar en un entorno ajeno a ella, ¿quién es Laura ahora?, ¿qué conocimiento obtuvo para que ese cambio surgiera? Laura se ha reconocido mujer completa y asume la soledad de no ser entendida por su esposo, asume también el hecho de que pueden existir rosas libres y perfectas, aunque silvestres y pequeñas, y que ella misma podía ser la representación o *Imitación* de esas rosas y que no había por qué acallar esa realidad.

Ella mismo podía ser “silvestre”, caótica, bella y perfecta, así que se despide de Armando quien la ve “alerta y tranquila como en un tren. Que ya había partido” (*ibid.*, pág. 53). Un tren que ya no tiene retorno, a pesar de que el comedor, la sala estaban iguales, representando la cotidianidad perfecta e inmutable que rodeaba a Laura y que ella conservaba con cuidado para no “desentonar”, para no salir de su entorno, para no cuestionar su condición de dependencia, soledad y silencio. Laura en su subjetividad ya no era la misma, había llegado, a través de las rosas, la epifanía del autoconocimiento y quizás, ya nunca más tomaría la leche que el doctor le prescribió para consolarse, dejando así atrás su espíritu infantil.

En conclusión hemos hecho el análisis del cuento la *Imitación de la Rosa* concretizando las indeterminaciones del cuento, a través de dos grandes símbolos que encontramos en el relato: la “leche” como símbolo del espíritu infantil de Laura y “las rosas silvestres”, símbolo de libertad, caos y perfección. Con estos dos símbolos hemos concretizado las indeterminaciones encontradas en el texto: el sentirse “sobrehumana” de Laura, y hemos dado dos posibles explicaciones a esa indeterminación: Laura no se acopla a las demandas que la Modernidad le exige cumplir como la mujer que se adapta a las exigencias impuestas, y la segunda, a través del símbolo la leche. Laura se asume como una mujer incompleta, no ha tenido hijos, por lo que se ha convertido en una niña sumisa, viendo en el hombre un referente fuerte a quien debe obedecer, así como lo hace con su esposo Armando, que por cierto, al mantener la vida con él, la encierra en esa cotidianidad que la hace sentir “humana” y no le permite cuestionarse, ni detenerse a reflexionar sobre su condición, ni alcanzar su autoconocimiento.

La contemplación de las rosas rompe esta cotidianidad de Laura y la hacen aceptarse con sus particularidades, reflejándose ella, al final, en las características de las rosas. Laura es libre, caótica, perfecta y bella, en su soledad, en su negación a la aceptación de “normalidad” que esperan los demás.

## **AMOR**

### **3.2. COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL**

El cuento *Amor* está narrado en tercera persona y nos cuenta la historia de Ana, una ama de casa que atareada sale a hacer sus compras para preparar una cena a sus hermanos y sus familias, quienes iban de visita a su casa, una mañana de verano. En la primera parte del relato ya encontramos el primer punto de indeterminación, Ana le teme a una hora de la tarde: “Cierta

hora de la tarde era la más peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que había plantado se reían de ella.” (*Amor*, pág. 17) Para concretizar esta indeterminación tomaremos ciertas evidencias del texto que nos ayudarán a completar este “punto ciego” del relato.

Uno de los símbolos que aflora en esta primera parte es la imagen del árbol, que según el diccionario de Chevalier es el símbolo de la vida en perpetua evolución, simboliza, por tanto, el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración. (Chevalier, 1986, pág. 118) Acercándonos a la definición que nos da Chevalier, asumimos que el árbol en el relato encierra el significado de evolución, pero podemos ampliar este significado al referir que el árbol es el símbolo del hogar de Ana. Para sostener lo dicho, tomaremos la primera parte del relato donde se nos describe a los hijos de Ana como frutos: “Los hijos de Ana eran buenos, una cosa real y jugosa. Crecían...” (*ibid.* pág. 17)

La palabra jugosa es un adjetivo que, por lo general, se utiliza para describir un fruto, se compara, por tanto, el hogar de Ana con un árbol, “donde el calor era fuerte [...] y se podía ver el horizonte apacible” (*ibid.* pág. 17) Además, Ana como “labrador [...] había plantado las semillas que tenía en la mano [...] Y crecían árboles [...] crecían sus hijos.” Pero llega cierta hora de la tarde y los árboles que había plantado se ríen de ella; si su hogar se compara con un árbol, entonces, lo que se ríe de ella es su entorno, su hogar, todo lo que ella había logrado con esfuerzo.

Más adelante el texto nos refiere una evidencia un poco más clara para concretizar este primer “punto ciego”: “Su precaución se reducía a tener cuidado a la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía sin necesitar ya de ella” (*ibid.*, pág. 18) Por tanto, la angustia que sentía Ana se producía al pensar que aquellos a quienes había cuidado, y lo que había construido, tejido con sus manos, su hogar, ya no necesitase más de ella, aunque “Ana le daba a todo, tranquilamente, su mano pequeña, su corriente de vida” (*ibid.* pág. 17). Ana era la raíz que alimentaba ese gran árbol, su hogar; pero cuando veía que los demás no necesitaban de ella, su frustración era grande, porque prácticamente lo había dejado todo para dedicarse a su familia: “Su juventud anterior le parecía extraña como una enfermedad de la vida [...] para descubrir que también sin felicidad se vivía” (*ibid.* pág. 18). Antes de tener su hogar, de procrear a sus hijos, como quien planta un árbol, “sentía una exaltación perturbada que tantas veces se había confundido con una felicidad insoportable” (*ibid.*, pág. 18).

Para poder explicar mejor la razón por la cual Ana sentía que la libertad de su juventud le traía una felicidad insoportable, tomaremos una parte del texto *La risa de la Medusa* de Helene

Cixous: “¿o sueño de mujer? Solo es un sueño. Duermo. Si no durmiera, él no me buscaría, no cruzaría sus buenas tierras y mis malas tierras para llegar hasta a mí” (Cixous, 1995, pág. 18) La juventud de Ana se pasó como un sueño, un sueño que trae una “felicidad insoportable” porque se anhela despertar y el despertar no precisamente trae felicidad, como dice Helene Cixous “Pero no gozar: sino despertar” (*ibid.*, pág. 18). Despertar a ese destino de mujer que constituía su cotidianidad y le daba sentido: “Érase otra vez la misma historia, repitiendo, a través de los siglos, el destino amoroso de la mujer, su cruel esquema mistificador” (*ibid.* pág. 18). La protagonista asumía esa cotidianidad como parte esencial de su vida: “Y por caminos torcidos, Ana, había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caer en él como si lo hubiese inventado” (*Amor*, pág. 18)

La misión de Ana dentro de ese destino de mujer era “ser la raíz firme de las cosas”, ya que ella misma “formaba parte, oscuramente, de las raíces negras y suaves del mundo” (*ibid.* 18-19). Y porque Ana parecía tener el control de su vida, creía “haber descubierto que todo era posible de ser perfeccionado, que a cada cosa podría dársele una apariencia armoniosa; la vida podía ser hecha por la mano del hombre”( *ibid.*, pág. 18). Deducimos, por tanto, que el amor que se nos sugiere como título del cuento, significaba para Ana proteger, cuidar, controlar los detalles que permitan el crecimiento de los frutos de su familia; gracias a su cuidado, todo se iba a mantener perfecto y en armonía, el amor que ella daba a través de esa corriente de vida que emanaba de sus manos de madre y esposa, era un amor armonioso, ordenado, extraordinario, incorruptible... incuestionable. Esta concepción sobre el amor está dentro de la subjetividad de Ana, es su modo de percibirse como mujer y de conocerse dentro de su entorno familiar, sabe que todo depende de ella y eso le agrada, a pesar de que cierta hora de la tarde le resulte “angustiosa”.

El vacío que la casa sin gente dejaba en las tardes. Ella lo llenaba con actividades cotidianas como “hacer compras, o llevar objetos a arreglar [...] Cuando volviera sería el fin de la tarde y los niños llegados del colegio la complicarían” (*ibid.* pág. 19). De este modo Ana pasaba sus días, construía su cotidianidad gracias a la rutina impasible, controlada, afirmándose en la idea de que todo dependía de ella, como mujer, y de que la vida se justificaba al cuidar y proteger a los suyos, esta era su definición de *Amor*, por el momento.

### **3.2.1. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD Y AUTOCONOCIMIENTO**

Así transcurre la vida de la protagonista, aquella mañana sale al mercado y regresa en el tranvía. De repente algo ocupa su agitada atención, quieto e inmóvil un ciego estaba frente a ella, Ana lo observaba desde el tranvía: “¿Qué otra cosa había hecho que Ana se retrajera desconfiada? Algo inquietante estaba sucediendo. Entonces vio: el ciego mascaba chicle...Un hombre ciego mascaba chicle.” (Lispector, *Lazos de Familia*, 1960, pág.20).

Ana lo miró como una “mujer con odio”, nos preguntamos entonces: ¿por qué Ana mira al ciego con sentimiento de odio? Asumimos esta afirmación como una indeterminación, la concretizamos con la siguiente evidencia del texto: “Él masticaba chicle en la oscuridad. Sin sufrimiento con los ojos abiertos [...] el movimiento de masticación lo hacía parecer sonriente, luego no sonriente y luego dejando de sonreír” (*ibíd.* pág. 20). El masticar chicle nos sugiere un estado de relajación en el ciego, cómo un ciego podía estar relajado y sin sufrimiento, en un mundo tan hostil. El gesto del ciego de aparente burla, gesto que se producía por la acción de masticar chicle fue un insulto para Ana, que como ya lo vimos en la primera parte era una mujer que protegía, cuidaba y cubría todas las necesidades de su familia; y en aquel momento se encontraba en el tranvía en un entorno distinto al de su hogar, pero al fin y al cabo, su entorno cotidiano y conocido, que de igual forma debía ser perfecto, seguro; pero de pronto hay un ciego que se ríe sin saber que está siendo observado por ella. Y aquellos gestos hacen que Ana sienta como si el ciego la insultara: “Pero continuaba mirándolo, cada vez más inclinada- el tranvía arrancó de repente arrojándola desprevenida hacia atrás.” (*ibid.*, pág. 20)

Cuando el tranvía arranca, Ana cae hacia atrás y arroja desprevenida la pesada bolsa de red, provocando que los huevos que llevaba en ella se rompan. Hemos escogido estas dos imágenes que nos ayudarán a entender el cambio de percepción y de pensamiento en Ana con respecto a su entorno y al amor: los huevos y la bolsa como dos símbolos sustanciales en el relato. La canasta, en el cuento la bolsa de red que había tejido la misma Ana, según el diccionario de Chevalier, representa el cuerpo materno, refiriéndose a que Moisés y Rómulo y Remo quienes fueron arrojados en una cesta y fueron encontrados al filo de las aguas en una cesta. Simboliza, así el gineceo y los trabajos domésticos. (Chevalier, 1986, pág. 277) Apoyándonos en Chevalier, definimos al bolso de red de Ana como símbolo de cuidado materno, así como los huevos, que según el diccionario de Chevalier representan el nacimiento del mundo, una idea que se gestaba en los celtas, los griegos, los egipcios y los fenicios. (Chevalier, 1986, pág. 581).

De acuerdo a nuestra lectura, podemos dar una interpretación más amplia al símbolo de los huevos, pues en la poética de Lispector, los huevos y la gallina representan a la mujer y su

condición inherente de ser madre. De hecho en el cuento *Una gallina*, el ave no es comida por sus dueños, porque descubren que estaba embarazada y pronto iba a poner un huevo, así que por ese hecho la consideran y la mantienen con vida (Lispector, 1960, pág. 29). Así que el huevo es la representación de la maternidad y el bolso de red, por lo tanto, representaría el cuidado materno; ambos se rompen cuando ella se distrae al ver al ciego, esto significa, que se ha roto un aspecto de su subjetividad femenina, y esto cambia su rutina cotidiana, su espacio de seguridad, produce una crisis que la obliga a la reflexión y al cuestionamiento sobre su condición específica.

Ana se encuentra en la epifanía del autoconocimiento, primero, porque el ciego le ha permitido ver paradójicamente a través de su ceguera, que existe el “otro,” “el diferente” aquel reconocimiento lleva a Ana a darse cuenta sobre algunas cuestiones referentes a la idea que tenía del amor al inicio. Esta concepción del otro, la explicamos tomando en cuenta lo que ya nos dice Cixous sobre la alteridad:

El “otro” escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente, No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos «otro» es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, «su» otro (Cixous, 1995 pg.110).

Ana se sabe diferente al ciego, así como se sabe diferente a su esposo, aunque compartan su pertenencia genérica como sujetos. Pero qué sucede con el ciego que permitió que Ana ya no se sintiera ella misma. El ciego le ha hecho descubrir no solo “al otro”, sino que le ha abierto la posibilidad de entrar en un mundo que ella desconocía, o que hasta ese momento no lo había tomado en cuenta, porque después de ver al ciego que masticaba chicle en forma desprevenida e inconsciente, todo le parecía nuevo: “su corazón latía con miedo, ella buscaba inútilmente reconocer los alrededores, mientras la vida que descubría continuaba latiendo y un viento más cálido y misterioso le rodeaba el rostro” (*Amor*, pág. 22). Se expresa claramente en esta parte del relato que Ana se siente extraña y que se aproxima con suspenso a descubrir un misterio. Efectivamente, desciende del tranvía en una parada que no le correspondía para retornar a su hogar, la parada es la del jardín botánico, ingresa en él, rompe su rutina, decide situarse en el jardín, donde “de lejos veía la hilera de árboles donde la tarde era clara y redonda” (*ibíd.* pág. 22)

Recordando el análisis que hicimos al inicio, donde aparece el primer símbolo que es un árbol y donde expresábamos que el árbol era el símbolo del hogar de Ana y que ella era la

raíz que lo alimentaba, el jardín botánico, por lo tanto, sirve para establecer comparaciones con ella misma y con su hogar. En el jardín botánico los árboles tenían frutas negras: “En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña [...] Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, el abrazo era suave pegajoso [...] Los árboles estaban cargados, el mundo era tan rico que se pudría” (*ibid.*, pág. 23)

Si el hogar de Ana estaba representado en el símbolo del árbol, ¿qué nos quiere decir el jardín botánico? Esta indeterminación, la podemos concretizar a través del ciego, como ser imperfecto. Ana mira a un ciego que mastica chicle, a un ser imperfecto, es “otro” diferente a ella y en un inicio ella se niega a aceptarlo, pierde el control exacto de su rutina cotidiana, por lo tanto, se permite entrar al jardín botánico, a pesar del compromiso que debe cumplir con su familia extendida, constituirse en la perfecta anfitriona que recibirá invitados, preparar la cena; a pesar de esto, no la contemplamos apremiada en el jardín, allí descubre la belleza que se levanta sobre lo repugnante, lo bello relacionado con lo imperfecto: “El asesinato era profundo. Y la muerte no era lo que pensábamos”, esto le revela la existencia de un mundo ruin, hostil, pero si la muerte no es lo que pensamos, no es el fin de las cosas, entonces quizás se refiera al comienzo de algo. Así como cuando se rompe un huevo e inicia la vida, esta experiencia en el tranvía inicia el proceso de autoconocimiento de la protagonista.

Para Ana, el ciego es alguien totalmente extraño, esa misma extrañeza la invita a mirar y a observar en torno suyo, la presencia de los “otros”, los aspectos ocultos de su mundo, que ella creía perfecto. Octavio Paz, también se refiere a la “otredad” y explica que es un sentimiento de extrañeza que asalta al hombre tarde o temprano, porque tarde o temprano toma, necesariamente, conciencia de su individualidad; esto se produce porque sabe que existe aquél que no es él, que están los otros y que hay algo más allá de lo que él percibe o imagina. (Paz, 1993, pág. 36)

Octavio Paz sitúa el análisis del problema de la “otredad” en el centro de sus reflexiones y sugiere en algunos de sus textos capitales los medios gracias a los cuales el hombre, especialmente su contemporáneo, puede enfrentar esta fuente de angustia y resolver los conflictos que trae consigo, mediante el diálogo y mediante dos realizaciones de éste: la poesía y el amor. (*ibíd.* pág.36)

Ana, por tanto, a través del ciego, descubre este mundo imperfecto: el jardín botánico que es comparado con su hogar es una realidad que la desborda. La protagonista, a partir del

encuentro con el ciego que mastica chicle, y de observar “la descomposición [...] perfumada” (*ibid.* pág. 24) que existe en el jardín botánico, cambia totalmente su pensamiento y su concepción del amor: “La piedad por el ciego era tan violenta como un ansia, pero el mundo le parecía suyo, sucio, perecedero, suyo.” (*ibid.*, pág. 24) Después de estar en el jardín botánico regresa a casa y encuentra a su hijo: “lo apretó con fuerza, con miedo. Se protegía, trémula. Porque la vida era peligrosa” (*ibid.* pág. 25).

Su idea sobre el amor había cambiado, ahora no solo era un sentimiento dado a aquel árbol grande que era su hogar, sino que también deseaba darlo a todos, sin embargo sentía que “los días que ella había forjado se habían roto en la superficie y el agua se escapaba” (*ibid.*, pág. 25), así como los huevos se le escurrieron de la bolsa de red. La temida hora de la tarde en algún momento iba a ser eterna, ya nadie necesitaría de ella y se las arreglarían muy bien, como el ciego, para vivir en ese mundo hostil que a ella la rodeaba y parecía verlo en su hogar: “El mismo *trabajo* secreto se hacía allí en la cocina. Cerca del cesto de la basura, aplastó con el pie a una hormiga. El pequeño asesinato de la hormiga” (*ibid.*, pág. 27)

Pero a pesar de aquello, ella sentía que amaba al ciego, sin embargo, “no era con ese sentimiento con el que se va a la iglesia” con un “amor mezquino.” Debía cuidarse de los peligros del mundo y el ciego no cabía en la armonía de su hogar. Sin embargo cayó la noche y llegó la familia del esposo “felices de no pelear, tan dispuestos a no ver defectos [...] Ana atrapó el instante entre los dedos antes de que nunca más fuese suyo” (*ibid.*, pág. 27).

Ana, definitivamente no es la misma ni su concepción de amor es el mismo al concluir el relato. Al inicio vemos a Ana creyendo que el amor era proteger, cuidar, amparar, y el rol que debe cumplir para conseguir hacerlo; ahora siente que el amor va más allá de poder cuidar, porque habrá un momento en que aquellos que cuida ya no necesitarán de ella, y también, que hay “otros” quienes son imperfectos, ciegos, que alrededor había una vida “silenciosa, lenta, insistente” de la que no se había percatado, hasta que vio al ciego masticando chicle y paradójicamente se le quitó la ceguera, pudo ver la realidad, su realidad. Ahora ella sabe que el *Amor* es una palabra que debe extenderse hacia los que no necesitan de ella, es un sentimiento que debe mezclarse con la piedad, para entender y aceptar aquel mundo oculto donde “la muerte no es lo que pensamos”.

Ana, entonces, abrazó a su hijo, casi al punto de lastimarlo “como si supiera de un mal” así como los parásitos abrazaban los árboles en el jardín botánico, “como la repulsión que

precede a una entrega” porque aquel árbol que era su hogar tenía frutos que muy pronto madurarían y se desprenderían de él, ya no dependerían de ella, ya no sería indispensable.

En conclusión hemos concretizado los puntos de indeterminación del cuento *Amor*, los cuales han sido: el temor de Ana a cierta hora de la tarde y el árbol que simboliza el hogar de Ana. Su identificación nos ha permitido realizar esta primera indeterminación: esta imagen del árbol es indispensable para entender el significado que tiene el jardín botánico, convertido en una aporía para Ana quien no sabe cómo llegó hasta ahí. Tomando como referencia la Tematología para entender cómo las situaciones pueden configurar a los personajes, como es el caso de Ana, quien vio al ciego que masticaba chicle y fue conducida hacia el jardín botánico, lo que le ayudó a reconocer la necesidad de romper su rutina, experimentar la necesidad de reflexión, de introspección para solventar su necesidad de autoconocimiento, esta vez en base a la concepción real del *Amor* en la que sustenta su vida.

La segunda indeterminación es el odio al mirar al ciego que mastica chicle. Esta indeterminación ha sido concretizada a través de los símbolos de la canasta y los huevos. La canasta -la bolsa de red tejida por Ana- como símbolo del cuidado materno y los huevos, como símbolo de la maternidad, ambos objetos se rompen. Ana, entonces, odia, por un momento, al ciego, porque este le ha producido un cambio dentro de su subjetividad femenina, como madre y esposa, ha roto sus certezas, su seguridad.

Y la última indeterminación es el cambio que experimenta Ana en el jardín botánico. Esta indeterminación fue concretizada gracias el árbol como símbolo del hogar de Ana, pues el jardín botánico permite la comparación con su hogar desde una perspectiva objetiva, que marca distancia y rompe su seguridad rutinaria. Ella entonces pudo comprender que existe un mundo oculto que es necesario, como lo son los insectos que habitan en el jardín, como es el ciego quien le ayudó a reconocer esta parte olvidada de su entorno. Es así como la concepción de amor cambia y surge la necesidad de emprender un proceso de autoconocimiento, reconociendo que ella como madre y esposa debe amar a los suyos cuando ya no la necesiten y que ese amor también debe estar mezclado con la piedad para aceptar al “otro” al diferente.

## PRECIOSURA

### 3.3.COTIDIANIDAD Y CONTEXTO SOCIAL

El cuento *Preciosura* está escrito en tercera persona y relata el día a día que vive una estudiante de colegio. Sobre todo, la voz narrativa detalla cómo esta adolescente recorre el camino para tomar el transporte público que la llevará a su colegio en la mañana.

La adolescente del relato tiene ciertas características que la hacen especial, algo sublime, pura y en apariencia, inalcanzable: “Que no se desperezaba, no se comprometía, no se contaminaba. Que era intenso como una joya”( *Preciosura*, 1960, pág. 87) Este primer símbolo, que es utilizado para describirla, posee algunas connotaciones según el diccionario de Chevalier: la joya es considerada más por su material que por su forma (Chevalier, 1986), esto nos da pautas para utilizar este primer símbolo como referencia a la joya constituida por la parte espiritual de la protagonista.

Lo espiritual tiene un peso significativo durante todo el relato, este primer símbolo, nos ayudará a concretizar de mejor manera los puntos ciegos del relato. En varias ocasiones la adolescente es descrita como una mujer fea, sin embargo el título *Preciosura* nos da a entender que su parte física, no es lo que cuenta, así como la joya, su forma no es lo que le da valor, sino de lo que está compuesta. Por lo tanto, la adolescente es “tan fea y preciosa” (Lispector, 1960, pág. 98) por esta primacía que se le da a su parte espiritual.

A lo largo del relato, esta parte espiritual junto a su corporeidad van formando parte de su cotidianidad, aunque descuide el cuidado de su cuerpo: “cuando se levantaba de madrugada [...] se vestía corriendo, se mentía a sí misma que no había tiempo de bañarse” (*ibíd.* pág. 87), salía apremiada de su casa, a la madrugada y el viento le helaba el rostro, “Entonces sonreía. Como si sonreír fuese en sí un objetivo. Todo eso sucedería si tuviese la suerte de que nadie la mirase” (*ibíd.* pág. 87). En esta parte del cuento nos encontramos frente a un punto de indeterminación, cabe la pregunta: ¿por qué no desea que la miren?, ¿qué oculta? Sin embargo, el relato continúa y nos describe cómo ella sale a la calle a tomar el colectivo para dirigirse al colegio, esto ya le significa una batalla, donde gana experiencia y se vuelve más adulta: “En el

viento de junio, el acto misterioso, autoritario y perfecto era alzar el brazo- y ya desde lejos, el colectivo trémulo comenzaba a deformarse obedeciendo la arrogancia de su cuerpo”(ibíd., pág. 88)

Hay características de la protagonista que atañen a su salida de casa, que no se comparan con las descritas cuando se encuentra en su hogar: en las mañanas ella se despierta y la descripción nos da a entender que es una joven frágil, hasta se podría decir que se la compara con una flor, con su condición efímera: “Lo cual era lento, desdoblado, vasto. Ampliamente ella abría los ojos” (ibíd.pág.87) Pero en la calle, cuando se dirigía al colegio, “su cuerpo arrogante” hacía parar al colectivo, como si salir a la calle la hubiese hecho crecer para impedir que observaran su fragilidad.

El hecho de que salir a la calle le represente una batalla tiene su explicación en el deseo que tiene de que no la miren: “entonces subía, sería como una misionera ya que los obreros en el colectivo podrían decirle algo” (*Preciosura*, pág. 88). El sustantivo “misionera” nos confirma aún más que su parte espiritual, mística, late con mayor fuerza dentro de ella. Misionera porque debe cumplir una misión y esa misión es sublime y necesita del respeto de los demás, por lo que la mirada es algo que la puede irrespetar, no sería una mirada contemplativa, sino invasiva, cosificadora. Ella reclama respeto, el que se merece una “diosa” o una “deidad virgen”, tiene consciencia de la existencia de una parte divina -trascendente, la que contiene los siete misterios- en ella, necesita consideración, protección debido a su fragilidad esencial: “En la gravedad de la boca cerrada había una gran súplica: que la respetaran.”(ibíd. pág. 88)

Los obreros cansados por el sueño que conlleva el madrugar, no la miraban, sin embargo “alguna cosa en ella, a medida que los dieciséis años se aproximaban en humo y calor, alguna cosa generaba intensa sorpresa”. (ibíd. pág. 88) Nos preguntamos, entonces, ¿qué es lo que genera intensa sorpresa en ella?, ¿qué es aquello que intenta ocultar y que su padre lo sabe, y que “todos lo sabían, así como el hombre que pide limosnas”? (ibíd. pág. 89) “La riqueza y el silencio” nos refiere el texto como respuesta, pero esto aún es ambiguo. Sin embargo al subir al tranvía se definía una condición especial, su autosuficiencia aparente: “En el piso, la enorme sombra de la joven sin hombre, cristalizable elemento incierto que formaba parte de la monótona geometría de las grandes ceremonias públicas” (ibíd. pág. 88) Hay una segunda imagen en el relato: la sombra, que al darle el significado simbólico que corresponde nos ayudará a concretizar esta indeterminación.

Según el diccionario de Chevalier, la sombra tiene algunos significados especialmente espirituales: “según los indios canadienses pensaban que el alma y la sombra eran dos sustancias distintas, el alma se retiraba al camino de los lobos, mientras que la sombra se quedaba en el cementerio y tenía contacto con la gente. El alma podía volver y unirse a la sombra y así constituir un nuevo ser. Las personas nacidas por segunda vez sueñan con su vida anterior. (Chevalier, 1986, pág. 956) Este es uno de los tantos significados que tiene la sombra en el diccionario de simbología de Chevalier; en el texto de Lispector se hace alusión a una vida anterior al describir a la protagonista: “Pero intentaba, por instinto de una vida anterior, no demostrarles miedo” (*Preciosura*, pág. 94), por lo que interpretaremos la sombra como el secreto espiritual que intenta guardar la adolescente, los siete misterios que deben revelarse paulatinamente. Ya hemos dicho que ella cuida un secreto, que en apariencia todos los varones lo sabían; el hecho de haber pasado de su condición de púber a mujer, su virginidad suscitadora de deseo. Asumían que era virgen porque tenía dieciséis años, poseía “una enorme sombra sin hombre.”

Pero no era una simple virginidad, en el relato, este aspecto es algo sublime, por ciertas características que presenta la protagonista, que como lo dijimos anteriormente tiene una fuerte carga trascendente: “como si hubiera hecho votos estaba obligada a que la veneraran [...] ella también se veneraba [...] si la miraran se volvía rígida y dolorosa [...] guerrera” (*ibid.*, pág. 88). Aquella cualidad que no se explicita en el texto, pero que podemos percibir en la lectura gracias a ciertas evidencias, es lo que la hace preciosa, porque está en un nivel espiritual más alto, la convierte en un ser sublime, casi intocable, aunque deseable.

La parte espiritual se va difuminando en su cotidianidad y es esta cotidianidad lo que permite revelar su parte corpórea, humana, frágil, aunque dentro de esta cotidianidad ella se sienta guerrera, heroína, dentro de esa cotidianidad, ella es una simple adolescente que tiene que cumplir con sus obligaciones de colegio, superar las limitaciones que le confieren fragilidad:

Todavía tenía que enfrentar en la escuela el largo pasillo donde los compañeros estarían de pie conversando[...] Pasaba entre las filas de los compañeros creciendo, y ellos no sabían bien qué pensar ni qué comentarios hacer. Era feo el ruido de sus zapatos (*ibíd.*, pág. 89)

Los zapatos de taco de madera son un objeto que confirma ese aspecto corpóreo que la adolescente tiene, de hecho, se dice en el cuento que los zapatos rompían el propio secreto, el ser secreto de pasar desapercibida, de que no la miraran: “Como si fueran todavía los mismos

que solemnemente le habían calzado al nacer”. Los zapatos de tacón representan su sexualidad evidenciada, porque los zapatos de tacón forman parte de las prendas de vestir que puede usar una mujer, constituido en un símbolo de sensualidad; aunque los de la adolescente protagonista eran de madera, de igual forma cumplían una función no deseada por ella, llamar la atención, no la de sus compañeras, sino la de los compañeros varones.

Ella, como adolescente corpórea y espiritual, vaporosa, etérea por una gracia concedida, por su virginidad, por su pureza, no podía aceptar esa parte carnal que estaba simbolizada en sus zapatos de tacón de madera. Ella aún no acepta que un varón la mire, porque no sabría cómo afrontar esas experiencias, aunque las imagina no tan buenas; su experiencia le recuerda que cuando tenía 10 años, un niño le lanzó una rata muerta en señal de que la quería. Ella superó aquel mal rato repitiéndose dieciséis veces, que era fuerte, estas dieciséis veces nos remite a la edad que tiene y siente que ya “no estaba a merced de nadie” por eso se considera, guerrera, heroína, inalcanzable (*ibid.*, pág. 91), no está dispuesta a repetir esta dolorosa e inexplicable experiencia Sin embargo, ella guarda una esperanza, se mantiene una espera en ella, “a pesar de que había perdido la fe”, entonces surgen las preguntas: ¿ha perdido la fe en los hombres?, ¿ha perdido la fe en llegar a ser querida? Sin embargo aguardaba, a que su momento llegase, tal vez como una ilusión, que cargaba entre sus libros y cuadernos para ir al colegio, lugar donde “había aprendido a pensar”, donde la habían tratado como un chico más, donde podía ser inteligente (*ibid.*, pág. 90).

El hecho de que en el colegio sea tratada como un varón para sentirse inteligente tiene su explicación; la podemos encontrar en las referencias que ya hace mucho tiempo hacía Aristóteles y cuyas concepciones han sido revisadas y estudiadas bajo la luz del feminismo. Según refiere Sissa en su libro *Platón, Aristóteles y la diferencia sexual* (2000, pág. 111), si Aristóteles aceptase que lo masculino y lo femenino conforman dos sustancias diferentes, estaría dando una entidad a la mujer que no se correspondería con la idea de fondo que sustenta su teoría y no es otra que la de pensar que lo femenino representa una carencia a comparación de lo masculino, por lo tanto lo femenino es negativo, frente a lo masculino que es positivo.<sup>8</sup> Estas ideas se han mantenido hasta la Modernidad, donde aún la mujer tiene que luchar contra el estigma de ser el “sexo débil”, “incompleto”; en el cuento, la adolescente

---

<sup>8</sup>La problemática del género, el esfuerzo por identificar la diferencia sexual como variante cuantitativamente mensurable en el seno de un concepto de génesis [...] culmina en la introducción de dicotomía[...] lo femenino ocupa el lugar de lo negativo, de la alteración y de la falta o carencia (Sissa, G., Filosofía del género. Platón, Aristóteles y la diferencia sexual, Madrid, Taurus, 2000 pág.122).

abandonaba todos esos rasgos sublimes que la hacían lejana e intocable para el varón, mezclándose entre ellos por su ingenio y curiosidad en clases.

Así los días de la adolescente se desmoronaban entre los viajes al colegio, la conversación con la empleada, su gran espera. A veces, en el colegio, intensa, nebulosa, hacía trazos simétricos y otras tantas diseñaba “estrellas, estrellas, estrellas, tantas y tan altas que de ese trabajo enunciador salía exhausta, alzando la cabeza apenas despierta” (*Preciosura*, pág. 20). De ese “trabajo enunciador”, diseñar estrellas, se colige la necesidad posible de trazar parte de su destino. Su destino marcado por una “misión” que nos proponemos concretizar, y que explica cómo la rutina de la adolescente se quiebra; esta ruptura se anuncia ya con la visión de una estrella matinal el día en el que, a diferencia de otros días, sale de su casa antes del amanecer, más temprano, para dirigirse al colegio.

### **3.3.1. RUPTURA DE LA COTIDIANIDAD Y AUTOCONOCIMIENTO**

La ruptura de su rutina diaria se presenta sin una razón aparente, únicamente sale a la calle con más apuro que el de costumbre, sin una justificación válida: “Se despertó en el mismo misterio intacto, abriendo los ojos era la princesa del misterio intacto” (*ibid.*, pág. 92). La calle es el lugar donde se teje su cotidianidad y esta la hace crecer, la hace guerrera, pues debe permanecer atenta, está sola, debe valerse por sí misma, no debe hacerse notar: “Aquel día era una mañana más fría y oscura que las otras [...] Las casas dormían con las puertas cerradas. Los jardines congelados de frío”; esta descripción del entorno utiliza la prosopopeya y nos remite a un contexto “diferenciado”, distinto, extraño, impotente frente a la seguridad que necesita la adolescente para cumplir su rutina cotidiana, ya no es el mismo de siempre, ya no es oportuno para conseguir su control: “Miró alrededor como si hubiese equivocado de calle o de ciudad. Pero había equivocado los minutos” (*ibid.* pág. 93). La señal de que aquella madrugada iba a suceder algo fuera de lo común fue “una gran estrella de hielo”.

Como lo hemos referido, la estrella ha sido mencionada por cuarta vez dentro del relato, por lo que intuimos que se trata de un símbolo que nos permitirá entender mejor esta ruptura de la rutina que confiere seguridad, y la necesidad de reflexionar para iniciar su proceso de autoconocimiento. Según el diccionario de Chevalier, la estrella representa el espíritu y en particular el conflicto de las fuerzas espirituales de luz contra las fuerzas materiales de las

tinieblas. La estrella es un símbolo que traspasa la oscuridad y es también el faro sobre la noche del inconsciente. (Chevalier, 1986, pág. 240)

De acuerdo a nuestra lectura particular del relato, consideramos que esta estrella que se describe en el cuento es similar a las que la adolescente dibujaba en su cuaderno, pero es de hielo, por lo que no tiene luz; al igual que las trazadas sobre las hojas de su cuaderno no tiene vida aparente. Consideramos también que tiene la misión de anunciar o posee un poder anunciador, es decir, tanto esta estrella que se presenta en la calle desolada, como las estrellas de papel, le anuncian un cambio o una ruptura inesperada.

La estrella también es el símbolo de las ilusiones de la joven adolescente, la mantienen en la gran espera, y no le han permitido perder la fe del todo. Estas ilusiones, de una mujer puede de dieciséis años, quizás sean las de conocer un hombre, ser amada y respetada. Pero lo que nos llama la atención sobre esta estrella que observa “en el aire oscuro más que en el cielo” no posee luz, esto nos da a entender que si es anunciadora, no anuncia algo real, no anuncia algo grato, no es la señal de que lo anhelado se cumplirá, sino que simplemente representa los sueños y deseos imprecisos de la joven, que por el momento, al parecer continuarán en el estatuto de sueños.

De pronto en la oscuridad de la calle alcanza a observar a dos muchachos avanzando hacia donde se encuentra ella: “Ellos van a mirarme, lo sé, no hay nadie más a quien puedan mirar, y me van a mirar mucho”. En ese momento la adolescente se encuentra frente a una aporía, experimenta una difícil situación que la pone a meditar sobre la necesidad de avanzar o retroceder, regresar a su casa y esperar a que los dos sujetos se retiren o continuar su camino, debe tomar una decisión, pero no es fácil hacerlo: “¿Cómo retroceder, y después, nunca más olvidar la vergüenza de haber esperado miserablemente detrás de una puerta?” (*ibíd.* pág. 93). Su parte divina, espiritual, en esos momentos se hace más presente dentro de su subjetividad femenina: “no deben mirarme”, pues no será una mirada contemplativa, sino cargada de deseo ciego y torpe, una mirada que podría irrespetar esa parte virginal, trascendente, protegida por los siete misterios que ella posee en su ser. El correr también le significaría errar el “ritmo que era su destino copiar, ejecutándolo para la consumación del mundo” (*ibíd.* pág.94), como si ella en sus pasos llevara el compás del ritmo eterno, con el que se creó el universo, y sí, es posible, porque ella es dueña de los “siete misterios [...] tan secretos que de ellos quedara apenas una sabiduría: el número siete” (*ibid.*, pág. 95).

En esta parte del relato hemos llegado a un punto de indeterminación bastante crítico, los “siete misterios” de la joven pueden tener varias connotaciones, de lo que sí estamos seguras es que se habla de un aspecto espiritual, bastante fuerte e importante para la protagonista, misterios en los que basa su fortaleza, su decisión de mantenerse “guerrera”.

El número siete es un número simbólico para varias religiones, por ejemplo, en el hinduismo representa los siete puntos o chakras de una persona; en el catolicismo, el siete es un número perfecto, mencionado muchas veces en las Sagradas Escrituras. Al analizar un cuento de Lispector creo que a través de nuestro *Horizonte de Expectativas* formulado gracias al conocimiento, a la relación que mantenemos con la obra y a los datos biográficos de la autora, tomando en cuenta su ascendencia judía, podríamos deducir que Clarice Lispector podía tener ciertos conocimientos de la cábala judía, ya que el siete o “zain” dentro del tratado espiritual de los judíos tiene mucha relevancia y ciertas características de este número en la cábala se conectarán con el cuento analizado.

Según el rabino Ginsburgh, fundador y director del Instituto Gal Einai, el número siete o “zain” marca los 7 días de la semana; un ciclo de siete años conduce a la shemitá; siete ciclos de siete años son los que conducen a Yovel o jubile; de Pesaj a shabuot son 7 semanas de siete días. Por tanto vemos que el número siete marca ciclos y ha marcado el ritmo con el que se creó el mundo y otros periodos importantes dentro de la religión judaica. Si la protagonista, marca el “ritmo” y no retrocede sus pasos, porque eso sería perder el “ritmo” que es visto como un “talismán”, ella sin duda representa lo divino, una virgen que en su interior posee una gracia cósmica. (*Preciosura*, pág. 95)

La pureza de la adolescente se ve amenazada al encontrarse frente a dos hombres extraños, avanza hacia ellos “sufriendo por obedecer”, yendo al encuentro de un destino ignoto, aunque temido he imaginado. Entendemos, por tanto, que la adolescente, a pesar de guardar dentro de ella la pureza que la hace divina, que le concede trascendencia, se encuentra en un entorno machista como ya nos refería Irigaray, pues hay que considerar que la cultura está construida en torno a un único modelo sexual, el masculino, que se apropia tanto de la corporalidad como de la sexualidad femeninas y constriñe la manifestación de la subjetividad de las mujeres. (Irigaray, 1978, pág. 111) Por lo tanto, a pesar de que la adolescente desea ser venerada por su pureza, eso no será posible, la equivocación de minutos cambió su entorno: “Con una repentina rigidez, los miró. Cuando menos lo esperaba, traicionando el voto de secreto, los miró rápido. ¿Sonreían? No, estaban serios” (*Preciosura*, pág. 94).

La mirada que la adolescente les da por unos segundos a aquellos sujetos que venían a su encuentro la volvió individual, develó su presencia y el deseo torpe de la mirada de ellos, estaba desprotegida: “mientras fuese impersonal sería hija de los dioses” (*ibid.*, pág. 95). La mirada del hombre se basa en el afán de posesión, mientras que la mirada de la mujer es contemplativa, pero si ella mira al hombre, ella ya no es dueña de su mirada, no controla la situación. (Irigaray, *Ser dos*, 1998, pág. 110)

Como si el mirar que la individualiza le hubiese quitado la protección que en esos momentos poseía de los “dioses”, esto es una más de las evidencias, de que la adolescente se percibe como divina, pero que en ese momento ha perdido esta condición, se ha vuelto frágil, debe enfrentar este “encuentro” en soledad: “Ellos, cuyo papel predeterminado era sólo pasar junto a lo oscuro de su miedo[...] la habían atacado[...] En fracción de segundos la habían tocado como si a ellos les correspondieran los siete misterios” (*ibid.*, pág. 95), como si su cuerpo les perteneciera<sup>9</sup> y más aún como si su parte divina conformada por sus siete misterios les correspondiese a ellos, dejaran de pertenecerle a su dueña. Los “siete misterios,” como ya lo referimos anteriormente, pueden resignificarse desde la cábala judía. En la religión judaica encontramos relación entre la letra “zain” que representa el número siete, con la historia que se esconde detrás de este símbolo y las virtudes de la mujer o la mujer virtuosa, por lo tanto, los “siete misterios” estarían dirigidos a su parte espiritual, serían los siete dones que se le ha concedido por su pureza.<sup>10</sup>

Hay que tomar en cuenta que su parte corpórea, humana, se hace presente en su cotidianidad “ella estaba protegida por una suerte de fealdad que el hambre acentuaba” (*Preciosura*, pág. 91); la forma en la que ella es atacada es tan violenta que la voz narrativa la describe de manera muy gráfica, simbólica: “cuatro manos difíciles [...] cuatro manos que no sabían lo que querían [...] cuatro manos de quien no tiene vocación, cuatro manos que la habían tocado inesperadamente” (*ibid.*, pág. 95). En el relato se repite cuatro veces la palabra cuatro, se puede interpretar esto como la representación de los cuatro puntos cardinales: norte, sur, este y oeste, o arriba, abajo, derecha, izquierda, esto significa que la tocaron totalmente, que no hubo espacio que no fuese manoseado por aquellos hombres “sin vocación”, la invadieron, la asfixiaron, sofocando la luz que le daba sus “siete misterios”.

---

<sup>9</sup>Lo que hay son unos soportes materiales (cuerpos de mujeres) moldeados y a los que la sexualidad masculina les impone una función. Exiliadas de sus cuerpos difícilmente podrán tener una imagen de sí mismas, y tomarán a modo de disfraz las distintas identidades con las que los hombres las marquen. (Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, 1978)

<sup>10</sup>El *Maguid de Mezeritch*, el sucesor del *Baal Shem Tov*, enseña que el versículo "Una mujer virtuosa es la corona de su esposo" alude a la forma de la letra *zain*. (Itzjak, Artículo de blog, 2014)

Después del suceso, ella se queda de pie, inmóvil “escuchando con tranquila locura sus zapatos en fuga” (*ibíd.* pág. 96). Los zapatos, como ya lo señalamos, representan el aspecto sexual y carnal, y ella los escucha con claridad, cuando los dos hombres corren, como si hubiese despertado a la realidad, y se le hubiese ido para siempre esa particularidad divina que poseía: “¡estoy sola en el mundo![...] era tan poco lo que poseía y ellos lo habían tocado” (*ibíd.* pág. 98).

En el cuento se puede ver claramente, cómo ella desciende y se ve degradada, abandonando esa parte divina, que al ser tocada, ya no posee: “Volvió al banco y permaneció quieta, con su hocico. “Una persona no es nada” “No”” (*ibíd.* pág. 98). La voz narrativa compara los rasgos de su rostro con los de un animal “así como una persona engorda ella dejó de ser preciosa”, dejó de ser sublime y es este cambio que se da en la trama lo que señala la epifanía del autoconocimiento. Abandonó su etapa inocente y exigió tener zapatos nuevos: “Hay una oscura ley que hace que se proteja el huevo hasta que nazca el pollo, pájaro de fuego” (*ibíd.* pág. 98).

En conclusión en el cuento se presentan dos grandes indeterminaciones, la primera responde a la pregunta de por qué la adolescente no desea ser vista. Este primer punto ciego es concretizado a través de los símbolos: la joya que representa su parte espiritual y la sombra que es el secreto que guarda, su virginidad. La parte espiritual de la joven toma gran relevancia en el cuento con el objetivo de hacer que se sienta la gravedad de la ofensa que ella recibe por parte de dos sujetos.

El segundo gran punto de indeterminación se manifiesta en la pregunta sobre cuáles son los siete misterios de la adolescente. Este aspecto lo hemos analizado considerando la ascendencia judía de Clarice Lispector, nuestras interpretaciones sobre este aspecto están basadas en algunos indicios de la cábala judía. El número siete es la cifra que ha marcado el ritmo de la creación del universo y los misterios relacionados con este, se manifiestan como símbolo de las virtudes espirituales de la joven. Al ser tocada por estos sujetos, su parte espiritual se pierde, es lo que la hacía *Preciosa*, entonces reconoce su parte sexual, representada simbólicamente en sus zapatos.

La ruptura por tanto de su cotidianidad, anunciada por una estrella de hielo, estrella de luz - sin luz- que representa las ilusiones que no se van a cumplir en su totalidad, con respecto a ser respetada y amada por un hombre, fue el inicio del autoconocimiento, que no es más que aceptar la realidad y el destino que a veces puede tener una mujer

## CONCLUSIONES

La investigación realizada nos permite concluir que Lispector utiliza la palabra para recrear un ámbito ficcional de cotidianidad, reflexionar desde una posición crítica sobre la alienación femenina, específicamente cuando esta se ata a una rutina que no le permite desarrollar todo su potencial de autoconocimiento. Por lo tanto, podemos referir que la escritura de Clarice Lispector tiene como finalidad conocer cómo conseguir expresar mediante la palabra todo aquello que florece dentro del fuero interno de las protagonistas de los relatos seleccionados.

A través de esta investigación, concluimos -y confirmamos- que Lispector logra expresar y darle voz al silencio, un silencio imperceptible, pero al mismo tiempo inmanente dentro del pensamiento de las protagonistas, sus pensamientos y percepciones son tomados en cuenta y expresados a través de la palabra. Lo subjetivo es expresado, es dicho y es reconocido, rompiendo así el mutismo propio de mujer, el cual se esconde en su rutina y no puede ser descubierto por quienes están a su alrededor.

En la poética de Lispector, como lo hemos mencionado, encontramos la decisión de describir sentimientos que no han podido ser expresados por medio de la comunicación cotidiana. Las protagonistas de los cuentos analizados se caracterizan por silencios que se contaminan y las excluyen de la comprensión humana rutinaria convencional. En sus obras, Lispector tamiza las

palabras desde una subjetividad femenina específica: sus protagonistas femeninas albergan sensaciones, sentires y percepciones en su fuero interno que se manifiestan en silencios, en apariencia inefables; la utilización de la palabra en la poética de Lispector es compleja, pues se propone detallar realidades abstractas, sustanciales, indefinidas que podemos aprehender a través de la focalización de sus personajes femeninos.

La revisión del contexto histórico en el que se desarrolla la obra de Lispector nos ha permitido concluir que el movimiento Antropofágico realizó propuestas revolucionarias en la escritura del Brasil, en general, y en la poética de la autora, en particular. Lispector y su escribir mujer - *écrire-femme*- se asume como una propuesta redentora, diferente, centrada en las sensaciones y emociones de sus protagonistas femeninas.

Las características específicas de su poética pueden explicarse también desde el conocimiento de las experiencias propias de Lispector, como elementos que marcan su vida y su escritura: la muerte, el conocimiento, la interacción entre los personajes femeninos y masculinos. Se puede decir, que esta característica propia de la autora pudo surgir ya en su juventud como forma de gestionar algunos traumas de su niñez, como la muerte de su madre; sin embargo, su propuesta literaria permite que los lectores nos reconozcamos como parte fundamental de la dinámica de escritura y lectura de su poética.

Dado que las problemáticas desarrolladas en su obra no son explícitamente evidentes, en los relatos de Lispector encontramos puntos ciegos, aporías, conformados por sentimientos, visiones y percepciones de la realidad que necesitan leerse en forma crítica para interpretarse. El lector desempeña un papel activo para lograr una lectura crítica e interpretativa que permita resolver los puntos ciegos incorporados en el desarrollo de sus relatos. Desde la Estética de la Recepción hemos desarrollado nuestras interpretaciones a partir de las imágenes presentes en los textos elegidos para su análisis, hemos considerado su devenir asumiéndolas como símbolos, pues cada figuración tiene una carga significativa relevante y esencial para comprender mejor el mundo intrínseco de la conciencia de las tres personajes femeninos protagónicos de estos relatos.

Los espacios de indeterminación, las concretizaciones, y las aporías, principios fundamentales de la Estética de la Recepción, se han relacionado con las propuestas de lectura de la Ginocrítica y de la Tematología como instrumentos para conseguir la interpretación de los cuentos; desde la sutileza de una lectura minuciosa de una escritura de mujer, que permite la comprensión de las relaciones de alteridad con “el otro,” la aceptación, el autoconocimiento, el respeto a las

individualidades específicas de las protagonistas femeninas, desde una comprensión integradora que abre paso al descubrimiento de sus valores esenciales.

El análisis de la cotidianidad de las protagonistas como parte de mundos rutinarios y opresivos no permiten que ellas se reconozcan ni que las reconozcan como seres independientes, dueñas de su corporeidad, su lenguaje y su vida. La propuesta de lectura de la *Ginocrítica* ha sido útil para comprender ese mundo cotidiano, pero a la vez opresivo, que no permite a las mujeres de los tres relatos ser reconocidas como seres independientes, individuales, dueñas de su cuerpo y de su lenguaje y la importancia que implica la ruptura de la cotidianidad.

Esta ruptura se produce por hechos específicos que constituyen hitos en el desarrollo de la trama de los cuentos, se manifiesta como situaciones límites que demandan la reflexión y definen un proceso de autoconocimiento de las protagonistas femeninas de estos relatos, indispensable para aprehender la necesidad de encontrar autonomía, y valorar su especificidad de mujeres, incluso para comprender que “las circunstancias del destino” pueden resultar aporías que permitirían encontrar el camino hacia la revelación sobre la complejidades específicas de su ser mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almería Beltrán, L. (1992). *Palabras Transparentes*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Jozef, B. (1977). Clarice Lispector: La transgresión como acto de Libertad. Universidad Federal de Río de Janeiro. Revista Iberoamericana de letras Brasileñas Nro. 98
- Berrio, A. G. (1994). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bravo, M. I. (2000). *Academia*. Recuperado el 9 de 11 de 2018, de *Aproximación a la Estética de la Recepción y a la Semiótica Literaria*: <https://www.academia.edu/24040283>
- Brenner, W. P. (03 de 04 de 2018). *República*. Recuperado el 23 de 08 de 2018, de “La semiótica y el lenguaje de los símbolos en el arte”: <https://republica.gt/2018/04/03/la-semiotica-y-el-lenguaje-de-los-simbolos-en-el-arte/>
- Cámara, M. (11 de 07 de 2011). *Lazos de Familia de Clarice Lispector*. Recuperado el 9 de 01 de 2018, de Sibia. Revista de poesía e crítica literaria: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/lazos-de-familia-de-clarice-lispector/4881>.
- Cándido, A. (2007). *Literatura y sociedad: estudio de teoría e historia literaria*. UNAM.
- Ciplijauskaitė, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Ánthropos.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa*, Barcelona: Editorial Ánthropos.
- Corrales, Pascual Manuel. (1980). *Estética de la recepción y ciencia literaria*. Quito: Universidad Católica del Ecuador.
- Culler, J. (1997). *Breve Introducción a la Teoría Literaria*. Barcelona: CRÍTICA.
- Cuatrecasas, J. (1972). *Lenguaje, semántica y campo simbólico*. Buenos Aires: Paidós.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial S.L.
- Culler, J. (1997). *Breve Introducción a la Teoría Literaria*. Barcelona: CRÍTICA.
- De Azcárate, P. (1872). *Obras completas de Platón*. Madrid: Medina y Navarro, editores.
- Derrida, J. (1998). *Aporías: morir, esperarse en los límites de la verdad*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, M. (1925-1986). *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México

- Escobar Carrión, S. (2004). *Pontificia Universidad Católica de Argentina*. Recuperado el 05 de 02 de 2019, de "Catarsis y teatro en la obra de Aristóteles." Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/catarsis-y-teatro-obra-aristoteles.pdf>
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Ánthropos.
- García, M. (2015). *Revista Laboratorio*. Recuperado el 10 de 02 de 2019, de Dialogismo, género literario y memoria colectiva en la noche de Tlatelolco de Elena Poniatowska: <http://revistalaboratorio.udp.cl/dialogismo-genero-literario-y-memoria-colectiva-en-la-noche-de-tlatelolco-de-elena-poniatowska/>
- Guillén, C (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: CRÍTICA.
- Hernández Terrazas, C. (2008). *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México. D.F: Taurus. Universidad Iberoamericana .
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Jauss, H. R. (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Alemania: UVK.
- Kant, M. (2003). *Biblioteca Universal*. Recuperado el 05 de 02 de 2019, de *Crítica del juicio*: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Lispector, C. (2004). *Agua Viva*, Madrid: Siruela,
- Lispector, C. (2009). *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*. Madrid: Siruela.
- Lispector, C. (1960). *Lazos de Familia*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Lozada Soler, E. (1994). *Clarice Lispector: La palabra rigurosa*. Revista de estudios filológicos "Mujeres y Literatura." Universidad de Barcelona.
- Merchán, M. (2017). Aprendizaje o el libro de los placeres: memoria, viaje y alteridad en la palabra como estrategia de autoconocimiento y autonomía. En AA.VV., *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*, 202 pp. San Juan de Pasto: Editorial UNIMAR.
- Medeiros, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*. Chile: Cuarto Propio.

- Moliner, M. (1975). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Pimentel, A. (1993). *Tesis*. Recuperado el 10 de 02 de 2019, de Tematología y transtextualidad: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/download/931/931>
- Norbert, E. (1994). *Teoría del Símbolo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). *De la Estética de la Recepción, a una estética de la participación*. México. D.F.: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México. UNAM, en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1798>
- Sartre, J. P. (1960). *¿Qué es la Literatura?* Buenos Aires: Losada, S.A.
- Sulla, E. (1996). *Teoría de la Novela*. Barcelona: CRÍTICA.
- Strucchi, E. (2014). *Vivir duele*. Buenos Aires: Godot.
- Tennina, L. (2010). *Memoria académica, Universidad de la Plata*. Recuperado el 21 de 02 de 2018, de Oswald de Andrade en los suburbios, una lectura de la antropofagia periférica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Tanius, K. (2000). *Academia*. Recuperado el 9 de 11 de 2018, de La "obra abierta" de Umberto Eco o el "superhombre de la teoría de la comunicación" <https://www.academia.edu>

## ANEXOS

## IMITACIÓN DE LA ROSA<sup>11</sup>

Antes de que Armando volviese del trabajo la casa debería estar ordenada y ella mismo ya lista con su vestido marrón para que pudiera atender al marido mientras él se vestía, y entonces saldrían con calma, del brazo como antiguamente. ¿Desde cuándo que no hacían eso?

Pero ahora que estaba de nuevo “bien”, tomarían al ómnibus, ella mirando como una esposa por la ventana, su brazo en el de él, y después cenarían con Carlota con Joao, recostados en la silla con intimidad. ¿Cuánto tiempo hacía que no veía a Armando recostarse confiado y conversar con un hombre? La paz de un hombre era, olvidado de su mujer, conversar con otro hombre sobre lo que salía en los diarios. Mientras tanto ella hablaría con Carlota de cosas de mujeres, sumisa ante la bondad autoritaria y práctica de Carlota, recibiendo nuevamente la desatención y el vago desprecio de su amiga, su natural descortesía, ya no más ese cariño perplejo y lleno de curiosidad, viendo en fin, a Armando olvidado de la propia mujer. Y ella misma volviendo reconocida a la insignificancia. Como un gato que pasa la noche afuera, como si nada hubiese sucedido, encuentra sin reproche un cuenco de leche esperándolo. Felizmente las personas la ayudaban a hacerle sentir que ahora estaba “bien”. Sin mirarla fijo la ayudaban activamente a olvidar, fingiendo ellas mismas el olvido, como si hubiesen leído las mismas indicaciones del mismo fracaso de remedio. O realmente habían olvidado, quién sabe. ¿Cuánto tiempo hacía que no veía a Armando recostarse con abandono, olvidado de ella? ¿Y ella misma?

Interrumpiendo el arreglo del tocador, Laura se miró al espejo: y ella misma, ¿Cuánto hacía? Su rostro tenía una gracia doméstica, los cabellos sujetos con horquillas detrás de las orejas grandes y pálidas. Los ojos marrones, los cabellos marrones, la piel morena y suave, todo daba a su rostro ya no demasiado joven un aire modesto de mujer. ¿Acaso alguien vería en aquel mínimo indicio de sorpresa que había en el fondo de sus ojos, alguien veía en ese mínimo indicio ofendido la falta de los hijos que nunca había tenido?

Con su gusto minucioso por el método el mismo que cuando era estudiante la hacía copiar con letra perfecta los apuntes de la clase sin comprenderlos, con su gusto por el método,

---

<sup>11</sup> Lispector, Clarice. (1960). *Lazos de Familia*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

ahora reasumido, planeaba ordenar la casa antes de que la criada se fuera de paseo para que, una vez que María estuviese en la calle, no necesitara hacer nada más que:

1) Vestirse con calma; 2) esperar a Armando ya lista; 3) ¿Qué era lo tercero?

¡Si! Era eso mismo lo que haría. Se pondría el vestido marrón con cuello de encaje crema. Ya bañada. Desde los tiempos del Sacre Coeur ella había sido ordenada y limpia, afecta a la higiene personal y con cierto horror por la confusión. Lo que no había contribuido nunca a que Carlota, ya en aquel tiempo bastante original, la admirase. La reacción de los dos siempre había sido diferente. Carlota ambiciosa y riendo fuerte; ella, Laura, un poco lenta y, por así decir cuidando de mantenerse siempre lenta; Carlota sin ver nunca peligro en nada. Y ella cuidadosa. Cuando les dieron a leer *Imitación de Cristo* con un ardor irracional había leído pero sin entender pero, que Dios la perdone, había sentido que quién imitase a Cristo estaría perdido – perdido en la luz, pero peligrosamente perdido. Cristo era la peor tentación. Y Carlota ni siquiera lo había querido leer, le habían mentado a la monja que lo había leído. “Si” se pondría el vestido marrón con cuello de encaje verdadero.

Pero, cuando vio la hora, se acordó con un sobresalto que le hizo llevar la mano al pecho de que se había olvidado de tomar el vaso de leche.

Se dirigió a la cocina y, como si hubiera traicionado con su descuido a Armando y a sus fieles amigos, tomó los primeros sorbos de pie junto a la heladera con una lentitud ansiosa, concentrándose en cada sorbo con fe, como si estuviera indemnizando a todos y castigándose a sí misma. Tal como había dicho el médico: “tome leche entre las comidas, nunca se quede con el estómago vacío, ya que eso produce ansiedad” – entonces, aún sin ninguna amenaza de ansiedad, tomaba sin discutir trago a trago, un día tras otro, nunca había fallado obedeciendo a ciegas, con un ligero entusiasmo para que no pudiese observar en sí misma la menor incredulidad. Lo complicado era que el médico parecía contradecirse, cuando al mismo tiempo que le daba una orden precisa, que ella quería seguir con el celo de una conversa, también le decía: “abandónese, haga todo lentamente, no se esfuerce por conseguir las cosas – olvide por completo lo que sucedió y todo volverá con naturalidad” y le había dado una palmada en la espalda, lo que la había halagado y la había hecho enrojecer de placer. Pero en su humilde opinión, una orden parecía anular la otra, como si le pidieran comer harina y silbar al mismo tiempo. Para fundirlas en una sola, comenzó a utilizar un truco: ese vaso de leche que había terminado por ganar un secreto poder, y que tenía en cada sorbo el gusto casi de una palabra renovando la fuerte palmada en la espalda, ese vaso de leche lo llevaba al comedor, donde se

sentaba “con mucha naturalidad”, simulando falta de interés, “sin esforzarse” cumpliendo así hábilmente la segunda orden. “No tiene importancia que engorde”, pensó; lo principal nunca había sido la belleza.

Se sentó en el sillón como si fuese una visita en su propia casa que, tan recientemente recuperada, ordenada y fría, evocaba la tranquilidad de una casa ajena. Lo que era muy satisfactorio: al contrario de Carlota, que había hecho de su hogar algo semejante a sí misma, Laura sentía el placer de hacer de su casa algo impersonal; en cierto sentido perfecto por ser impersonal.

Oh, qué bueno era está de vuelta, realmente de vuelta, sonrió satisfecha. Tomado el vaso casi vacío, cerró los ojos con un suspiro de agradable cansancio. Había planchado las camisas d Armando, había hecho metódicas listas para el día siguiente, había calculado minuciosamente lo que había gastado a la mañana en la feria, no había parado un instante siquiera. Oh, qué bueno era estar de nuevo cansada.

Si un ser perfecto del planeta Marte descendiera y se enterase de que en la Tierra las personas se cansaban y envejecían, sentiría pena y sorpresa. No entendería jamás lo que había de bueno en ser gente, en sentirse cansado, en fracasar diariamente; sólo los iniciados comprenderían ese matiz de vicio y ese refinamiento de vida.

Y ella retornaba por fin de la perfección del planeta Marte. Ella, que nunca había ambicionado más que ser la mujer de un hombre, reencontraba agradable su parte diariamente falible. Con los ojos cerrados suspiró agradecida. ¿Cuánto tiempo hacía que no se cansaba? Pero ahora todos los días se sentía casi exhausta y había planchado por ejemplo las camisas de Armando siempre le había gustado planchar y, sin falsa modestia era una excelente planchadora. Y después como recompensa quedaba exhausta. Ya no más esa falta de cansancio alerta. Ya no más ese punto vacío y despierto y horriblemente maravilloso dentro de sí. Ya no más esa terrible independencia. Ya no más la facilidad monstruosa y simple de no dormir – ni de día ni de noche – que en su discreción la hiciera súbitamente sobrehumana en relación a un marido cansado y perplejo. El, con ese aire que tenía cuando estaba mudo de preocupación, lo que le producía ella una piedad punzante, si, aún dentro de su despierta perfección, la piedad y el amor, ella sobrehumana y tranquila en su brillante aislamiento y él, cuando tímido iba a visitarla, llevándole manzanas y uvas que la enfermera recogiendo de hombros comía, él haciéndole visitas ceremoniosas, como un novio, con un aire infeliz y una sonrisa fija, esforzándose en su heroísmo por comprender, él que la había recibido de un padre y de un

sacerdote, y que no sabía qué hacer con esa joven de Tijuca que inesperadamente, como un barco tranquilo que se pierde en las aguas, se había vuelto sobrehumana.

Ahora, ya nada de eso. Nunca más. Oh, había sido sólo debilidad; el genio era la peor tentación. Pero después había vuelto tan completamente que ya hasta comenzaba a cuidarse de no incomodar a los otros con su viejo gusto por el detalle. Recordaba bien a sus compañeras del Sacré Coeur diciéndole: “!Ya contaste eso mil veces!”, lo recordaba con una sonrisa incómoda. Había vuelto completamente: ahora todos los días se cansaba, todos los días su rostro decaía al atardecer, y de la noche tenía entonces su antigua finalidad, no era sólo la perfecta noche estrellada. Y todo se completaba armoniosamente. Y, a todo el mundo, cada día la fatigaba: como todo el mundo, humana, precedera. Ya no más aquella perfección, no más aquella cosa que un día se había derramado clara, como un cáncer, en su alma.

Abrió los ojos pesados de sueño, sintiendo el buen vaso sólido en sus manos, pero los cerró de nuevo con una sonrisa relajada, de cansancio, bañándose como un nuevo rico en todas sus partículas, en esa agua familiar y ligeramente nauseabunda. Sí, ligeramente nauseabunda; qué importancia tenía, también ella era un poco nauseabunda, bien lo sabía. Pero el marido no lo creía así y entonces qué importancia tenía, ya que gracias a Dios ella no vivía en un ambiente que le exigiera que fuese ingeniosa e interesante, y hasta de la escuela secundaria que tan embarazosamente le exigiera que fuese despierta, se había librado. Qué importancia tenía en el cansancio – había planchado las camisas de Armando, sin contar con que durante la mañana había ido a la feria y se había demorado mucho allí, con ese gusto que tenía de hacer que las cosas rindieran - , en el cansancio había un buen lugar para ella, el lugar discreto y borrado desde donde, con mucha dificultad para sí misma y para los otros una vez saliera. Pero como iba diciendo, gracias a Dios, había vuelto.

Y si buscara con mayor fe y amor encontraría dentro del cansancio ese lugar todavía mejor, que sería el sueño. Suspiró con placer tentada por un instante de maliciosa travesura de ir al encuentro del cálido aliento que era su respiración ya somnolienta, tentada por un instante a dormir. “!un instante sólo, apenas un instante!” se pidió, deleitada de tener tanto sueño; lo pedía llena de maña como si se lo pidiese a un hombre, lo que siempre le gustaba mucho a Armando.

Pero realmente no tenía tiempo de dormir ahora, ni siquiera de hacer una pequeña siesta, pensó vanidosa y con falsa modestia - ¡Era una persona tan ocupada! Siempre había envidiado a las personas que decían ¡no tuve tiempo! Y ahora ella era de nuevo una persona muy ocupada:

iba a cenar con Carlota y todo tenía que estar ordenadamente listo, era la primera cena afuera desde que había vuelto y no quería llegar tarde, tenía que estar lista cuando... bien, ya dije eso mil veces, pensó abochornada. Bastaría decir una solo vez: “no quería llegar tarde” – pues eso era motivo suficiente: si nunca había soportado sin una enorme humillación ser un trastorno para alguien, ahora más que nunca no debería... No, no tenía la menor duda: no había tiempo para dormir. Lo que debía hacer, moviéndose con familiaridad, en aquella íntima riqueza de la rutina – y la lastimaba que Carlota despreciara su gusto por la rutina -, lo que debía hacer era 1) esperar que la criada estuviese lista; 2) darle el dinero para que traiga la carne para mañana, cuadril; cómo explicar que hasta la dificultad de encontrar buena carne era una casa buena, pero si Carlota no lo supiera la despreciaría; 3) comenzar minuciosamente a lavarse y vestirse entregándose sin reservas al placer de hacer rendir el tiempo. El vestido marrón combinaba con sus ojos y el cuellito de encaje crema le daba un aire infantil, como de niña antigua. Y, de regreso a la paz nocturna de Tijuca – ya no más esa luz ciega de las enfermeras peinadas y alegres saliendo de fiestas después de haberla lanzado como a una gallina indefensa al abismo de la insulina -, de regreso a la paz nocturna de Tijuca, de regreso a su verdadera vida: iría del brazo con Armando caminando despacio hacia la parada del colectivo, con aquellos muslos bajos y gruesos que la faja empaquetaba haciendo de ella ¡señora distinguida!; pero cuando confundida le decía a Armando que eso provenía de una insuficiencia ovárica, él, que se sentía de los muslos de su mujer, respondía con mucha audacia ¡de qué me hubiera servido casarme con una bailarina!? Era eso lo que respondía. Nadie lo diría pero Armando podía, a veces, ser muy atrevido, nadie lo diría. De vez en cuando los dos decían lo mismo. Ella explicaba que era a causa de la insuficiencia ovárica. Entonces él decía lo siguiente ¿de qué me hubiera servido casarme con una bailarina? A veces él era muy sin vergüenza, nadie lo diría, Carlota se sorprendería si supiera que ellos también tenían la vida íntima y cosas para no contar, ella no las contaría, era una pena, no poder contarlas, Carlota ciertamente pensaba que ella era sólo ordenada y común, y un poco tonta, y si estaba obligada a tener cuidado de no importunar a los otros con detalles, con Armando a veces se relajaba y era charlatana, lo que tenía importancia porque él fingía que escuchaba pero no escuchaba todo lo que ella le contaba, eso no la lastimaba, comprendía perfectamente bien que sus conversaciones cansaban un poco a una persona, pero era bueno poder contarle que no había encontrado carne, aunque Armando moviese la cabeza y no escuchara; la criada y ella conversaban mucho, en verdad más ella que

la criada, que a veces contenía su impaciencia y se ponía un poco fastidiosa. Era su culpa, porque no siempre se hacía respetar.

Pero, como ella iba diciendo, tomados del brazo, bajita y él alto y delgado, pero gracias a Dios él tenía salud y ella castaña. Castaña como oscuramente creía que debía ser una esposa. Tener cabellos negros o rubios era un exceso que, en su deseo de acertar nunca había ambicionado. Entonces, en materia de ojos verdes, le parecía que si tuviese ojos verdes sería como si no le dijese todo a su marido. No es que Carlota diera motivos para hablar, pero ella, Laura – que si tuviera oportunidad la defendería ardientemente, sin embargo nunca había tenido la oportunidad -, ella, Laura, estaba obligada, a disgusto, a aceptar que la amiga tenía un modo extraño y gracioso de tratar al marido, oh, no por ser ¡de igual a igual!, ya que eso se usaba, en fin, sabes lo que quiero decir. Y Carlota era hasta un poco original, so ya hasta lo había comentado alguna vez con Armando y Armando había coincidido, pero no le había dado mucha importancia. Pero, como iba diciendo, de marrón con el cuellito ... - la ensoñación la llenaba con el mismo gusto que le producía acomodar armarios, llegaba a desarmarlos para poder acomodarlos de nuevo.

Abrió los ojos, y como si fuese el comedor el que hubiese dormido una siesta y no ella este parecía renovado y reposado con sus sillones bien cepillados y las cortinas que habían encogido en el último lavado como pantalones demasiado cortos y la persona mirando divertida mirando sus propias piernas. ¡oh! Qué bueno era volver a ver todo arreglado y sin polvo, todo aseado por sus propias manos diestras, y tan silencioso y con un florero, con una sala de espera. Siempre le pareció linda una sala de espera, tan respetable, tan impersonal. Qué rica era la vida común, ella que finalmente había vuelto de la extravagancia. Hasta un florero. Lo miró.

¡Ah, qué lindas son! – exclamó su corazón, de repente un poco infantil. Eran pequeñas rosas silvestres que había comprado por la mañana en la feria, en parte porque el hombre había insistido mucho, en parte por osadía. Las había acomodado en el florero esa misma mañana, mientras tomaba el sagrado vaso de leche de las diez.

Pero a la luz del comedor las rosas estaban en su absoluta y tranquila belleza.

Nunca vi rosas tan bonitas, pensó con cuidado. Y como si no hubiera acabado de pensar exactamente eso, vagamente consciente de que había acabado de pensar exactamente eso y pasando rápido por encima de la confusión de reconocer un poco fastidiosa, pensó en una nueva etapa de la sorpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tan bonitas”. Las miró con atención. Pero la atención no podía mantenerse mucho tiempo como simple atención, se transformaba enseguida

en suave placer, y no conseguía analizar más las rosas, era obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: ¡qué lindas son!.

Eran unas rosas perfectas, varias en el mismo ramo. En algún momento se habían montado con ligera avidez unas sobre otras pero después, realizando el juego, se habían inmovilizado tranquilas. Eran unas rosas perfectas en su pequeñez, no del todo abiertas, y el tono rosa era casi blanco. ¡Hasta parecen artificiales!, dijo sorprendida. Podrían dar la impresión de ser blancas si estuviesen totalmente abiertas pero, con los pétalos centrales todavía cerrados, el color se concentraba y, como en el lóbulo de la oreja, se sentía el rubor circular dentro de ellas. Qué lindas son, pensó Laura sorprendida.

Pero sin saber por qué, se sentía un poco tímida, un poco perturbada. ¡Oh! Nada muy importante, sólo que la belleza extrema incomoda.

Escuchó los pasos de la criada en el piso de la cocina y por el sonido hueco reconoció que llevaba tacos; debía estar lista para salir. Laura tuvo una idea en cierto modo original: ¿por qué no pedirle a María que pasara por lo de Carlota y dejara las rosas de regalo?

Y también porque aquella belleza extrema incomodaba. ¿incomodaba? Era un riesgo. ¡Oh, no! ¿Por qué un riesgo? Apenas molestaba, eran una advertencia, ¡Oh!, ¿Por qué advertencia? María le daría las rosas a Carlota.

Las envía la señora Laura – diría María.

Sonrió pensativa: Carlota se extrañaría de que Laura pudiendo traer personalmente las rosas, ya que deseaba regalárselas, las mandara antes de la cena con la criada. Sin decir que encontraría gracioso recibir rosas, lo encontraría “refinado” ...

¡Esas cosa no son necesarias entre nosotras, Laura! – diría con aquella franqueza un poco brutal, y Laura contestaría en un ahogado grito de arrebató:

¡Oh no, no, no es por la invitación a cenar! - ¡Es que las rosas son tan lindas que tuve el impulso de dártelas!

Si, en ese momento tuviese coraje, sería eso lo que le diría. ¿Cómo lo diría? Necesitaba no olvidarse: diría - ¡Oh no!, etc. Y Carlota se sorprendería con la delicadeza de sentimientos de Laura, nadie imaginaría que Laura tuviera también sus ocurrencias. En esta escena imaginaria y apacible que le hacía sonreír con beatitud, ella se llamaba a sí misma “Laura, como a una tercera persona. Una tercera persona llena de esa fe suave y crepitante y agradecida y tranquila; Laura, la del cuellito de encaje auténtico, vestida con discreción, esposa de Armando, en fin, un Armando que no necesita esforzarse más en prestar atención a todas sus

conversaciones acerca de la criada y la carne, que no necesita pensar más en su mujer como un hombre que es feliz, como un hombre que no está casado con una bailarina.

No pude dejar de mandarte las rosas – diría Laura, esa tercera persona tan, pero tan ... y regalar las rosas era casi tan lindo como las propias rosas.

Y entonces se libraría de ellas.

¿Qué sucedería entonces? Ah, sí: cómo iba diciendo Carlota quedaría sorprendida con esa Laura que no era inteligente ni buena pero que también tenía sus sentimientos secretos. ¿Y Armando? Armando la miraría con una grata sorpresa – ya que es esencial no olvidar que de ninguna manera sabe que la criada llevó las rosas por la tarde! – Armando observaría con benevolencia los impulsos de su mujercita, y por la noche dormirían juntos.

Y ella habría olvidado las rosas y su belleza.

No, pensó de repente, vagamente advertida. Era necesario tener cuidado con la mirada asombrada de los otros. Eran necesario no dar nunca más motivos de sorpresa, más aún siendo todo tan reciente. Y sobre todo ahorrarles el más mínimo padecimiento debido a alguna duda. Y que no hubiese nunca más necesidad de la atención de los otros – nunca más esa cosa horrible de que todos la miraran mudos y ella frente a todos. Nada de impulsos.

Pero al mismo tiempo vio el vaso vacío en la mano y pensó también: “él” dijo que no me esfuerce por conseguirlo, que no piense en adoptar actitudes solo para probar que ya estoy ...

María – dijo entonces al escuchar de nuevo los pasos de la criada. Y cuando esta se aproximó, le dijo osada y desafiante -: ¿podrías pasar por la casa de la señora Carlota y dejarle estas rosas? Dile esto: “señora Carlota se las envía la señora Laura” Dile así: “señora Carlota ...” – sí, sí – dijo la criada paciente.

Laura fue a buscar una vieja hoja de papel de seda. Después sacó con cuidado las rosas del florero, tan lindas y tranquilas, con las delicadas y mortales espinas. Quería hacer un ramo bien artístico. Al mismo tiempo se libraría de ellas. Y podría vestirse y continuar su día. Cuando reunió las rosas húmedas en un bouquet, apartó la mano que las sostenía, las miró a la distancia, inclinando la cabeza y entrecerrando los ojos para un juicio imparcial y severo.

Y cuando las miró, vio las rosas.

Y entonces, irreprimible, suave insinuó para sí: no regales las rosas, son bellas.

Un segundo después, muy suave todavía, el pensamiento se volvió más intenso, casi tentador: no las des son tuyas. Laura se ¿sorprendió un poco porque las cosas nunca eran suyas.

Pero estas rosas lo eran. Rosadas, pequeñas, perfectas: lo eran. Las miró con incredulidad: eran lindas y eran suyas. Si consiguiera pensar más adelante, pensaría: suyas como nada hasta ahora lo había sido.

Y todavía podía quedarse con ellas, pues ya había pasado esa primera molestia que había hecho que, vagamente, evitara mirarles demasiado.

¿Por qué regalarlas entonces? ¿Tan lindas y las das? ¿Cuándo descubres algo bueno, entonces vas y lo regalas? Si, eran suyas, se insinuaba ella persuasiva sin encontrar otro argumento además de ese que, repetido, le parecía cada vez más convincente y simple. No iba a durar mucho - ¿Por qué entonces regalarlas mientras estaban vivas?. El placer de tenerlas no significaba un gran riesgo – se engañó – pues lo quisiera o no, en breve se vería forzada a privarse de ellas, y entonces nunca más pensaría en ellas, pues habrían muerto; no durarían mucho, ¿entonces por qué darlas? El hecho de que no duraran mucho, parecía quitarle la culpa de quedárselas, en una oscura lógica de mujer pecadora. Pues se veía que iban a durar poco (sería rápido, sin peligro). Y aun así argumentó en último y victorioso rechazo de la culpa – no había sido en modo alguno ella quien había querido comprarlas, el vendedor había insistido mucho y ella se ponía siempre muy tímida cuando le insistían, no había sido ella quién las había querido comprar, ella no tenía la menor culpa. Las miró arrobada, pensativa, profunda.

Y, sinceramente, nunca vi en mi vida cosa más perfecta.

Bien, pero ahora ya había hablado con María y no había manera de volverse atrás. ¿Entonces era demasiado tarde?, se asustó viendo las rosas que aguardaban impasibles en su propia mano. Si quisiera, no sería demasiado tarde ... Podría decirle a María “María, resolví que yo misma llevaré las rosas cuando vaya a cenar”. Y, por supuesto, no las llevaría... y María nunca lo sabría. Y, antes de cambiarse de ropa se sentaría en el sillón por un instante, sólo por un instante, para mirarlas. Y mirar ese tranquilo desprendimiento de las rosas. Sí, porque, habiendo hecho ya la cosa, más valía aprovechar, no sería tan tonta de quedarse con la fama y sin el provecho. Era solo lo que haría.

Pero con las rosas desenvueltas en la mano, esperaba. No las volvía a colocar en el florero, no llamaba a María. Sabía porque. Porque debía dárselas. ¡Oh, sabía porque!

Y también porque una cosa hermosa era para darla o para recibirla, no sólo para tenerla. Y, sobre todo, nunca para “ser”. Sobre todo nunca se debería ser hermosa. Porque a una cosa hermosa le faltaba el gesto de dar. Uno nunca debía quedarse con una cosa hermosa, como guardada dentro del silencio perfecto del corazón. (Aunque si ella no regalaba las rosas ¿alguien

la descubriría? Era horriblemente fácil y estaba al alcance de la mano quedarse con ellas, ¿quién la descubriría? Y serían tuyas, y por eso mismo las cosas quedarían así y no se habla más del asunto...)

¿Entonces? ¿Y entonces?, se preguntó vagamente inquieta.

Entonces, no. Lo que debía hacer era envolverlas y mandarlas, sin ningún placer ahora; envolverlas y, decepcionada, mandarlas; y asustada librarse de ellas. También porque una persona debía ser coherente, los pensamientos debían ser congruentes: si con espontaneidad había resuelto cedérselas a Carlota, debía mantener la resolución y dárselas. Pues nadie cambia de idea de un momento para otro.

¡Pero cualquiera se puede arrepentir!, se reveló de repente. Porque recién en el momento de tomar las rosas notó lo hermosas que eran, en verdad al tomarlas por primera vez notó que eran hermosas. ¿O un poco antes? (de todos modos eran tuyas.) El propio médico le había dado una palmada en la espalda y le había dicho: “no se esfuerce por fingir que está bien, porque usted está bien”, y después la palmada fuerte en la espalda. Así pues, ella no estaba obligada a ser coherente, no tenía que probar nada a nadie y se quedaría con las rosas (Eso mismo – ya que ellas eran tuyas.)

¿Están listas? – preguntó María.

Sí – dijo Laura sorprendida.

Las miró tan mudas en su mano. Impersonales en su extrema belleza. En su extrema tranquilidad perfecta de rosas. Esa última instancia: la flor. Esa última perfección: la luminosa tranquilidad.

Cómo una viciosa, miraba ligeramente ávida la perfección tentadora de las rosas, las miraba con la boca un poco seca.

Hasta que, lentamente, austera, envolvió los tallos y las espinas en el papel de seda. Tan absorta había estado que recién al extender el ramo ya listo notó que María no estaba más en el comedor – y se quedó sola con su heroico sacrificio. Vagamente dolida las miro, así distantes como estaban en el extremo del brazo extendido – y la boca quedó todavía más apretada, esa envidia, ese deseo. Pero son mías, dijo con enorme timidez.

Cuando María volvió y tomó el ramo, durante un mínimo instante de avaricia Laura encogió la mano reteniendo las rosas un segundo más consigo – son hermosas y son mías, ¡es la primera cosa hermosa y mía!, y fue el hombre quien insistió, ¡no fui yo quien las buscó!, ¡lo quiso el destino!, ¡oh, solo por esta vez!, ¡sólo esta vez y juro que nunca más! (Ella podría al

menos tomar una rosa, nada más que eso: una rosa para ella. Y solo ella lo sabría y después nunca más, ¡oh, ella se prometía que nunca más se dejaría tentar por la perfección, ¡nunca más!)

Y al instante siguiente, sin ninguna transición, sin ningún obstáculo las rosas estaban en la mano de la criada. ¡no eran más tuyas, como una carta que ya se había enviado por correo!, ¡no se puede recuperar ni borrar las palabras!, no sirve gritar: ¡no fue eso lo que quise decir! Se quedó con las manos vacías pero su corazón obstinado y rencoroso todavía decía: “puedes alcanzar a María en las escaleras, sabes bien que puedes sacarle las rosas de las manos y robarlas”. Porque tomarlas ahora sería robarlas. ¿Robar lo que era suyo? Eso es lo que haría una persona que no tuviese lástima de las otras: ¡robaría lo que por derecho le pertenecía! Oh, ten piedad, mi Dios. Puedes recuperar todo, insistía encolerizada. Y entonces se escuchó la puerta de calle.

Entonces se escuchó la puerta de calle.

Entonces lentamente se sentó con calma en el sillón. Sin apoyar la espalda. Solo para descansar. No, no estaba enojada, oh, ni siquiera un poco. Pero el núcleo ofendido en el fondo de los ojos era mayor y estaba pensativo. Miró el florero. “¡Dónde están mis flores!” dijo entonces muy sosegada.

Y las rosas le hacían falta. Habían dejado un lugar luminoso dentro de ella. Se quita de una mesa limpia un objeto y por la marca más limpia que queda entonces se ve que alrededor había polvo. Las rosas habían dejado un lugar sin polvo y sin sueños dentro de ella. En su corazón esa rosa que al menos podía haber tomado para sí sin perjudicar a nadie en el mundo, faltaba. Como una falta mayor.

En verdad, como la falta. Una ausencia que entraba en ella como una claridad. Y también alrededor de la marca de las rosas el polvo iba desapareciendo. El centro de la fatiga se abría en círculos que se extendían. Como si ella no hubiese planchado ninguna camisa de Armando. Y en el vacío de las rosas, ellas hacían falta. ¿Dónde están mis rosas?, se quedó sin dolor alisando las tablas de la pollera.

Como cuando se echa limón en el té oscuro y el té se va aclarando todo. Su cansancio iba gradualmente clarificándose. Sin ningún cansancio, además. Así como la luciérnaga se enciende. Ya que no estaba más cansada, entonces se iba a levantar y vestir. Era el momento de comenzar.

Pero con los labios secos, buscó un instante imitar por dentro a las rosas. Ni siquiera difícil.

Hasta era bueno no estar cansada. Así iría más fresca a la cena. ¿Por que no se ponía sobre el cuello de encaje auténtico el camafeo? El que el mayor había traído de la guerra en Italia. Combinaría bien con el escote. Cuando estuviese lista escucharía el ruido de las llaves de Armando en la puerta. Necesitaba vestirse. Pero todavía era temprano. Por las dificultades del tránsito, él se demoraba. Todavía era la tarde. Una tarde muy linda.

Después de eso, ya no era más la tarde.

Era de noche. Desde la calle subían los primeros ruidos de la oscuridad y las primeras luces.

En ese momento la llave penetró con familiaridad en el agujero de la cerradura.

Armando abriría la puerta. Apretaría la perilla de la luz. Y de repente, en el marco de la puerta se desnudaría ese rostro expectante que él buscaba disfrazar pero que no podía contener. Después su respiración ansiosa se transformaría finalmente en una sonrisa de enorme alivio. Esa sonrisa llena de alivio que él jamás sospechaba que ella percibía. Ese alivio que probablemente, como una palmada en la espalda, había aconsejado a su pobre marido que ocultara. Pero que, para el corazón tan lleno de culpa de la mujer había sido cada día la recompensa por haber dado de nuevo a ese hombre la alegría posible y la paz consagradas por la mano de un austero sacerdote que sólo permitía a los seres la alegría humilde y no la imitación de Cristo.

La llave giró en la cerradura, el bulto oscuro y precipitado entró, la luz inundó violenta el comedor.

Y en la puerta misma él se detuvo con ese aire perplejo y de repente paralizado como si hubiese corrido leguas para no llegar demasiado tarde. Ella iba a sonreír. Para que él finalmente deshiciese la ansiosa expectativa del rostro, que siempre venía mezclado con la infantil victoria de haber llegado a tiempo para encontrarla aburrída, buena y diligente a ella, su mujer. Ella iba a sonreír para que de nuevo él supiese que nunca más existiría el peligro de que llegase demasiado tarde. Iba a sonreír para enseñarle dulcemente a confiar en ella. Había sido inútil que les recomendaran no hablar nunca del tema: ellos no hablaban pero habían acordado un lenguaje del rostro donde el miedo y la confianza se comunicaban, y pregunta y respuesta se telegrafiaban mudas. Estaba tardando un poco, sin embargo iba a sonreír.

Calma y suave, ella dijo: - volvió Armando. Volvió.

Como si nunca fuese a entender, giró el rostro sonriente, desconfiado. Su trabajo principal en ese momento era buscar retener el aliento ansioso de la corrida por las escaleras,

ya que triunfalmente no había llegado tarde, ya que ella estaba ahí para sonreírle. Como si nunca fuese a entender.

¿Volvió qué cosa? – preguntó finalmente en tono inexpressivo.

Pero mientras procuraba no entender, el rostro vacilante del hombre ya había entendido, sin que se le hubiera alterado el menor rasgo. Su trabajo principal era ganar tiempo y concentrarse en retener la respiración. Lo que de repente no era ya difícil. Inesperadamente percibía con horror que el comedor y la mujer estaban calmos y sin prisa. Más desconfiado todavía como quien fuese a terminar por soltar finalmente una carcajada al constatar el absurdo, él se obstinaba sin embargo en mantener el rostro torcido, desde donde la miraba en guardia, casi enemigo. Y desde donde comenzaba a no poder impedirse verla sentada con las manos cruzadas sobre el regazo, con la serenidad de la luciérnaga que posee la luz.

En la mirada castaña e inocente, el embarazo vanidoso de no haber podido resistir.

¿Volvió qué cosa? – preguntó él de repente con dureza. – No puede impedirlo - dijo ella, y en su voz se advertía la piedad última por el hombre, el último pedido de perdón que ya venía mezclado con la altivez de una soledad casi perfecta. No puede impedirlo – repitió, entregándole aliviada la piedad que con esfuerzo había conseguido guardar hasta que él llegara – fue por las rosas – dijo con modestia.

Él siguió manteniendo el mismo rostro ausente, como si fuera para un retrato, como si el fotógrafo le pidiera solo un rostro y no el alma. Abrió la boca e involuntariamente la cara tomó por un instante la expresión de desprendimiento cómico que había usado para esconder el vejamen de cuando le había pedido un aumento al jefe. En el instante siguiente, desvió los ojos con vergüenza por el impudor de su mujer que, suelta y serena estaba allí.

Pero de repente la tensión decayó, sus hombros se aflojaron, los rasgos del rostro cedieron y una gran pesadez lo relajó. La miró envejecido, con detenimiento.

Ella estaba sentada con su vestido de todos los días. Sabía que había hecho lo posible para no volverse luminosa e inalcanzable. Con timidez y respeto él la miraba. Envejecido, cansado, intrigado. Pero no tenía siquiera una palabra para decirle. Desde la puerta abierta veía a su mujer que estaba sentada en el sillón sin apoyar la espalda, de nuevo alerta y tranquila como en un tren. “Que ya había partido”

## AMOR

Un poco cansada, con las compras deformando la nueva bolsa de red, Ana subió al tranvía. Depositó la bolsa en las rodillas y el tranvía comenzó a andar. Se recostó entonces en el asiento buscando comodidad, con un suspiro casi de satisfacción.

Los hijos de Ana eran buenos, una cosa real y jugosa. Crecían, se bañaban, eran exigentes, malcriados, más completos a cada instante. La cocina era espaciosa, las hornallas rotas producían una que otra explosión. El calor era fuerte en el departamento que estaban pagando de a poco. Pero el viento que golpeaba en las cortinas que ella misma había cortado le recordaba que si quisiera podía detenerse y secarse la frente, mirando el horizonte apacible. Como un Labrador. Ella había plantado las simientes que tenía en la mano, no otras, sino justo esas. Y crecían árboles. Crecía su rápida conversación con el cobrador de la luz, crecía el agua llenando el tanque, crecían sus hijos, crecía la mesa con comidas, el marido que llegaba con los diarios y sonriendo de hambre, el canto inoportuno de las criadas en el edificio. Ana le daba a todo, tranquilamente, su mano pequeña, su corriente de vida.

Cierta hora de la tarde era la más peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que habían plantado se reían de ella. Cuando no necesitaba más de su fuerza, se inquietaba. Sin embargo, se sentía más sólida que nunca, su cuerpo había engordado un poco y había que ver el modo en que cortaba camisetas para los niños, la gran tijera dando estampidos en la tela. Todo su deseo vagamente artístico hacía mucho que se había encaminado a transformar los días en bien realizados y bellos; con el tiempo, su gusto por la decoración se había desarrollado y había suplantado su íntimo desorden. Parecía haber descubierto que todo era posible de ser perfeccionado, que a cada cosa podría dársele una apariencia armoniosa; la vida podía ser hecha por la mano del hombre.

En el fondo, Ana siempre había tenido necesidad de sentir la raíz firme de las cosas. Y eso sorprendentemente le había dado un hogar modelo. Por caminos torcidos, había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si lo hubiese inventado. El

hombre con quien se había casado era un hombre verdadero, los hijos que había tenido eran hijos verdaderos. Su juventud anterior le parecía extraña como una enfermedad de la vida. De ella había emergido lentamente, para descubrir que también sin la felicidad se vivía: aboliéndola, había encontrado una legión de personas antes invisibles, que vivían como quien trabaja – con persistencia, continuidad, alegría. Lo que le había sucedido a Ana antes de tener un hogar estaba para siempre fuera de su alcance: una exaltación perturbadora que tantas veces se había confundido con una felicidad insoportable. A cambio, había creado algo al fin comprensible, una vida de adulto. Así lo había querido y elegido.

Su precaución se reducía a tener cuidado a la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía sin necesitar ya de ella, el sol alto, cada miembro de la familia distribuido en sus funciones. Al mirar los muebles limpios no había lugar, su corazón se encogía con un poco de temor. Pero en su vida no había lugar para que sintiera ternura o sorpresa – ella la enfocaba con la misma habilidad que le habían transmitido las tareas de la casa. Salía entonces a hacer compras o a llevar objetos a arreglar, cuidando del hogar y de la familia, y en rebeldía con ellos. Cuando volviera sería el fin de la tarde y los niños llegados del colegio la complicarían. Así llegaría la noche, con su tranquila vibración.

Por la mañana despertaría aureolada por los calmos deberes. Nuevamente encontraría los muebles polvorientos y sucios, como si estuvieran arrepentidos. En cuanto a ella misma, formaba parte, oscuramente, de las raíces negras y suaves del mundo. Alimentaba anónimamente la vida. Y eso estaba bien. Así lo había querido y lo había elegido.

El tranvía titubeaba sobre las vías, entraba en calles anchas. Enseguida un viento más húmedo soplaba anunciando, más que el fin de la tarde, el fin de la hora inestable. Ana respiró profundamente y una gran aceptación dio a su rostro un aire de mujer.

El tranvía se arrastraba, enseguida se detenía. Hasta Humaitá tenía tiempo de descansar. Fue entonces cuando observó al hombre detenido en la parada.

La diferencia entre él y los otros era que estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego.

¿Qué otra cosa había hecho que Ana se retrajera desconfiada? Algo inquietante estaba sucediendo. Entonces vio: el ciego mascaba chicle... Un hombre ciego mascaba chicle.

Ana todavía tuvo tiempo de pensar por un segundo que los hermanos vendrían a cenar – el corazón le latía con violencia espaciadamente. Inclineda, miraba al ciego intensamente, como se mira lo que no nos ve. El masticaba chicle en la obscuridad. Sin sufrimiento, con los

ojos abiertos. El movimiento de masticación lo hacía parecer sonriente, luego no sonriente, sonriente y luego dejando de sonreír – Ana lo miraba como si la hubiese insultado. Y quien la viera tendría la impresión de una mujer con odio. Pero continuaba mirándolo, cada vez más inclinada – el tranvía arrancó de repente, arrojándola desprevenida hacia atrás, la pesada bolsa de red se desprendió de su regazo y se desmoronó en el piso-; Ana dio un grito, el conductor impartió la orden de parar antes de saber de qué se trataba. El tranvía se detuvo, los pasajeros miraron asustados.

Incapaz de moverse para recoger sus compras, Ana se irguió, pálida. Una expresión del rostro hacía tiempo no usada resurgía con dificultad, todavía incierta, incomprendible. El chico de los diarios reía entregándole los paquetes. Pero los huevos se habían roto en el envoltorio de papel de diario. Yemas amarillas y viscosas chorreaban entre las cuerdas de la bolsa. El ciego había interrumpido la masticación y avanzaba con manos inseguras, intentando inútilmente percibir lo que sucedía. El envoltorio de los huevos fue arrojado fuera de la bolsa y, entre las sonrisas de los pasajeros y la señal del conductor, el tranvía reanudó nuevamente la marcha.

Pocos instantes después ya no la miraban más. El tranvía se sacudía en las vías y el ciego masticando chicle había quedado atrás para siempre. Pero el mal estaba hecho.

La bolsa de red se sentía áspera entre los dedos, no íntima como cuando la había tejido. La bolsa perdía sentido y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con sus compras en el regazo. Y como una extraña música, el mundo recomenzaba alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué? ¿se había olvidado de que había ciegos? La piedad la sofocaba, Ana respiraba pesadamente. Aún las cosas que existían antes del acontecimiento estaban ahora en alerta, tenían un aire más hostil, percedero ... El mundo se había vuelto de nuevo un malestar. Varios años se desmoronaban, las yemas amarillas se escurrían. Expulsada de sus propios días le parecía que las personas de la calle eran peligrosas, que se mantenían por un delicado equilibrio en la superficie de la oscuridad y – por un momento la falta de sentido las dejaba tan libres que no sabían hacia dónde ir. Percibir una ausencia de ley fue tan imprevisto que Ana se agarró al asiento de enfrente, como si pudiese caer del tranvía, como si las cosas pudieran ser revertidas con la misma calma con que no lo eran.

Lo que ella llamaba crisis finalmente había llegado. Y su marca era el placer intenso con que miraba ahora las cosas, sufriendo asustada. El calor se volvía más sofocante, todo había ganado fuerza y voces más altas. En la calle Voluntarios de Patria parecía a punto de estallar una revolución, las rejillas de las cloacas estaban secas, en el aire polvoriento. Un ciego mascando

chicle había sumergido el mundo en una oscura impaciencia. En cada persona fuerte había ausencia de piedad por el ciego y las personas la asustaban por el vigor que poseían. Junto a ella había una señora de azul, ¡con un rostro! Desvió la mirada, rápidamente. En la vereda, ¡una mujer empujó a su hijo! Una pareja entrelazaba sus manos sonriendo ... ¿Y el ciego? Ana había caído en una bondad extremadamente dolorosa.

Ella había apaciguado tan bien a la vida, había cuidado tanto que no estallara. Mantenía todo en serena comprensión, separaba una persona de las otras, las ropas estaban claramente ellas para ser usadas y se podía elegir en el diario la película de la noche – todo hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego masticando chicle despedazaba todo. Y a través de la piedad, a Ana se le aparecía una vida llena de náusea dulce hasta la boca.

Recién entonces notó que hacía mucho que se había pasado del lugar donde debía descender. En la debilidad en la que estaba todo le producía susto; bajó del tranvía con piernas débiles, miró a su alrededor, aferrando la bolsa sucia de huevos. Por un momento no consiguió orientarse. Parecía que había descendido en mitad de la noche.

Era una calle larga, con muros altos, amarillos. Su corazón latía con miedo, ella buscaba inútilmente reconocer los alrededores, mientras la vida que descubría continuaba latiendo y un viento más cálido y misterioso le rodeaba el rostro. Se quedó quieta mirando el muro. Finalmente pudo ubicarse. Caminando un poco más a lo largo de largo de la cerca, atravesó los portones del jardín botánico.

Caminaba pesadamente por la alameda central, entre las palmeras. No había nadie en el jardín. Dejó los paquetes en el suelo, se sentó en el banco de un sendero y se quedó allí mucho tiempo.

La bastedad parecía calmarla el silencio regulaba su respiración. Se adormecía dentro de sí.

De lejos veía la hilera de árboles donde la tarde era clara y redonda. Pero la penumbra de las ramas cubría el sendero.

A su alrededor habían ruidos serenos, olor de árboles, pequeñas sorpresas entre las lianas. Todo el jardín triturado por los instantes ya más apresurados de la tarde. ¿De dónde venía el entresueño por el que estaba rodeada? Como por un zumbar de abejas y aves. Todo era extraño, demasiado suave, demasiado grande.

Un movimiento leve e íntimo la sobresaltó – se volvió rápidamente. Nada parecía haberse movido. Pero en el pasaje central estaba inmóvil un poderoso gato. Su pelaje era suave. En un nuevo andar silencioso desapareció.

Inquieta miró a su alrededor. Las ramas se balanceaban, las sombras vacilaban en el suelo. Un gorrion escarbaba la tierra. Y de repente, con malestar, le pareció haber caído en una emboscada. En el jardín se estaba haciendo un trabajo secreto del cual ella comenzaba a darse cuenta.

En los árboles las frutas eran negras, dulces como la miel. Había en el piso carozos secos llenos de salientes como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de jugos rojos. Con suavidad intensa rumoreaban las aguas. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era lo que pensábamos.

Al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comerlo con los dientes, un mundo de voluminosas dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, el abrazo era suave, pegajoso. Como la repulsión que precede a una entrega – era fascinante, la mujer sentía asco y era fascinante.

Los árboles estaban cargados, el mundo era tan rico que se pudría. Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta como si estuviera embarazada y abandonada. La moral del Jardín era otra ahora que el ciego la había guiado hasta allí se estremecía en los primeros pasos de un mundo brillante, sombrío, donde las victorias regias flotaban monstruosas. Las pequeñas flores esparcidas en el césped no le parecían amarillas o rosadas, sino color oro bajo y escarlata. La descomposición era profunda, perfumada ... Pero a todas las cosas pesadas las veía con la cabeza rodeada por un enjambre de insectos enviados por la vida más imperceptible del mundo. La brisa se insinuaba entre las flores. Ana más que adivinar sentía su olor dulzón ... El Jardín era tan bello que tuvo miedo del infierno.

Era casi de noche ahora y todo parecía lleno, pesado, una ardilla saltó en la sombra. Bajo los pies la tierra estaba fofa, Ana la aspiraba con deleite. Era fascinante, y sentía repulsión.

Pero cuando se acordó de los niños, ante los cuales se sentía culpable, se irguió con una exclamación de dolor. Tomó la bolsa, avanzó por el camino oscuro y alcanzó la alameda. Casi corría – y veía a su alrededor el Jardín con su soberbia impersonalidad. Sacudió los portones cerrados, los sacudía aferrando la madera áspera. El guardia apareció sorprendido por no haberla visto.

Hasta que no llegó a la puerta el edificio parecía al borde del desastre. Corrió con la bolsa hasta el ascensor, su alma le golpeaba en el pecho - ¿Qué sucedía? La piedad por el ciego

era tan violenta como una ansia, pero el mundo le parecía suyo, sucio, perecedero, suyo. Abrió la puerta de la casa. El comedor era grande, cuadrado, los picaportes brillaban limpios, los vidrios de la ventana brillaban, la lámpara brillaba - ¿Qué nueva tierra era esa? Y por un instante la vida saludable que había llevado hasta ahora le pareció una forma moralmente loca de vivir, el niño que se aproximó corriendo era un ser de piernas largas y rostro igual al suyo, corría y la abrazaba. Lo apretó con fuerza, con miedo. Se protegía, trémula. Porque la vida era peligrosa. Ella amaba el mundo, amaba lo que había sido creado – amaba con repugnancia. Del mismo modo en que siempre había estado fascinada por las ostras, con ese vago sentimiento de asco que la aproximación a la verdad le provocaba, poniéndole sobre aviso. Abrazó al hijo, casi al punto de lastimarlo. Como si supiera de un mal - ¿El ciego o el bello jardín botánico? – se aferraba a él, a quien quería por encima de todo. Había sido alcanzado por el demonio de la fe. La vida es horrible, dijo en voz baja, hambrienta. ¿Qué haría si siguiese el llamado del ciego? Iría sola ... Había lugares pobres y ricos que precisaban de ella. Ella precisaba de ellos ... Tengo miedo, dijo. Sentía las delicadas costillas del niño entre los brazos, escuchó su llanto asustado mamá, llamó el niño. Se apartó, miró ese rostro, su corazón se crispó. No dejes que mamá te olvide, le dijo. El niño apenas sintió que el abrazo se aflojaba, escapó corriendo hasta la puerta del cuarto desde donde la miró más seguro. Era la peor mirada que jamás había recibido. La sangre le subió al rostro, enrojeciéndole.

Se dejó caer en una silla, con los dedos todavía atrapados en la bolsa. ¿De qué tenía vergüenza?

No había como huir. Los días que ella había forjado se habían roto en la superficie y el agua se escapaba. Estaba frente a la ostra. Y no había cómo no mirarla. ¿De qué tenía vergüenza? Porque ya no se trataba de piedad, no era sólo piedad: su corazón se había llenado con el peor deseo de vivir.

Ya no sabía si estaba del lado del ciego o de las espesas plantas. El hombre poco a poco se había distanciado, y ella torturada parecía haber pasado del lado de los que le habían herido los ojos. El Jardín botánico, tranquilo y alto, se lo revelaba. Con horror descubría que pertenecía a la parte fuerte del mundo – ¿y qué nombre se le debería dar a su misericordia violenta? Sería obligada a besar al leproso, pues nunca sería su hermana. Un ciego me llevó a lo peor de mí misma, pensó con espanto. Se sentía expulsada porque ningún pobre bebería agua en sus manos ardiente. ¡ah, era más fácil ser un santo que una persona! Por Dios, ¿entonces no había sido

verdadera la piedad que había sondeado en las aguas más profundas de su corazón? Pero era una piedad de león.

Humillada, sabía que el ciego preferiría un amor más pobre. Y, estremeciéndose, también sabía por qué. La vida del Jardín botánico la llamaba como un lobizón es llamado por la luna. ¡Oh, pero ella amaba al ciego! Pensó con los ojos morados. Sin embargo, no era con ese sentimiento con el que se va a la iglesia. Tengo miedo dijo sola en el comedor. Se levantó y fue a la cocina a ayudar a la criada a preparar la cena.

Pero la vida la estremecía, como un frío escuchaba la campana de la escuela lejana y constante. El pequeño horror del polvo ligando con hilos la parte inferior de la cocina, donde descubrió a la pequeña araña. Al llevar el florero para cambiar el agua, estaba el horror de la flor entregándose lánguida y asquerosa a sus manos. El mismo trabajo secreto se hacía allí en la cocina. Cerca del cesto de la basura, aplastó con el pie a una hormiga. El pequeño asesinato de la hormiga. El cuerpo diminuto temblaba. Las gotas de agua caían en el agua estancada de la pileta. Los abejorros del verano. El horror de los abejorros inexpresivos. Alrededor había una vida silenciosa, lenta, insistente. Horror. Andaba de un lado para otro de la cocina, cortando los bifés, batiendo la crema. En torno a su cabeza rondando alrededor de la luz los mosquitos de una noche cálida. Una noche en que la piedad era tan cruda como el amor mezquino. Entre los senos le corría el sudor. La fe la quebrantaba, el calor del horno ardía en sus ojos.

Después llegó el marido, llegaron los hermanos y sus mujeres, llegaron los hijos de los hermanos.

Cenaron con todas las ventanas abiertas, en el noveno piso. Un avión estremecía el aire amenazante en el calor del cielo. Pese a haber usado pocos huevos, la comida estaba buena. También los niños permanecieron despiertos, jugando en la alfombra con los otros. Era verano, sería inútil obligarlos a dormir. Ana estaba un poco pálida y reía suavemente con los demás.

Después de cenar, finalmente, la primera brisa más fresca entró por las ventanas. Ellos rodeaban la mesa, la familia. Cansados del día, felices de no pelear tan dispuestos a no ver defectos. Se reían de todo, con el corazón bueno y humano. Los niños crecían admirablemente alrededor de ellos. Y como una mariposa, Ana atrapó el instante entre los dedos antes de que nunca más fuese suyo.

Después, cuando todos se habían ido y los chicos estaban acostados, ella era una mujer tosca que miraba por la ventana. La ciudad estaba adormecida y cálida. ¿Qué había desencadenado el ciego en sus días? ¿Cuántos años le llevaría envejecer de nuevo? Cualquiera

movimiento suyo y pasaría a alguno de los niños. Pero con una maldad de amante, parecía aceptar que de la flor saliese el mosquito, que las victorias regias flotasen en la oscuridad del lago. El ciego pendía entre los frutos del Jardín botánico.

¡¿Qué pasó?! – gritó toda vibrante.

Él se asustó con el miedo de la mujer. Y de repente rió entendiendo:

- No fue nada – dijo – soy un descuidado.

Parecía cansado, con ojeras.

Pero ante el extraño rostro de Ana, escrutó con mayor atención. Después la atrajo hacia sí, en rápida caricia.

¡No quiero que te pase nada, nunca! – dijo ella.

- Deja que al menos me pase que la hornalla chisporrotee – respondió él sonriendo.

Ella continuó sin fuerzas en sus brazos. Hoy por la tarde algo tranquilo había estallado, y en toda la casa había un humor triste. Es hora de dormir, dijo el, es tarde. En un gesto que no era suyo, pero que pareció natural, tomó la mano de la mujer, llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir.

Se había acabado el vértigo de la bondad.

Y, si había atravesado el amor el amor y su infierno, se peinaba ahora frente al espejo, por un instante sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagase una vela, sopló la pequeña llama del día.

## PRECIOSURA

Por la mañana temprano siempre era la misma cosa renovada: despertar. Lo cual era lento, desdoblado, basto. Ampliamente ella abría los ojos.

Tenía quince años y no era bonita. Pero dentro de su delgadez, se movía en una amplitud casi majestuosa como en el interior de una meditación. Y dentro de la neblina algo precioso. Que no se desperezaba, no se comprometía, no se contaminaba. Que era intenso como una joya. Ella.

Se despertaba antes que todos, ya que para ir a la escuela tendría que tomar un colectivo y un tranvía, lo que le llevaría una hora. O le daría una hora. De devaneo agudo como un crimen. El viento de la madrugada violentando la ventana y el rostro hasta que los labios se quedaban duros, helados. Entonces sonreía. Como si sonreír fuese en sí un objetivo. Todo eso sucedería si tuviese la suerte de que “nadie la mirase”.

Cuando se levantaba de madrugada – pasado el instante dilatorio en que se desenrollaba toda – se vestía corriendo, se mentía a sí misma que no había tiempo para bañarse, la familia adormecida jamás podía adivinar qué poco se bañaba. Bajo la luz encendida del comedor, tomaba el café que la criada, rascándose en la oscuridad de la cocina, recalentaba. Apenas tocaba el pan que la manteca no ablandaba. Con la boca fresca por el ayuno, los libros bajo el brazo abrió por fin la puerta, trasponía la tibieza insulsa de la casa saltando a la gélida fruición de la mañana. Entonces ya no se apuraba.

Tenía que atravesar la larga calle desierta hasta alcanzar la avenida, desde el final de la cual un colectivo emergía oscilando dentro de la niebla, con las luces de noche todavía encendidas. En el viento de Junio, el acto misterioso, autoritario y perfecto era alzar el brazo – ya desde lejos, el colectivo trémulo comenzaba a deformarse obedeciendo la arrogancia de su cuerpo, representante de un poder supremo, desde lejos el colectivo comenzaba a volverse incierto y lento, avanzando lento, cada vez más concreto – hasta inmovilizarse en humo y calor, en calor y humo ante su rostro. Entonces subía sería como una misionera ya que los obreros en el colectivo “podrían decirle algo”. Esos hombres que ya no eran jóvenes. Pero de los jóvenes también tenían miedo, y también tenía miedo de los niños. Miedo de que le “dijeran alguna cosa”, que la miraran mucho. En la gravedad Como si hubiera hechos votos, estaba obligada a

que la veneraran, y aunque por dentro el corazón le latía de miedo, ella también se veneraba, ella, la depositaria de un ritmo. Si la miraban se volvía rígida y dolorosa. La salvaba el hecho de que los hombres no la miraran. Sin embargo alguna cosa en ella, a medida que los dieciséis años se aproximaban en humo y calor, alguna cosa generaba intensa sorpresa – y eso sorprendía a algunos hombres. Como si alguien les hubiese tocado el hombro. Una sombra tal vez. En el piso, la enorme sombra de la joven sin hombre, cristalizable elemento incierto que formaba parte de la monótona geometría de las grandes ceremonias públicas. Como si le hubieran tocado el hombro. Ellos miraban y no la veían. Ella producía más sombra que la que existe.

En el colectivo, los obreros iban silenciosos con su vianda en la mano, el sueño todavía en el rostro. Ella sentía vergüenza por no confiar en ellos que estaban cansados. Pero hasta que los olvidara, existía el malestar. Es que ellos “sabían”. Y como también ella sabía; de allí el malestar. Todos lo sabían. También su padre sabía. El viejo que pedía limosna sabía. La riqueza distribuida y el silencio.

Después, a paso de soldado, atravesaba – incólume– el Lago de Lapa, donde ya era de día. A esa altura la batalla estaba casi ganada. En el tranvía elegía un asiento, si era posible vacío, o si tenía suerte se sentaba a lado de alguna tranquilizadora mujer que llevara por ejemplo, un hato de ropa en la falda – y eran la primera tregua. Todavía tenían que enfrentar en la escuela el largo pasillo donde los compañeros estarían de pie conversando y dónde los tacos de sus zapatos hacían un ruido que las piernas tensas no podían contener, como si ella quisiera inútilmente detener el latido de su corazón, zapatos con baile propio. Se producía un vago silencio entre los jóvenes que tal vez sintieran, bajo su disfraz, que ella era una de las devotas. Pasaba entre las filas de los compañeros creciendo, y ellos no sabían bien qué pensar ni qué comentarios hacer. Era feo el ruido de sus zapatos. Rompía el propio secreto con tacos de madera. Si el pasillo se extendiese un poco, quizá olvidaría su destino y correría tapándose los oídos con las manos. Eran sólo zapatos durables. Como si fueran todavía los mismos que solamente le habían calzado al nacer. Atravesaba el pasillo interminable como un silencio de trinchera, y en su rostro había algo tan feroz – y también soberbio a causa de su sombra – que nadie le decía nada. Altiva, ella les impedía pensar.

Hasta que llegaba finalmente al aula. Donde de repente todo se volvía sin importancia y más rápido y leve, donde su rostro tenía algunas pecas, los cabellos le caían sobre los ojos, y era tratada como un muchacho. Donde era inteligente. La astuta profesión. Parecía haber estudiado en casa. Su curiosidad le decía más que las respuestas. Adivinaba, sintiendo en la

boca sintiendo el gusto cítrico de los dolores heroicos, adivinaba la repulsión fascinada que su cabeza pensante creaba en los compañeros. Que una vez más no sabían que comentar. La gran simuladora se volvía cada vez más inteligente. Había aprendido a pensar. El sacrificio necesario: así “nadie tendría coraje”.

A veces, mientras el profesor hablaba, ella, intensa, nebulosa, hacía trazos simétricos en el cuaderno. Si un trazo, que tenía que ser al mismo tiempo fuerte y delicado, se salía fuera del círculo imaginario en que debía entrar, todo se desmoronaría: se concentraba ausente, guiada por la avidez de lo ideal. A veces, en lugar de trazos, diseñaba estrellas, estrellas, estrellas, tantas y tan altas que de ese trabajo anunciador salía exhausta, alzando la cabeza apenas despierta.

El regreso a casa estaba tan lleno de hambre que la impaciencia y el odio le corroían el corazón. A la vuelta parecía otra ciudad: en el Lago de Lapa centenares de personas destellando de hambre parecían haber olvidado, y si les recordara, mostraría los dientes. El sol delineaba a cada hombre con carbón negro. Su propia sombra era una estaca negra. A esa hora en que el cuidado debía ser mayor ella estaba protegida por una suerte de fealdad que el hambre acentuaba, sus rasgos oscurecidos por la adrenalina que oscurecía la carne de los animales de caza. En la casa vacía, toda la familia en el trabajo, le gritaba a la criada, que ni siquiera le respondía. Comía como un centauro. La cara cerca del plato, los cabellos casi sobre la comida.

Flaquita pero cómo se devora todo – decía la criada.

¡Vete al diablo! – le gritaba sombría.

En la casa vacía sola con la criada, ya no andaba como un soldado, ya no precisaba tener cuidado. Pero resentía la falta de la batalla de las calles. Melancolía de la libertad, con el horizonte todavía tan lejos. Se había entregado al horizonte. Pero estaba la nostalgia del presente. El aprendizaje de la paciencia, el juramento de la espera. Del cual tal vez no supiera librarse jamás. La tarde se volvía interminable y, hasta que todos volviesen para la cena y ella pudiera volver a transformarse con alivio en hija, era el calor, el libro abierto y después cerrado, una intuición, el calor: se sentaba con la cabeza entre las manos, desesperada. Cuando tenía 10 años recordó, un chico que la quería le había arrojado una rata muerta. ¡Qué porquería! Había aullado, pálida ante la ofensa. Había sido toda una experiencia. Jamás se lo contó a nadie. Con la cabeza entre las manos, sentada. Decía quince veces: soy fuerte, soy fuerte, soy fuerte – después percibía que apenas había prestado atención al conteo. Atendiendo a la cantidad, dijo una vez más soy fuerte, dieciséis. Ya no estaba a merced de nadie. Había perdido la fe. Fue a

conversar con la criada, antigua sacerdotisa. Ellas se conocían. La dos descalzas, de pie en la cocina, el humo de la hornalla. Había perdido la fe, pero, al borde de la gracia, buscaba en la criada solo lo que ésta ya había perdido, no lo que había ganado. Entonces se hacía la distraída y, conversando, evitaba la conversación. “Se imagina que a mi edad debo saber más de lo que sé y es capaz de enseñarme alguna cosa”, pensó, la cabeza entre las manos, defendiendo la ignorancia como un cuerpo. Le faltaba elementos, pero no los quería de quien ya los había olvidado. La gran espera formaba parte de él. Dentro de la inmensidad, maquinando.

Todo eso, sí. Largo, cansador, la expresaba. Pero a la madrugada siguiente, como se abre un avestruz lento, se despertaba. Se despertó en el mismo misterio intacto, abriendo los ojos era la princesa del misterio intacto.

Como si la fábrica ya hubiese hecho sonar la sirena, se vistió corriendo, bebió un sorbo de café. Abrió la puerta de la casa.

Y entonces ya no se apuró más. La gran inmolación de la calle. Tonta, atenta, guerrera. Parte del ritmo brusco de un ritual.

Era una mañana todavía más fría y oscura que las otras, se estremeció dentro del suéter. La blanca neblina hacía invisible el final de la calle. Todo estaba algodónado, no se escuchó siquiera el ruido de algún colectivo que pasara por la avenida, Avanzó caminando hacia la imprevisible de la calle. Las casas dormían con las puertas cerradas. Los jardines congelados de frío. En el aire oscuro más que en el cielo, en medio de la calle una estrella. Una gran estrella de hielo que no había vuelto todavía, incierta en el aire, húmeda, informe. Sorprendida en su retraso, se completaba en la duda. Miró la próxima estrella. Caminaba sola en la ciudad bombardeada.

No, no estaba sola. Con los ojos fruncidos por la incredulidad, en el final lejano de su calle, desde el interior de la niebla, vio a dos hombres. Dos muchachos avanzados. Miró alrededor como si pudiera haberse equivocado de calle o de ciudad. Pero había equivocado los minutos: había salido de casa antes de que las estrellas y los dos hombres tuvieran tiempo de desaparecer. Su corazón se asustó.

El primer impulso, frente a su error, fue el de rehacer hacia atrás los pasos y entrar en su casa hasta que los hombres pasaran: “ellos van a mirarme, lo sé, no hay nadie más a quien puedan mirar, y me van a mirar mucho”. Pero cómo volver y huir si había nacido la dificultad. Si toda su lenta preparación tenía el ignorado destino al que ella, por culto, debía adherir.

¿Cómo retroceder y después nunca más olvidar la vergüenza de haber esperado miserablemente detrás de una puerta?

Y además, quizá no hubiese peligro. Ellos no tendrían el valor de decir nada porque pasaría con un andar tieso, la boca cerrada en su ritmo español.

Con piernas heroicas siguió caminando. A medida que se iba aproximando, ellos también se aproximaban – entonces todos se aproximaban, la calle se volvió un poco más corta. Los zapatos de los dos muchachos se mezclaban con el ruido de sus propios zapatos, era horrible escuchar. Era insistente escuchar. Los zapatos eran huecos o la vereda era hueca. La piedra del piso avisaba. Todo era eco y ella escuchaba, sin poder impedirlo, el silencio del cerco comunicándose por las calles del barrio, y veía, sin poder impedirlo, que las puertas habían permanecido cerradas. Hasta la estrella se había retirado. En la nueva palidez de la oscuridad, la calle se entregaba a los tres. Ella caminaba, escuchaba a los hombres, puesto que no podía verlos y necesitaba conocerlos. Los escuchaba y se sorprendía de su coraje para continuar. Pero no era coraje. Era un don. Y la gran vocación para un destino. Avanzaba sufriendo por obedecer. Si consiguiera pensar en otra cosa no escucharía los zapatos. Ni lo que ellos le pudieran decir. Ni el silencio con el que se cruzarían.

Con una repentina rigidez, los miró. Cuando menos lo esperaba, traicionando el voto de secreto, los miró rápido. ¿Sonreían? No, estaban serios.

No deberían haber mirado porque al verlos por un instante se arriesgaba a volverse individual y ellos también. Parecía haber sido avisada de eso: mientras ejecutara un mundo clásico, mientras fuese impersonal, sería hija de los dioses, y asistida por aquello que debe ser hecho. Pero habiendo visto lo que los ojos, al ver, disminuyen, se había arriesgado a ser ella – misma y la tradición no la amparaba. Por un instante dudó de todo, perdiendo el rumbo. Pero era demasiado tarde para retroceder. Sólo no sería demasiado tarde si corriera. Pero correr sería como equivocarse todos los pasos y perder el ritmo que todavía la sostenía, el ritmo que era su único talismán, el que le fuere entregado en los márgenes del mundo, donde podía estar sola – el margen del mundo donde se habían borrado todos los recuerdos, y como incomprensible reminiscencia había quedado el ciego talismán, ritmo que era su destino copiar, ejecutándolo para la consumación del mundo. No la suya. Si ella corriera el orden se alteraría. Y nunca le sería perdonado lo peor: el apuro. Aun cuando se huye corren detrás de uno, es algo sabido.

Rígida, catequista, sin alterar por un segundo la lentitud con que avanzaba “me van a mirar”, ¡lo sé! Pero intentaba, por instinto de una vida anterior, no demostrarles miedo.

Adivinaban lo que el miedo desencadena. Iba a ser rápido sin dolor. Sólo por una fracción de segundo se cruzarían, rápido instantáneo, debido a su ventaja de estar en movimiento y que ellos vinieran en un movimiento contrario, lo que haría que al instante se redujera a lo esencialmente necesario – a la caída del primero de los siete misterios tan secretos que de ellos quedara apenas una sabiduría: el número siete. Haced que ellos no digan nada, haced que ellos solo piensen, que pensar yo les dejo. Iba a ser rápido, y un segundo después de la transposición diría maravillada, saltando por otras y otras calles: casi no dolió. Pero lo que siguió no tuvo explicación.

Lo que siguió fueron cuatro manos difíciles, fueron cuatro manos que no sabían lo que querían, cuatro manos equivocadas de quien no tiene vocación, cuatro manos que la habían tocado tan inesperadamente que ella hizo la cosa más acertada que podría haber hecho en el mundo de los movimientos: se quedó paralizada. Ellos cuyo papel predeterminado era solo pasar junto a lo oscuro de su miedo, y entonces el primero de los siete misterios caería; ellos que representarían apenas el horizonte de un solo paso aproximado, no habían comprendido la función que tenían y, con la individualidad de los que tienen miedo, la habían atacado. Fue menos de una fracción de segundo en una calle tranquila. En una fracción de segundo la habían tocado como si a ellos les correspondieran los siete misterios. Que ella conservó, todos, todos y se volvió más larva y siete años más de atraso.

No los miró porque su rostro quedó dirigido con serenidad hacia la nada.

Por el apuro con que la habían lastimado, supo que ellos tenían más miedo que ella. Tan asustados que no estaban más allí. Corrían. “Tenían miedo de que ella gritara y las puertas de las casas se abrieran una por una” razonó, ellos no sabían que no se grita.

Permaneció de pie escuchando con tranquilidad locura sus zapatos en fuga. La vereda era hueca o los zapatos eran hueco o ella misma era hueca. En lo hueco. El sonido golpeaba nítido en las baldosas como si golpearan la puerta sin parar y ella esperara que desistieran. Tan nítido en la desnudez de la piedra que el zapateado parecía no alejarse: estaba allí a sus pies, como un zapateado de la victoria. De pie no tenía por donde sostenerse sino por los oídos,

La sonoridad no la desanimaba, el alejamiento le era transmitido por una rapidez cada vez más precisa de tacos. Los tacos no hacían más que eco en la piedra, sonaban en el aire como castañuelas cada vez más delicadas. Después advirtió que hacía mucho que no escuchaba ningún sonido.

Y, traídos de nuevo por la brisa, el silencio y la calle vacía.

Hasta ese instante se había mantenido quieta, de pie en medio de la vereda. Entonces como si hubiera varias etapas de la misma inmovilidad, permaneció inmóvil. Poco después suspiró. Y en una nueva etapa se mantuvo quieta. Después movió la cabeza y entonces se quedó más profundamente inmóvil.

Después retrocedió lentamente hasta un paredón, encorvada, muy lentamente, como si tuviese un brazo quebrado, hasta que se recostó toda en la pared, donde se quedó apoyada. Y entonces se mantuvo inmóvil. No moverse es lo que importa, pensó desde lejos, no moverse. Después de un tiempo, probablemente se habría dicho lo siguiente: ahora mueve un poco las piernas, pero muy lentamente. Ya que, muy lentamente, movió las piernas. Después de lo cual suspiró y se quedó quieta mirando. Todavía estaba oscuro.

Después amaneció.

Con lentitud juntó los libros desparramados por el suelo. Un poco más adelante estaba el cuaderno abierto. Cuando se agachó para recogerlo, vio la letra redonda y grande que hasta esa mañana había sido la suya.

Entonces salió. Sin saber con qué había llenado el tiempo, a no ser con pasos y pasos, llegó a la escuela con más de dos horas de retraso. Como no había pensado en nada, no sabía que el tiempo había transcurrido. Por la presencia del profesor de latín constató, con una delicada sorpresa que ya había comenzado la tercera hora.

¿Qué te pasó? Susurró la chica del banco de al lado.

¿Por qué?

Estás pálida ¿Te pasa algo?

No – afirmó con tanta claridad que varios compañeros la miraron. Se levantó y dijo bien alto:

¡Con permiso!

Fue al baño. Allí frente al gran silencio de los azulejos gritó aguda, supersónica: ¡Estoy sola en el mundo! ¡Nunca nadie me va a ayudar, nunca nadie me va a amar! ¡Estoy sola en el mundo!

Estaba allí perdiendo también la tercera hora de clase, en el largo banco del baño, frente a varios laboratorios. “No pasa nada, después copio lo que vieron, pido prestado los cuadernos para copiarlos en casa - ¡estoy sola en el mundo!” se interrumpió golpeando varias veces la mano cerrada contra el banco. El ruido de los cuatro zapatos comenzó de repente como una lluvia pequeña y rápida. Ruido ciego, nada se reflejó en los azulejos brillantes. Sólo la nitidez

de cada zapato que no se confundió ni una vez con otro zapato. Como nueces cayendo. Era solo esperar como se espera que paren de golpear la puerta. Entonces de detuvieron.

Cuando fue a mojar el pelo frente al espejo ¡Estaba tan fea! Era tan poco lo que poseía, y ellos lo habían tocado.

Era tan fea y preciosa.

Estaba pálida, los rasgos afinados. Las manos humedeciendo los cabellos, todavía sucias con tinta del día anterior. “Necesito cuidar más de mí”, pensó. No sabía cómo. La expresión de la nariz era como un hocico apuntando hacia la cerca.

Volvió al banco y permaneció quieta, con su hocico. “una persona no es nada.” “no”, se retrucó en tímida protesta, “no digas eso”, pensó con bondad y melancolía. “Una persona siempre es algo”, se dijo como consuelo.

Pero en la cena la vida adquirió un sentido perentorio e histérico.

¡Necesito zapatos nuevos! Los míos hacen mucho ruido, una mujer no puede caminar con tacos de madera, ¡llama mucho la atención! ¡Nadie me da nada! – y estaba tan frenética y jadeante que nadie tuvo el coraje de decirle que no los obtendría. Solo le dijeron: aún no eres una mujer y todos los tacos son de madera. Hasta que, así como una persona engorda, ella dejó de ser preciosa sin saber mediante qué proceso. Hay una oscura ley que hace que se proteja el huevo hasta que nazca el pollo, pájaro de fuego.

Y ella obtuvo los zapatos nuevos.

