



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Noche, ciudad y modernidad. El sujeto femenino a través del espacio urbano en cuatro cuentos del libro *Lazos de familia* de la escritora Clarice Lispector

Informe final del Seminario de Grado «El tópico urbano en la narrativa latinoamericana contemporánea» para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura

Estudiante: Matías Saavedra Núñez

Profesor guía: Cristián Cisternas Ampuero

Septiembre, 2022.

Agradecimientos

Agradezco la compañía de mi familia y amistades quienes me dieron el ánimo y atención suficientes para llegar hasta esta instancia. En especial a Sylvia, Régulo, Ignacio, Felipe, Mateo, Catalina, Iván, Ignacio Q. y tantxs otrxs que me dieron sus opiniones y recomendaciones.

Agradezco la lectura atenta, retroalimentación y disposición del profesor Cristián Cisternas, quien me animó a no desistir de la escritura y la edición.

Tabla de contenido

Introducción	5
Marco Teórico	9
1. <i>Sobre la ciudad y la modernidad</i>	9
2. <i>La ciudad y el sujeto femenino</i>	13
3. <i>El motivo de la noche como cronotopo</i>	18
Capítulo 1: Devaneo y embriaguez de una muchacha	21
Capítulo 2: Amor	30
Capítulo 3: Imitación de la rosa	35
Capítulo 4: Preciosidad	44
Conclusiones	54
Referencias	58

Introducción

El siguiente trabajo consiste en el análisis e interpretación de cuatro cuentos del libro *Lazos de familia* (1960) de la escritora Clarice Lispector: “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor”, “Preciosidad” e “Imitación de la rosa”. La selección de este corpus es motivada por la representación que en ellos existe del espacio urbano latinoamericano moderno (ya sea en su esfera privada o pública) y especialmente por cómo se retrata el rol que ocupan los sujetos en aquellos mundos ficcionales, en particular al rol de los sujetos femeninos el cual es profundizado y problematizado con mayor detención. En este sentido, son cuentos que muestran una imagen de la sociedad latinoamericana en la primera mitad del siglo XX.

Las historias de estos relatos seleccionados se ocupan esencialmente del desplazamiento de cuatro mujeres a través de la ciudad. Para cada caso existen distintas circunstancias determinadas por una rutina en la cual éstas están involucradas a partir de un rol en el que son definidas: son esposas, madres y una hija adolescente que es estudiante. Sin embargo, el conflicto principal de los relatos está justamente relacionado con el quiebre de aquellas rutinas. Las heroínas de estos cuentos expresan continuamente un estado de autorreflexión, el cual es representado transversalmente a través del símbolo del espejo con el que éstas se perciben, y es por esa razón que el quiebre de estas rutinas, durante la trama, expresa también un quiebre en aquellas autopercepciones.

El principal mecanismo formal a través del cual se representa lo mencionado en el párrafo anterior es el narrador. El narrador de estos cuentos es, al tiempo que una entidad diferenciada de las heroínas, un cómplice de las emociones y pensamientos íntimos de cada una de estas sujetos. En este sentido, a través de la focalización y el uso de las voces narrativas, el narrador es partícipe del proceso de autorreflexión no solo como una entidad ajena y en diálogo con las heroínas, sino como una entidad en donde se funde y mezcla dicha dualidad o, en términos de Bella Jozef, en donde se establece “una comunicación entre conciencias, en un proceso fundamental de desdoblamiento” (706).

Este proceso de desdoblamiento y de autorreflexión es desarrollado en los cuentos a lo largo de la trama. La evolución y desarrollo de este proceso es acompañado por, a mi parecer, un cuidado correlato entre los acontecimientos y las circunstancias cronémicas a las

cuales están éstos vinculados, de modo que no es arbitrario ni tampoco indiferente si en la ciudad es de noche o de día. Bajo estas observaciones identifiqué en los cuentos la presencia de la noche como un motivo que repercute en el proceso de autorreflexión de las heroínas. A este motivo aplicaré el concepto de *cronotopo*. Ahora bien, mi hipótesis es que en estos cuentos de Lispector el motivo de la noche es un cronotopo a partir del cual es problematizado el rol tradicional que define al sujeto femenino de los relatos, en el contexto de una ciudad moderna latinoamericana y sobre la base del quiebre de las rutinas en las cuales cada una de éstas está inserta. Lo anterior es expresado formalmente a través de un narrador que establece un vínculo de comunicación y desdoblamiento con las heroínas, en el cual se representa un proceso de autoconciencia.

Para lo anterior, realizaré en tres subcapítulos del marco teórico una revisión de algunos conceptos que considero oportunos para mis objetivos. Partiré examinando la noción de ciudad de acuerdo con una idea de teatro de acción social (Mumford) y reflexionaré en torno al mito bíblico de la ciudad de Henoc. Continuaré con una caracterización de la experiencia de la modernidad (Berman) que servirá como un fundamento para analizar, en especial, el momento de las modernizaciones latinoamericanas de principios de siglo XX (Romero) y la forma en que aquellas transformaciones tienen lugar en la ciudad de Río de Janeiro durante la primera mitad del siglo XX.

En un segundo momento introduciré la concepción de la ciudad como espacio significativo (Barthes) para definir los lineamientos del análisis sobre el discurso narrativo y la historia de los relatos. En particular para destacar la importancia de la estructura del narrador en los cuentos de Clarice Lispector, entendido como un proceso de desdoblamiento y comunicación con la voz de las heroínas de los relatos (Jozef). Al mismo tiempo expondré una breve revisión histórica del rol del sujeto femenino y la jerarquización de los espacios a través de teorías críticas (Puelo, Cisterna-Jara, Amorós, Cobo) a propósito del análisis de las acciones nucleares en la trama que están vinculadas a la representación de aquellos modelos ideológicos presentes en los relatos sobre todo a partir de sus rutinas (Giannini) y el quiebre de éstas que tiene como consecuencia la problematización de los roles en los cuales las heroínas se definen (Cisternas).

El tercer capítulo estará destinado a la revisión del concepto de cronotopo (Bajtín) y su aplicación en el motivo de la noche como espacio simbólico con el fin de dar cuenta de la asimilación de la forma particular del discurso narrativo que expresa el contenido ideológico que he revisado. Aquí realizo también una breve manifestación del uso de este motivo en la historia de la literatura en occidente y otras asociaciones que también van al caso con el análisis de estos relatos como lo es el vínculo con el motivo del espejo dentro del tópico de la vigilia como espacio de autoconciencia y reflexión o diálogo íntimo.

Finalmente examinaré cada relato en un capítulo independiente de la sección de análisis y expondré cómo se manifiestan todos estos elementos de manera particular en cada caso y comparando éstos. El primer cuento será “Devaneo y embriaguez una muchacha”, el segundo “Amor”, el tercero “Imitación de la rosa” y el cuarto “Preciosidad”. Un último capítulo reunirá los hallazgos y conclusiones de este trabajo.

De acuerdo con el prólogo de Benjamín Moser en la edición de *Todos los cuentos* (Siruela, 2018), Clarice Lispector nació el 10 de diciembre de 1920 en Ucrania y, escapando de la guerra, llegó junto a sus padres y hermana al Estado de Alagoas, Brasil, en el año 1922. Años más tarde se mudó a Río de Janeiro para luego estudiar en la Facultad de Derecho de la Universidad de Brasil. Durante esos años colaboraba con distintos periódicos y logra publicar su primer cuento “El triunfo” en el año 1940. En 1943 se casó con un diplomático, publicó su primera novela *Cerca del corazón salvaje* y a finales de ese mismo año emigró desde Brasil junto a su esposo, dinámica que la mantuvo en viajes constantes hasta 1959, cuando se separó de su esposo y regresó a Río de Janeiro. Durante ese periodo publicó las novelas: *La araña* (1946) y *La ciudad sitiada* (1948) y en 1960 se publicó el libro de cuentos *Lazos de familia*. Si bien este último libro es de 1960, algunos de los cuentos que contiene (“Misterio en São Cristóvão”, “Lazos de familia”, “Comienzos de una fortuna”, “Amor”, “Una gallina” y “La cena”) ya habían sido publicados por el *Ministério de Educação e Saúde* en 1952. Fue una escritora que se mantuvo activa hasta 1977, cuando murió producto de un cáncer.

De acuerdo con Antonio Cândido en su libro *Introducción a la literatura de Brasil* (1968), Lispector pertenece a una fase de escritores que surge entre el 1945 y 1950 (97) y ubica su producción dentro de un grupo de escritores pertenecientes, la mayoría, a “las

regiones urbanizadas del centro del país” (91) llamados “Indagadores y estilistas”. Respecto de esta última clasificación de su estilo Cândido escribe sobre Lispector:

Su cualidad básica es la elaboración del estilo, que envuelve la realidad en la imagen cerniendo las apariencias para liberar un mundo de significaciones inesperadas. Lo cotidiano adquiere un aire de magia, los sentimientos se desdoblán en planos diferentes, el lenguaje parece recreado, en los límites de un mundo nuevo (93).

A partir de estas palabras, y como se podrá comprobar en el desarrollo de este trabajo, la representación de “lo cotidiano” en *Lazos de familia*, sitúa al espacio urbano como principal escenario para las historias. Particularmente, en estos cuatro casos en donde está de alguna manera señalado por el narrador, en la ciudad de Río de Janeiro.

Marco Teórico

1. Sobre la ciudad y la modernidad

El marco en el cual se inscribe mi trabajo corresponde a la representación del espacio urbano dentro de la literatura latinoamericana. Por esta razón considero necesario comenzar precisando algunas nociones fundamentales respecto de este objeto: la ciudad.

Como un fenómeno social e histórico, la ciudad se distingue de la aldea o villa en cuanto a que su conformación obedece a dos principios y objetivos distintos. Como señala Lewis Mumford respecto de esta separación: “se abrían dos caminos para la cultura humana, una vez traspuesta la fase que se alcanzó con la comunidad neolítica, el camino de la aldea o el camino de la ciudadela o para decirlo en términos biológicos, el simbiótico y el voraz” (1966, 114). En la anterior cita se expresan a mi modo de ver dos concepciones míticas diferentes para cada uno de los modelos y estados de desarrollo social.

En relación con el mito de conformación de la ciudad y dicha “voracidad”, es pertinente analizar lo que señala el relato bíblico de la ciudad de Henoc, *la primera ciudad*. En dicho texto, Caín fue quien creó la primera ciudad llamada igual que su hijo luego de que Yahveh lo maldijera por haber matado a su hermano¹. Es allí cuando “empezó a organizarse la masa, a amurallarse, a someterse al mando de un jefe, de un mandón, cacique o déspota. Y a someterse para organizar batidas, guerras, revoluciones” (14), según señala Unamuno en un comentario a este texto bíblico. De acuerdo con este mito, la “masa” comenzó a organizarse y someterse a una vida urbana debido a la incapacidad de los individuos para encontrar subsistencia por medio del agro. Se trata de un “linaje” que encarna la maldición de Caín, que lo imposibilita de verse beneficiado a través del trabajo con la tierra².

Unamuno enfatiza el hecho de que el mito bíblico expresa como fundamento del desarrollo urbano, representado por el personaje de Caín, a la envidia: “La historia llamada sagrada por antonomasia, la mitología bíblica, nos enseñó que Caín mató a su hermano Abel por envidia de su virtud” (15). De lo anterior se puede extraer la idea de que la ciudad se

¹ “Yahveh dijo a Cain: «¿Dónde está tu hermano Abel?» Contestó: No sé. «¿Soy yo acaso el guardia de mi hermano?» Replicó Yahveh: «¿Qué has hecho?» Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo. Pues bien: maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir tu mano la sangre de tu hermano.” Génesis 4:9-11. *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer, 1975. p15.

² “Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra.» *óp. cit.* p15.

establece bajo la noción de una existencia desdichada que se opone a un estado de “virtud” innato que está presente en la vida de aldea. La envidia correspondería, en este sentido, a un sentimiento de valoración negativo de la propia vida de los habitantes de la ciudad, mientras que a la aldea le corresponde un valor positivo. Cabe mencionar que, si Abel representa al pastor y un modelo de vida campesino, Caín representa al labrador y a la vida de masas o urbana. Lo que nos muestra este mito bíblico es la manifestación de un tópico reiterado en la historia de la literatura: *El menosprecio de la Ciudad y alabanza de la Aldea*³, el cual hace alusión en primera instancia a la estimación de la vida comunitaria de la aldea en contra del desgaste o degradación de la vida en las ciudades. Existen muchas razones por las cuales la vida en las ciudades representa un dolor o estado de tensión para sus habitantes, asimismo, la añoranza de un estado más tranquilo suele otorgarle a la vida en aldea una valoración más elevada.

Para cerrar este preámbulo inicial expondré una cita de Lewis Mumford que elabora una definición sociológica respecto del fenómeno de la ciudad:

La ciudad en su sentido completo, entonces, es un plexo geográfico, una organización económica, un proceso institucional, un teatro de acción social y un símbolo estético de unidad colectiva. La ciudad fomenta el arte y es arte; la ciudad crea el teatro y es el teatro. Es en la ciudad, la ciudad como teatro, donde las actividades más intencionales del hombre se enfocan y se traducen, a través de personalidades, eventos, grupos en conflicto y cooperantes, en culminaciones más significativas (1937, 94).

El fragmento anterior señala varias claves que apuntan a una definición de lo que es entendido como una ciudad. En primer lugar, el “plexo geográfico” apunta a un área limitada y al establecimiento de un sitio fijo interconectado, previsto de refugio o estructuras permanentes. En relación con el “teatro de acción social” se pueden concebir dentro de éste a la división social del trabajo y las funciones que cada habitante tiene dentro de la ciudad. En este sentido se configura el carácter económico y cultural de dichas funciones. También cabe mencionar aquí la concepción de la ciudad como una “una colección relacionada de grupos y asociaciones intencionales” (1937, 93), dentro de esos grupos se destacan la familia

³ Aquí me interesa resaltar el vínculo entre decadencia y modernidad respecto de la ciudad: “[...] no se puede dejar de señalar la relación entre el tópico del menosprecio de la ciudad y la tónica conciencia moderna de la decadencia de los tiempos y, más específicamente, de su cronotopo específico, esto es, la ciudad”. Cisternas Ampuero, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Universitaria, 2011. p36.

y el barrio. Y las asociaciones intencionales son las ya mencionadas más arriba, que presentan un carácter y función económico-cultural. Es preciso señalar que ésta es una definición arquetípica que no necesariamente se ajusta a la representación que existe en los cuentos de Lispector. Para estos relatos, es necesario considerar cierta degradación de estos elementos y atender a las particularidades que se observan en una ciudad metrópolis⁴ como lo fue Río de Janeiro hasta 1960.

Junto con estas consideraciones generales sobre el concepto de ciudad, es importante establecer el contexto histórico y social en el que es representada la experiencia urbana que muestran estos relatos. El concepto de modernidad es, en este sentido, de suma relevancia para aquello, ya que permite situar la noción de ciudad, que acabo de examinar, en un entorno con características específicas. Me refiero a las transformaciones del espacio urbano asociadas al proceso de modernidad, eso que Berman define como modernización (3). En este sentido, no se trata solo de comprender que la ciudad es afectada por el proceso de la modernidad, sino que la ciudad es en sí misma un lugar a partir del cual la modernidad tiene lugar y desarrollo.

Siguiendo con el análisis de Berman, las transformaciones que caracterizan a la ciudad como un espacio moderno son: “los grandes descubrimientos de las ciencias”, “la industrialización de la producción”, “las inmensas alteraciones demográficas”, “el crecimiento urbano”, “los sistemas de comunicación de masas”, “los estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente”, “los movimientos masivos de personas y pueblos” y “un mercado capitalista siempre en expansión y drásticamente fluctuante” (2). Se trata de un entorno engendrado a partir de una idea de progreso que tiene efectos de diversa índole y es transversal. Un progreso que encuentra sus fundamentos en una doctrina positivista y mecanicista.

Por esta razón, Berman define la experiencia de la modernidad a partir de un espacio en donde se identifican estos procesos de manera integral: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de

⁴ “El crecimiento caótico de las grandes ciudades, junto con el fracaso de todo proyecto regulador a corto y a largo plazo, lleva a pensar que la metrópolis, aun en su momento de mayor esplendor, encierra siempre la semilla de su propio caos y del desorden”. Cisternas Ampuero, Cristián. 2011. *óp. cit.* p70.

nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (1). Lo que destaca Berman en esta cita es que los sujetos que viven las modernizaciones de este espacio también son objetos de estas mismas. Por lo tanto, cabe aquí hacerse la pregunta de cómo estos procesos de transformación y este entorno (la ciudad) inciden en la experiencia de las y los sujetos que viven y forman parte de aquellos. Respecto de esto último volveré en el segundo capítulo de este marco teórico.

Por otro lado, el análisis de Berman identifica tres fases de la modernidad: Una primera fase desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, otro segundo momento que comienza con las revoluciones en 1790 y una tercera fase en el siglo XX, la cual se caracteriza por la expansión del proceso de modernización que “abarca prácticamente todo el mundo” (27). Esta última fase es la que más me interesa para este trabajo, ya que está vinculada al ingreso de Latinoamérica al mercado global:

Desde 1880 [...] Fueron las ciudades las que cambiaron, y en particular las grandes ciudades. Porque el cambio estaba estrechamente vinculado con cierta transformación sustancial que se operó por entonces en la estructura económica de casi todos los países latinoamericanos y repercutió particularmente sobre las capitales, sobre los puertos, sobre las ciudades que concentraron y orientaron la producción de algunos productos muy solicitados en el mercado mundial (Romero, 247).

En este contexto, ciudades como Río de Janeiro en Brasil comienzan un proceso de transformaciones que involucra no solo cambios de la infraestructura de la ciudad, sino también políticas de higiene social y de orden público y moral (Accorsi y Magali, 114). Luego de la abolición de la esclavitud (en el año 1888) y durante el proceso de proclamación de la República (en 1889) que sustituyó a la monarquía del Imperio de Brasil, la ciudad de Río de Janeiro tuvo un significativo crecimiento demográfico, acompañado por un también importante flujo de inmigración: “Río de Janeiro, que había comenzado su transformación durante la época imperial, la acentuó durante la república a medida que crecía su población. De 550.000 habitantes al comenzar el siglo pasó a más de un millón en 1920” (Romero, 251). Aquel flujo de inmigración correspondió no solo a la llegada de personas de otros países, sino también al movimiento interno de otras localidades, por lo general menos urbanizadas.

La mayoría de las políticas de modernización de la ciudad de Río de Janeiro tenían los fines de embellecer los edificios, el paisaje y reubicar a las personas que vivían en el

centro y que eran más pobres, trasladándolos hacia las periferias, construyendo una sociedad con profundas desigualdades:

Al final de la administración de Rodrigues Alves, el resultado de la “modernización” de la ciudad era evidente: una ciudad “civilizada” para los ricos; los no tan pudientes desplazados a los suburbios, y los menos favorecidos conviviendo con la miseria en las colinas de la ciudad, lejos de la vista de las élites (Accorsi y Magali, 120).

Esta situación de crecimiento urbano se intensificó luego de la crisis de 1930 que afectó a Brasil principalmente a partir de su producción de café, por lo que muchas personas fueron a la metrópolis para encontrar mejores oportunidades, encarnando el mito de Caín.

2. *La ciudad y el sujeto femenino*

Hace unos párrafos anuncié, a propósito de una cita de Berman en donde definía la experiencia de la modernidad, que me surgía la pregunta sobre la manera en que los procesos de transformación de la ciudad moderna se expresan en los diversos tipos de subjetividades que viven y experimentan aquel entorno. Para comprender más a fondo este proceso de comunicación entre la ciudad y sus habitantes me parece importante introducir la reflexión de Barthes sobre la ciudad como espacio signifiante: “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (260-261).

Este concepto vuelca la atención de mi análisis necesariamente en la figura del narrador de los cuentos de Clarice Lispector, ya que es a través de éste que conocemos la representación de aquella correspondencia entre la ciudad y sus habitantes, expresada en unidades discursivas que muestran el modo en que estas subjetividades recorren y miran el espacio urbano. Y en función de aquello es preciso analizar en el nivel de la historia de los relatos las descripciones que especifican la relación de las heroínas con la ciudad, y cómo éstas son articuladas a lo largo de la trama como acciones y *rutinas* que definen un rol específico en el mundo que se representa. Para dar cuenta de este rol basaré mi análisis en un esquema actancial (Greimas, 1987) de la representación de los sujetos, es decir, en la

determinación de éstos a partir de las acciones que acontecen en la historia y sus respectivas funciones.

Partiré refiriéndome al nivel del discurso. En términos generales, la crítica ha comparado el estilo de narración en Clarice Lispector con las corrientes intimistas, vinculadas al uso del monólogo interno en escritores como James Joyce y Virginia Woolf. Sin embargo, otros autores han visto en aquello un intento de relegar su figura a un segundo plano dentro del canon literario (Moser, 2018)⁵. Inclusive ella misma declaró en una ocasión que no leyó a Virginia Woolf sino hasta después de escribir su primer libro⁶. Más allá de estas comparaciones la crítica ha logrado describir el estilo de narración de Lispector a partir de la estructura del narrador. De acuerdo con Bella Jozef (2002) el narrador de Clarice Lispector presenta:

Una comunicación entre conciencias, en un proceso fundamental de desdoblamiento. En esa estructura polifónica, 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. Cuando es una tercera persona, ella se inmiscuye, creando el alejamiento máximo y tensión mínima entre enunciado y enunciación (706).

Dicho desdoblamiento es posible de observar en estos cuatro cuentos que trabajo. Aquello se sustenta transversalmente en acciones de carácter autorreflexivas por parte de las heroínas de estas historias. Y en algunos casos a través de prácticas que en las que se muestra un ejercicio de desdoblamiento de la voz de los sujetos, como ocurre en el cuento “Imitación de la rosa”: “En esa escena imaginaria y apacible que la hacía sonreír beatíficamente, ella se llamaba a sí misma «Laura», como si se tratara de una tercera persona” (143) y también en el caso de “Devaneo y embriaguez de una muchacha”:

«Buenos días, ¿sabes quién me vino a buscar a casa?», pensó como tema posible e interesante de conversación. «Pues no sé, ¿quién?», le preguntaron con una sonrisa galanteadora unos ojos tristes en una de esas caras pálidas que a cierta gente le hacen tanto mal. «María Quiteria, ¡hombre!», respondió alegremente, con la mano en el costado (115-116)

⁵ “[...] fue sistemáticamente relegada a una categoría aparte (inferior) por los críticos y por los intelectuales”. Moser, Benjamin. “Gramática y Glamour.” En Lispector, Clarice. *Todos los cuentos*. Siruela, 2018: 15-16.

⁶ “No me gusta cuando dicen que tengo afinidad con Virginia Woolf (sólo la leí, en realidad, después de escribir mi primer libro).” Cita contenida en Miranda Albonico, Consuelo. *Clarice Lispector: Diccionario Íntimo*. Cuarto propio, 1993.

El primer fragmento es extraído de una situación en la que el narrador enseña de modo indirecto el pensamiento de Laura. Posterior a esto añade una explicación en la que afirma que la heroína se refiere a sí misma en un escenario imaginado como si se tratara de un ente externo que observa en tercera persona la acción que acaba de ser relatada por el narrador. En el caso del segundo fragmento se observa la narración directa del pensamiento o devaneo de la protagonista en el cual mantiene un diálogo imaginado consigo misma. Ambos ejemplos enseñan una tendencia al desdoblamiento de la voz de las heroínas en términos de una *metalepsis*, es decir, estableciendo una unión entre el “productor de la representación con la propia representación” (Genette, 15), lo cual es en sí una clave para analizar la voz del narrador.

A partir de estos elementos expuestos considero efectivo lo que señala Bella Jozef respecto del proceso de desdoblamiento que se manifiesta en la estructura del narrador. Mi análisis posterior profundizará en esta interpretación y además en cómo se establece durante los relatos una comunicación entre estas dos “conciencias”, la del narrador y la de cada heroína.

En relación con el nivel de la historia ya he señalado que las caracterizaciones de estas mujeres y la descripción de sus acciones aportan un mayor entendimiento de su *comunicación* con la ciudad. Por ello considero importante revisar en términos generales una concepción histórica del sujeto femenino, el cual es representado con mayor detalle en estos cuentos. Como ya lo he mencionado, todos los cuentos que analizaré aquí atienden durante la trama al desplazamiento de mujeres a través de la ciudad. En el caso de “Amor” y “Devaneo y embriaguez de una muchacha” las heroínas se describen como mujeres que son madres y esposas, es decir que sus acciones están en alguna medida motivadas por el hecho de participar de un núcleo familiar. El caso de “Imitación de la rosa” se centra en una mujer que también es esposa, pero no tiene hijos. Y en “Preciosidad” se trata de una adolescente escolar que es la hija de una familia. Para abordar el tema del sujeto femenino en el espacio urbano moderno me apoyaré en diversas visiones críticas respecto al rol de la mujer en la historia.

En primer lugar, expondré el concepto de patriarcado. El patriarcado⁷ “no es una esencia, es una organización social o conjunto de prácticas que crean en el ámbito material y cultural que les es propio y que favorece su continuidad” (Puelo, 27). Se trata de una política que establece en el ejercicio de prácticas concretas un ordenamiento jerárquico entre los roles sexo-genéricos. Algunas de estas prácticas son: la división sexual del trabajo, la asignación de un rol productivo masculino y un rol reproductivo femenino, conductas asignadas convencionalmente a cada sexo, entre otras.

Respecto de estas prácticas es apropiado señalar que en las sociedades de occidente históricamente se estableció una división del espacio en dos ámbitos:

Por un lado, un ámbito exterior al clan familiar, en el que las actividades constituían el engranaje cultural y político de la comunidad. Por otro lado, una dimensión privativa de dicho clan familiar, vinculada a la procreación y las actividades domésticas ligadas al mantenimiento inmediato de la vida (Cisterna Jara, 32).

Esta dicotomía del espacio público y privado presenta un correlato con las categorías sexo-genéricas binarias. Por esta razón es que se afirma que lo masculino está asociado a un rol productivo (ámbito cultural, público) y lo femenino a un rol reproductivo (ámbito doméstico, privado). De acuerdo con lo que señala Celia Amorós: “lo valorado socialmente está en el espacio público y se lo adjudican los varones, y lo no valorado está en el espacio privado y ese espacio se nos adjudica a las mujeres” (2001, 30). Dicha jerarquía de los espacios, que se vincula también a una jerarquía del sistema sexo-género, articula una división sexual del trabajo y un modo particular de comportamiento asociado a cada rol.

Aquella perspectiva es justamente la que se puede apreciar en el pensamiento ilustrado de la modernidad en el cual, de acuerdo con Rosa Cobo Bedina, Rousseau sería uno de “los más firmes pilares teóricos en la construcción de lo «femenino», al asignar a las mujeres una tarea «natural», la de esposa y madre, y un espacio «natural» adecuado, el doméstico” (58). Se trata entonces de una construcción de lo femenino que se establece dentro de la institución familiar. Aquella institución además corresponde a un modelo de

⁷ Utilizo en este trabajo el concepto de patriarcado y sistema sexo-género como equivalentes: “Sistema sexo-género, es decir, de construcciones ideológicas y culturales en torno a la pertenencia a un sexo determinado, construcciones que redefinen la diferencia sexual, le adjudican connotaciones sociales precisas -jerárquicas- y no son en modo alguno inocuas.”. Amorós, Celia. "Notas para una teoría nominalista del patriarcado." en *Asparkía: investigació feminista*, 1992: 41-58.

familia determinado por las figuras de los progenitores y sus hijos, es decir, una familia nuclear, biparental, heterosexual y patriarcal⁸.

Esta definición de lo femenino que se establece a partir de un rol social de esposa y de madre puede apreciarse en la mayoría de los relatos por medio de diversas circunstancias descritas y narradas a lo largo de la trama. Son rutinas que expresan una manifestación cotidiana de los modelos ideológicos anteriormente señalados en este capítulo y que se articulan en acciones concretas. Entiendo por “rutina”⁹ lo que señala Humberto Giannini: “el tiempo que vuelve a traer lo mismo” (30). Me refiero a las acciones cotidianas expuestas en la historia y que son descritas en diversos momentos de la trama.

Aquel concepto considera la repetición de un ciclo de acciones habituales que se sujetan a un lugar y tiempo de origen. Para Giannini este “eje” es representado por el domicilio ya que consiste en el espacio en el cual inicia la rutina y en donde también ésta concluye. De esta manera es que se conceptualiza también aquella noción del domicilio en el cuento “Preciosidad”: “Por la mañana, temprano, siempre era la misma cosa renovada: despertar. Lo que era lento, extendido, vasto” (172). Se trata del espacio de lo íntimo, el cual es descrito en el relato con atributos diferentes al espacio público.

Por otro lado, ya advertía en la introducción que es justamente el quiebre de estas rutinas lo que articula las acciones que poseen una función nuclear en los relatos. Asimismo, el quiebre de las rutinas involucra acontecimientos trascendentales para las heroínas. Aquello podría definirse como una acción “en que el sujeto representado experimenta un extrañamiento frente a lo recurrente y cotidiano, junto con la impresión de una modalidad de ser alternativa a lo que la rutina, el automatismo o la racionalización que la existencia le han

⁸ En el caso de Brasil, y en la mayoría de los países Latinoamericanos, se observa la tendencia a sostener este pensamiento inclusive en debates como la educación de la mujer. En un documento titulado *Polyantheia conmemorativa de la inauguración de clases para el sexo femenino del Imperial Liceo de Artes y Oficios, Río de Janeiro, 1881* se discute sobre este respecto. Es interesante constatar el contenido de este documento que reúne la opinión de 4 mujeres y 127 hombres letrados: “Las “letradas opiniones” iban desde la insistencia en preparar la mujer exclusivamente para las funciones de esposa y madre (nueve de los textos), la tesis de que la mujer debe ser preparada principalmente de forma religiosa y moral (16 opiniones), hasta la idea que educar a la mujer es contribuir a la dignificación de la familia, la nación y el mundo. [...] las únicas cuatro mujeres que fueron invitadas a participar, apenas exaltaron la educación femenina como un factor de elevación moral que permitiría a las madres de familia educar a los futuros próceres de la nación”. Accorsi, Simone, y Magali Gouveia Engel. *Mujeres haciendo cultura, Río de Janeiro 1980-1930*. Universidad del Valle, 2018. pp.85-86

⁹ “Del fr. routine, de route 'ruta'.” Rescatado de: <https://dle.rae.es/rutina>.

impuesto” (Cisternas, 2009, 28). Es a propósito de esta transgresión de lo cotidiano que es posible advertir una problematización de los roles y modelos expuestos en estos párrafos en relación con el sujeto femenino.

3. *El motivo de la noche como cronotopo*

Hasta este momento me he referido en términos generales al contenido de las historias que analizaré, y también a la forma en que el discurso narrativo se articula para dar cuenta de aquello. Expondré ahora la manera en que el motivo de la noche, presente en estos cuatro cuentos de Clarice Lispector, a mi juicio permite establecer una asimilación entre estas dos categorías. Para ello introduciré el concepto de cronotopo.

De acuerdo con Mijaíl Bajtín el cronotopo es entendido principalmente como “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). Estas relaciones espaciales y temporales constituyen a su vez en la literatura una intersección entre la forma y el contenido artístico. Al respecto señala:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (238).

En este sentido y para los fines de mi análisis el concepto de cronotopo desarrollado por Bajtín establece una unión entre elementos de la forma del discurso narrativo y otros del contenido que se presenta en las historias a través los actantes y las acciones a las cuales están sujetos éstos. Por esta razón es que además Bajtín señala que el cronotopo en gran medida determina “la imagen del hombre en la literatura” (Ibid.), ya que es comprendida como una expresión estética que manifiesta dicha asimilación del tiempo y el espacio histórico real, que en el caso de este trabajo en particular corresponde a la representación de una ciudad moderna latinoamericana de primera mitad del siglo XX, específicamente a Río de Janeiro. Asimismo, esta representación se centra de manera especial en el rol histórico del sujeto femenino.

Por consiguiente, considero que la noche como motivo constituye un cronotopo en la medida en que permite leer fundamentalmente la intersección entre el problema de la

representación de los roles sexo-genéricos en el contexto de una ciudad moderna latinoamericana y el discurso narrativo que establece la forma en que aquel contenido ideológico es dispuesto en los relatos.

Cuando hablo del motivo de la noche en los cuentos de Clarice Lispector me refiero en primer lugar a las circunstancias cronémicas en las cuales se desarrollan las acciones a través del espacio urbano y a lo largo de la trama. Considero que existe una correlación entre estas circunstancias y aquellas acciones que poseen una función nuclear en los relatos. Por otro lado, se trata de la noche como espacio y tiempo simbólico que está vinculado en términos de una isotopía¹⁰ a un proceso de autoconciencia y autorreflexión subjetivos.

En este sentido, el motivo de la noche como espacio/tiempo de autoconciencia y autorreflexión presenta en la literatura occidental una larga trayectoria. Por ejemplo, en los albores de la modernidad (siglo XVI) es posible identificar el poema “Noche oscura del alma” en el cual Juan de la Cruz da cuenta de este motivo: “En la noche dichosa, / en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía”¹¹ (vv 11-15). La hablante hace alusión a un estado de soledad e introspección espiritual que se representa en la metáfora del corazón que arde, símbolo de una intensificación del mundo de los afectos y que “guía” a aquella subjetividad que se encuentra en una noche oscura, la cual es una alegoría de un estado interior.

Del mismo modo, es posible encontrar en el romanticismo europeo del siglo XIX la presencia de este mismo motivo en la obra de Novalis “Himnos a la noche”: “Más celestes que aquellas centelleantes estrellas / nos parecen los ojos infinitos que abrió la Noche en nosotros”¹² (vv 49-50). En este fragmento se puede apreciar una especie de revelación que recibe una subjetividad por acción de la noche. Además, la metáfora de los “ojos infinitos” expresa una experiencia de apertura a la conciencia que tiene como lugar su propia subjetividad, expresada en el plural “nosotros”.

¹⁰ “[...] la isotopía semántica que posibilita la lectura uniforme del discurso, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen, guiando la solución de sus ambigüedades por la búsqueda de una lectura única.”. Greimas, Algirdas Julien, y Joseph Courtés. *Semiótica, diccionario razonado*. Madrid: Gredos, 1990. p230.

¹¹ De la Cruz, San Juan. “Noche oscura” en *Poesía Religiosa*. Santiago: Ercilla, 1984. 51-53.

¹² Novalis. *Himnos a la noche*. Madrid: Nacional. 1982.

También en lo contemporáneo es posible encontrar la presencia de este motivo, tal como lo muestra la obra de Javiera Mena en su canción “Noche”: “Noche, noche mágica / ábrele la conciencia / Como cuando se abre el cielo / y aparece la inmensidad / que aparezca su voluntad / y que brille y brille”¹³ (vv 6-11).

Este motivo también es destacado por el propio Berman a propósito de un fragmento de la obra de Goethe, *Fausto*: “Esta escena debería sonarnos: Fausto forma parte de una larga sucesión de héroes y heroínas modernos a quienes, en medio de la noche, encontramos hablando consigo mismos”¹⁴ (32). De esta manera se establece una relación arquetípica de este motivo de la noche con la experiencia de la modernidad.

Como se muestra en estos ejemplos, este motivo por lo general se presenta como un estado de vigilia que muestra en el acto de autorreflexión y autoconciencia de la subjetividad un diálogo íntimo que da cuenta de una problemática fundamental o urgente. Tal vez por estas razones es que el motivo de la noche esté también asociado al motivo del espejo, el cual se presenta como símbolo de la imaginación, la conciencia y el pensamiento¹⁵. Tal y como lo muestra Humberto Díaz Casanueva a propósito de la noche en su obra *Vigilia por dentro*: “Tal vez este espejo y sus pequeñas aguas muertas devolvieron mi más perdido rostro”¹⁶ (11), aludiendo de esta manera a una experiencia metafísica vinculada al estado de la vigilia.

Por esta misma razón el ejercicio transversal de autorreflexión apreciable a lo largo de la trama de los relatos de Lispector muestra en términos simbólicos la autopercepción de las heroínas a través de los espejos. Ahora bien, la forma particular en que en cada uno de estos relatos se manifiesta la intersección de estos elementos la profundizaré en la sección del análisis de este trabajo.

¹³ Mena, Javiera. “Noche” en *Espejo*. Sony, 2018.

¹⁴ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 2004. p32.

¹⁵ “Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo.”. Extraído de: Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992. p194.

¹⁶ Díaz Casanueva, Humberto. *Vigilia por dentro*. Nascimento, 1926. p11.

Capítulo 1: Devaneo y embriaguez de una muchacha

“Para no sentir el horrible peso del Tiempo, que os destroza los hombros doblegándoos hacia el suelo, debéis embriagaros sin cesar.”

Baudelaire, 1862.

El problema de la enunciación es de los temas más importantes referidos al análisis del discurso narrativo en los cuentos seleccionados de Clarice Lispector. Las razones se expresan ante la pregunta ¿quién es el sujeto de enunciación? A diferencia de otras obras suyas como *La hora de la estrella*¹⁷ los cuentos analizados en este trabajo presentan muy poca información detallada sobre esta estructura. El narrador en estas historias se presenta como una voz diferenciada de la voz de las heroínas, una entidad aparentemente externa a la diégesis. Al mismo tiempo podemos ver en el caso de “Devano y embriaguez de una muchacha” que corresponde a una entidad que focaliza la interioridad de la protagonista: “Comenzó a abanicarse nuevamente, casi sonriendo. Ay, ay, suspiró riendo. Tuvo la imagen de su sonrisa clara de muchacha todavía joven, y sonrió aún más cerrando los ojos, abanicándose más profundamente. Ay, ay, venía de la calle como una mariposa” (115).

Como se puede apreciar, no se trata de una narración comprendida tan solo en términos de la acción física y visible de esta sujeto, sus movimientos, sino que da cuenta de acciones pertenecientes al mundo interior, su imaginación y estados afectivos: se constata el momento en que su autopercepción se vuelve un pensamiento que produce felicidad. Ahora bien, existe una distancia entre aquella voz que narra y la voz de la mujer que en ocasiones es dispuesta en modo directo: “Ay, ay, suspiró riendo”. Sin embargo, esta voz no solo conoce el mundo interior de esta subjetividad aludida, también comparte muchas veces parte de aquella experiencia que es narrada. Un ejemplo de este involucramiento ocurre un poco más adelante en la narración: “Ay, qué cuarto agradable, ella se abanicaba en el Brasil” (116). En la expresión anterior se muestra una valoración del espacio en el cual se encuentra la mujer,

¹⁷ En *La hora de la estrella* se aprecia una caracterización mucho más completa del narrador, quien se introduce a sí mismo antes de comenzar la historia: “Me propongo escribir algo que no sea complejo, aunque esté obligado a usar palabras que ustedes rechazan. El relato –decido con falso libre arbitrio– va a tener unos siete personajes y yo soy uno de los más importantes, está claro. Yo, Rodrigo S. M. Cuento antiguo este, porque no quiero ser modernista e inventar modismos por pura originalidad. Así que experimentaré, contra mis costumbres, una narración con principio, medio y «gran finale» seguido de silencio y de lluvia que cae”. Lispector, Clarice, trad. Ana Poljak. *La hora de la estrella*. Siruela, 2015. Digitalia, <https://www-digitaliapublishing-com.uchile.idm.oclc.org/a/44729>

sin embargo, a diferencia del primer fragmento, no se puede afirmar que aquella valoración pertenece necesariamente a la voz de la heroína de esta historia. Corresponde entonces a una ambigüedad en donde es plausible concebir el involucramiento del narrador dentro de la diégesis.

Ésta es justamente la idea que yo seguiré y es elaborada por Bella Jozef, que describe el narrador en *Lispector* como un proceso en donde “el sujeto del enunciado se confunde con el sujeto de la enunciación” (706). Se trata entonces de una transgresión de ese umbral de la representación, en el cual el narrador de las historias también es partícipe de éstas. La forma específica en que se concibe esta idea se puede explicar atendiendo al análisis de la siguiente cita:

«Buenos días, ¿sabes quién me vino a buscar a casa?», pensó como tema posible e interesante de conversación. «Pues no sé, ¿quién?», le preguntaron con una sonrisa galanteadora unos ojos tristes en una de esas caras pálidas que a cierta gente le hacen tanto mal. «María Quiteria, ¡hombre!», respondió alegremente, con la mano en el costado. «Si me lo permites, ¿quién es esa muchacha?», insistió galante, pero ahora sin rostro. «Tú», cortó ella con leve rencor la conversación, qué aburrimiento (115).

Diversas interpretaciones han surgido sobre este fragmento. En éste se entiende que el narrador exhibe en modo directo el pensamiento de la mujer, quien aparentemente imagina o simula un diálogo. Hay quienes interpretan en este enunciado un diálogo entre la heroína y un sujeto anónimo en el cual hablan sobre María Quiteria¹⁸, mientras que otra interpretación apunta al diálogo de la mujer consigo misma, y en consecuencia ella es María Quiteria¹⁹. Desde mi perspectiva no es tan claro optar por una u otra interpretación y me parece más preciso considerar este fragmento como una evidencia de la ambigüedad y, en cierta medida, la polisemia que presenta el discurso.

Pero quisiera ir más a fondo. Otra idea importante de esta cita es la práctica que realiza la voz de la protagonista al imaginar (y producir) una historia ficcional en la cual ella es partícipe. Se trata de la creación de un relato imaginado que se configura en términos de

¹⁸ Hernández Terrazas, Carolina. *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. Universitat de Barcelona, 2008.

¹⁹ Roccatagliata, Camila. *Los devenires minoritarios en los cuentos de Clarice Lispector: condiciones de una cartografía deseante*. *Outra travessia* 9 (2009): 50-77.

una *metalepsis*²⁰ (Genette, 2004). Un ejemplo muy similar se encuentra en el cuento “Imitación de la rosa” en donde el narrador expresa la costumbre de la heroína de referirse a ella misma en tercera persona. Aquello será analizado en el capítulo dedicado a ese cuento.

Lo anterior permite dar cuenta de aquello que Josef denomina como el “proceso de desdoblamiento” (706) del narrador. Este desdoblamiento explica la manera en que se establece un diálogo entre la voz del narrador y la conciencia de la mujer. Esta comunicación entre las conciencias se verá desarrollado a lo largo de la trama y aparecerá definido en distintos momentos: “porque estaba protegida por una situación, protegida como toda la gente que había alcanzado una posición en la vida. Como una persona a quien le impiden tener su propia desgracia. Ay, qué infeliz soy, madre mía” (119). Tal y como sucede en este fragmento en donde a la voz del narrador se yuxtapone la expresión “Ay, qué infeliz soy, madre mía”, pero no se especifica si corresponde a la voz de la mujer o la del narrador²¹.

Siguiendo con mi análisis quisiera referirme ahora a la cuestión de la rutina de la mujer de esta historia y el rol que se comprende a partir de aquella. Lo primero que quisiera comentar es respecto del título de este cuento: “Devaneo²² y embriaguez de una muchacha”. Desde el paratexto se nos presentan dos sustantivos deverbales que apuntan a estados que tienen directa relación con la conciencia. Por esta razón me parece apropiado señalar que las acciones no solo se desarrollan a partir de circunstancias espacio temporales específicas, sino que además se expresan en circunstancias psíquicas particulares.

De acuerdo con mi perspectiva la mejor manera de definir la rutina de la mujer de esta historia es señalar que se trata de una rutina domiciliada. Ella se desplaza principalmente

²⁰ “Considero razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación.” Genette, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2004. p15.

²¹ Me interesa destacar aquí cómo algunos de estos procedimientos forman parte del estilo que Lispector desarrolla a lo largo de su obra: “Disputas sintácticas, paradojas, antítesis, adjetivaciones poco comunes están entre los procedimientos de la autora para potencializar la lengua, renovar su expresividad y burlar la profunda anestesia de las imágenes y de la sintaxis gastadas por el uso rutinario.” Rosenbaum, Yudith. *VIII Congreso Literaturas infernales*. “Clarice Lispector: La Espiral De la pasión”. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, 2014. Recuperado de <https://silo.tips/download/clarice-lispector-la-espiral-de-la-pasion>.

²² Incluyo la definición en portugués de este término. “Devaneio: Derivação regressiva de devanear. Devanear: r. 1. Fantasiar, sonhar, idear (o que não é realizável ou o que é quase impossível). • v. intr. 2. Ter devaneios; fantasiar; divagar como pensamento.” *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, Kindle, 2011

dentro de su domicilio, mientras que su esposo va a trabajar y regresa para comer y dormir. Pero además su rutina es difusa y no da cuenta de un eje o lugar de retorno: “Despertó cuando el marido había vuelto del trabajo y entró en la habitación. No quiso comer ni salir de sus ensoñaciones y se durmió de nuevo” (116). Como es posible apreciar, existe un estado de ensoñación²³ en el cual se subentiende una especie de evasión de la realidad, o una manera de sobrellevar el aburrimiento: “Esa noche, hasta que se durmió, fantaseó, fantaseó: ¿cuánto tiempo?, hasta que cayó: adormecida, roncando con el marido” (117). Constató aquí que su experiencia urbana es esencialmente privada, relacionada con el domicilio. Consecuencia, aparentemente, de un modelo familiar que posee una clara división sexual del trabajo. Y en esta rutina también son especificadas una serie de tareas que se vinculan con el mantenimiento inmediato de la vida.

Podemos ver la manera en que se mencionan algunas de estas actividades en el siguiente fragmento:

Despertó con el día atrasado, las papas por pelar, los niños que regresarían por la tarde de casa de las tías, ¡ay, me he faltado al respeto!, día de lavar ropa y zurcir calcetines, ¡ay, qué haragana me saliste!, se censuró curiosa y satisfecha, ir de compras, no olvidar el pescado, el día atrasado, la mañana presurosa de sol (117).

Se aprecia un rol que se define a partir de un itinerario de labores asociadas a la mantención del espacio que también ocupa su esposo y sus hijos. Su posición de madre y de esposa es lo que en esencia determina las actividades que realiza, aun cuando se advierte en esta cita su autocomplacencia al dar cuenta de su poca disposición para realizar estos trabajos.

Si de acuerdo con Giannini el domicilio es el espacio simbólico en donde un sujeto se desprende de las “imposiciones y máscaras” (32) que lo distinguen en un rol social para el mundo público entonces me parece oportuno señalar que para la mujer de “Devaneo y embriaguez de una muchacha” no es efectiva esta definición ya que ella se encuentra en un constante accionar de su rol social como madre/esposa y por esto mismo, de acuerdo con el narrador, ella busca evadir aquellas tareas a través de su pensamiento e imaginación,

²³ Éste es un motivo barroco y decadentista que está vinculado a una visión pesimista de la realidad. Me interesa comparar la experiencia del *devaneo* con la del *hastío* o *spleen*. Un ejemplo se observa en el poema “LXXXI Spleen” de Baudelaire: “Cuando el cielo caído pesa como una tapa / sobre el gimiente espíritu presa el tedio largo / y el círculo abrazando de todo el horizonte, / despiden un fulgor negro, más que la noche amargo” (vv 1-4). Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada, 2006. p169.

evidenciando con satisfacción que no posee disposición de realizarlas. Esto quiere decir que su rol reproductivo impide que el domicilio sea esencialmente un espacio para el desarrollo de su intimidad²⁴.

Por otro lado, la salida del sábado por la noche es un acontecimiento que advierte de un quiebre en su rutina regular: “Pero el sábado por la noche fueron a la tasca de la plaza Tiradentes, atendiendo a la invitación de un comerciante muy próspero” (117). Este acontecimiento es destacado por el narrador de diversas maneras y se relaciona con una disposición de la conciencia de la mujer diferente a la de un principio: “El sábado por la noche, embriagada en la plaza Tiradentes, embriagada pero con el marido a su lado para protegerla” (Ibid.). Como se puede apreciar, se trata de una salida a un espacio público marcada por su estado de embriaguez. Este estado de embriaguez se puede entender tanto literalmente, producido por el consumo de alcohol durante la cena, como simbólico, aludiendo a sus exaltaciones emocionales producidas por el quiebre de la rutina y se corresponde con una serie de acciones que la distinguen de su comportamiento regular. En este sentido podría entenderse la siguiente cita, en donde esta ruptura corresponde a una pérdida de su “alma diaria”: “El sábado por la noche el alma diaria estaba perdida” (118).

Las acciones en las que se manifiesta este estado de embriaguez dan cuenta de un mayor involucramiento en experiencias sensibles. Con lo anterior me refiero a una atención especial que es descrita por el narrador y que se relaciona a la manera en que interactúa con el entorno:

Y cuando estaba embriagada, como en una abundante comida de domingo, todo lo que por la propia naturaleza está separado —olor a aceite en un lado, hombre en otro, sopa en un lado, camarero en el otro— se unía raramente por la propia naturaleza, y todo no pasaba de ser una sinvergüenzada solamente, una bellaquería (118).

En este fragmento se puede apreciar la presencia de una sinestesia²⁵ en la cual se confunde el sentido del olfato y el del gusto con el visual que, en el fondo, apunta a una

²⁴ “En resumen, la mujer construye el espacio íntimo para el disfrute de los otros, quedando ella al margen de los beneficios del mismo. [...] Presenciamos, así, en la sociedad moderna, una doble exclusión de la mujer, que opera tanto en el espacio público como en el ámbito íntimo.” Cisterna Jara, Natalia. *Entre la casa y la ciudad*. Santiago: Cuarto propio, 2016. p64

²⁵ “2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. 3. f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.” Rescatado de: <https://dle.rae.es/sinestesia>

experiencia vinculada a lo erótico sobre todo en el sentido de Barthes, es decir, a la interacción social: “yo utilizo indiferentemente erotismo o *socialidad* [...] el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término” (265). Es en este erotismo e interacción con las otras personas que, a través de una intensificación de la experiencia sensible, el narrador da cuenta de una mayor profundidad de sus pensamientos que apuntan a una mayor atención de su propia subjetividad.

Lo anterior puede verse reflejado en este fragmento en donde el narrador da cuenta de la soltura de su habla con el comerciante: “Conversaba, y escuchaba con curiosidad lo que ella misma estaba respondiendo al comerciante próspero que en tan buena hora los invitaba y pagaba la comida” (118). Se puede distinguir claramente cómo durante su “embriaguez” la heroína pone una atención especial a sí misma. A este respecto, es admisible afirmar que el carácter erótico de la cena del sábado por la noche no solo se traduce en un desarrollo de sus habilidades para interactuar en aquel entorno social, sino que también en una mayor conciencia de sí²⁶.

De acuerdo con el narrador esta relación entre estar consciente de sí y la intensidad de sus sentidos comienza a extremarse a lo largo de la cena del sábado por la noche: “Su sensibilidad la molestaba sin serle dolorosa, como una uña rota. Y siquiera podría permitirse el lujo de volverse aún más sensible, podría ir más adelante todavía” (119). Y en efecto, al volver a casa, esta hiperestesia²⁷ que estaba desarrollando se traduce más claramente en dolor: “Y cuando entrecerró los ojos nublados, todo quedó de carne, el pie de la cama de carne, la ventana de carne, en la silla el traje de carne que el marido había arrojado, y todo, casi, le producía dolor” (120).

Es interesante reflexionar sobre la forma en que el devaneo y la embriaguez están relacionados respectivamente al espacio de lo privado, el domicilio particularmente, y al espacio público. La embriaguez relacionada con lo social, lo erótico y el devaneo a la soledad

²⁶ A propósito de la doble exclusión de la mujer que mencioné antes, una forma de anular la experiencia de la subjetividad en lo íntimo tiene que ver con una clausura de lo erótico. Entiendo lo erótico (confrontándolo con Barthes) en el sentido de Audre Lorde: “Lo erótico es un espacio entre la incipiente conciencia del propio ser y el caos de los sentimientos más fuertes”. Lorde, Audre. “Usos de lo erótico: Lo erótico como poder” en *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y horas, 2003. p38.

²⁷ “1. f. Med. Sensibilidad excesiva y dolorosa.”. Rescatado de: <https://dle.rae.es/hiperestesia>

dentro del espacio familiar. De esta manera es que puede leerse el retorno al domicilio que, de acuerdo con el narrador, da cuenta de un cambio en la percepción suya y del entorno: “Entonces, ya que eso terminaría por suceder, tanto se me hace abrir ahora mismo los ojos, lo hizo, y todo quedó más pequeño y más nítido, pero sin ningún dolor. Todo, en el fondo, estaba igual, sólo que menor y familiar” (Ibid.). Lo que además resulta en un sentimiento de culpa: “«Te atiborraste de comida, ahora a pagar el pato», se dijo melancólica” (120-121). Y también en un retorno al estado de aburrimiento inicial: “Aburrimiento, aburrimiento, ay, qué fastidio” (121) y a las tareas propias de su rutina: “Los dedos del pie jugaron con la chinela. El piso no estaba demasiado limpio. Qué descuidada y perezosa me saliste. Mañana no, porque no estaría muy bien de las piernas. Pero pasado mañana habría que ver cómo estaría su casa” (122).

Ahora quisiera referirme al motivo de la noche como cronotopo en este relato. Como ya lo he señalado, este relato muestra el quiebre de la rutina de una mujer. Este quiebre se sintetiza en el cambio que se distingue entre su devaneo y su embriaguez. La circunstancia específica de este quiebre es la cena del sábado por la noche. Por otro lado, es importante destacar cómo el narrador da cuenta de un constante ejercicio de autopercepción de la heroína: “Estaba peinándose lentamente frente al tocador de tres espejos, los brazos blancos y fuertes se erizaban en el frescor de la tarde. Los ojos no se abandonaban, los espejos vibraban ora oscuros, ora luminosos” (115). El fragmento anterior corresponde al principio de la narración y en él se puede notar dicha continuidad expresada en su mirada. Este ejercicio también está vinculado al desdoblamiento que define a la voz del narrador respecto de la voz de la heroína, se manifiesta en el fragmento que analicé en donde ella dialoga consigo misma y también se expresa durante la cena y su conversación con el comerciante: “Escuchaba intrigada y deslumbrada lo que ella misma estaba respondiendo” (118). Sin embargo, es a propósito del quiebre de su rutina que la mujer experimenta un estado de autoconciencia que, de acuerdo con el narrador, cuestiona o problematiza el rol que ella ejecuta en la historia.

Se puede confirmar lo anterior analizando el siguiente fragmento:

Al mismo tiempo, ¡qué sensibilidad!, ¡pero qué sensibilidad!, cuando miraba el cuadro tan bien pintado del restaurante, de inmediato le nacía la sensibilidad artística. Nadie podría sacarle la idea de que había nacido para otras cosas. A ella siempre le gustaron las obras de arte (119).

De acuerdo con el narrador el estado de embriaguez de la mujer la lleva a experimentar los acontecimientos a través de una exaltación de sus sentidos (hiperestesia) y, como ya mencioné hace unos párrafos más arriba, esa experiencia de intensificación de su sensibilidad se relaciona con lo erótico no solo en términos de la capacidad socializar (Barthes) sino en la capacidad de prestar mayor atención a su propia subjetividad (Lorde). En relación con lo anterior se podría afirmar que esta idea que señala el narrador como una convicción de la mujer respecto de sus gustos artísticos es la manera en que se expresa la problematización del rol en el cual ella está inserta. De forma implícita es posible leer que el desarrollo de su “sensibilidad artística” se opone al desarrollo de las tareas reproductivas, las que ella evita en un principio del relato²⁸.

Por esta razón es que en mi lectura considero que el motivo de la noche como cronotopo que expresa la autoconciencia y el cuestionamiento de la subjetividad representada articula la asimilación de la forma del discurso narrativo y el contenido de esta historia. En la primera de estas categorías se evidencia la estructura del narrador, el cual da cuenta de un desdoblamiento de la voz de la heroína que interviene en un diálogo con esta misma justamente para señalar su autoconciencia y cuestionamiento: “Nadie podría sacarle la idea de que había nacido para otras cosas”. En relación con el contenido de esta historia, es posible advertir la función nuclear que la cena del sábado por la noche desempeña en el relato. La sucesión de acontecimientos da cuenta de un quiebre de la rutina de la heroína en la trama, el cual es sintetizado en la diferencia de acciones que se establecen entre el “devaneo” y la “embriaguez”. La “embriaguez” determina justamente las acciones que tienen lugar durante aquella noche de sábado. Este quiebre de rutina muestra en la heroína una transgresión de algunos aspectos del rol que representa y de los modelos ideológicos a los cuales está sujeta.

La cena del sábado por la noche es el espacio y tiempo específico en el que la mujer experimenta un sentimiento de fascinación fuera del domicilio, en un contexto social y a

²⁸ Este es el tipo de exclusión a la que me refería respecto al ámbito de lo íntimo. En el relato se revela una sensibilidad artística suprimida debido a la rutina de madre/esposa. De esta manera, deja a un lado sus intereses en lo cotidiano. Es una de las tantas formas en que se expresa el sistema sexo-género: “Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio. En el caso de las mujeres, esto se ha traducido en la supresión de lo erótico como fuente de poder e información en nuestras vidas.” Lorde, Audre. “Usos de lo erótico: Lo erótico como poder” en *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y horas, 2003. p37.

través de un incremento de su sensibilidad, lo cual está vinculado con una experiencia erótica. Todo esto es representado a través de la “embriaguez” que se menciona.

Capítulo 2: Amor

“Dijo que me amaba y me ofrendó su vida. Al principio, yo me sentí halagado -era la primera vez que me sucedía-, pero luego comencé a notar un dolor sobre los hombros. No hay vidas livianas.”

Cristina Peri Rossi. *El museo de los esfuerzos inútiles*, 1983.

El narrador en “Amor” muestra muchas similitudes respecto al narrador en “Devaneo y embriaguez de una muchacha”. Sin embargo, es mucho menos detallado el procedimiento específico en el cual se da cuenta del desdoblamiento entre éste y la voz de la heroína. Lo primero que queda claro es que existe también un diálogo entre las conciencias. El narrador aparentemente externo a la diégesis se involucra en ésta en determinadas circunstancias, transgrediendo el marco de la representación: “¡Oh, pero ella amaba al ciego!, pensó con los ojos mojados” (130). En este fragmento se aprecia claramente la confusión entre el sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado ya que se habla respecto de la heroína en tercera persona (ella) pero se adjudica el sintagma a la voz de Ana y no a la del narrador. Sin embargo, éste corresponde a uno de muchos comentarios e impresiones que el narrador realiza respecto de la mujer.

Igualmente, durante la narración sí se expresa la distancia entre estas voces, incluyendo en modo directo la voz de Ana: “Un ciego me llevó hasta lo peor de mí misma, pensó espantada” (129). Pero en la mayor parte de la narración se evidencia la presencia de un discurso indirecto. Es el narrador quien da cuenta de las acciones de Ana y focaliza su interioridad: “Un poco cansada, con las compras deformando la nueva bolsa de malla, Ana subió al tranvía” (123).

A través de estos procedimientos se narra el regreso al domicilio de Ana, quien había salido a hacer compras. En el primer momento de la narración, cuando la mujer se sienta en un tranvía, el narrador yuxtapone una síntesis de cómo se compone la rutina de Ana. Al igual que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” se trata de una mujer que forma parte de una familia en la que desempeña un rol de esposa y madre. En este rol recaen una serie de labores diarias, las que comprenden una dedicación especial: “Ana prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente de vida” (Ibid.). Aquí se repite una idea presente en el cuento anterior. La mujer es o debe ser inherentemente fuerte. Lo que está

detrás de esta idea es, como verá en el próximo párrafo, una concepción de fortaleza que subyace a la anulación de la experiencia de los afectos y la conciencia de estos²⁹. Por esto el narrador señala que Ana “Con horror descubría que pertenecía a la parte fuerte del mundo” (129). Además, se especifica que esta noción es sobre todo válida para aquellas mujeres que son adultas y que han debido desenvolverse como madres y esposas: “aboliéndola, había encontrado una legión de personas, antes invisibles, que vivían como quien trabaja: con persistencia, continuidad, alegría” (124). En este sentido, la juventud que en este fragmento figura como “abolida” es representada como un estado ajeno a las convenciones y modelos ideológicos que determinan que el rol de la mujer es naturalmente el mantenimiento inmediato de la vida: “Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida” (Ibid.). Lo que corresponde a una madre y esposa es realizar las actividades reproductivas que forman parte del espacio privativo y no son reconocidas en el espacio de la cultura. Por último, el narrador sintetiza estas ideas en el siguiente fragmento: “En cuanto a ella misma, formaba oscuramente parte de las raíces negras y suaves del mundo. Y alimentaba anónimamente la vida” (Ibid.).

El problema de la incompatibilidad entre el desarrollo de una aspiración especialmente artística y el desarrollo de las labores reproductivas también aparecen representados en la caracterización de Ana: “Todo su deseo vagamente artístico hacía mucho que se había encaminado a volver los días bien realizados y hermosos” (123). Así mismo, se trata de una rutina y un rol que requiere una clausura de la sensibilidad y emocionalidad, aquello que se corresponde con lo erótico³⁰: “Pero en su vida no había lugar para sentir ternura por su espanto: ella lo sofocaba con la misma habilidad que le habían transmitido los trabajos de la casa” (124).

En este contexto de trabajo doméstico y represión de la sensibilidad emocional y erótica es que se desarrolla el viaje de Ana. Es durante este viaje que tiene lugar el quiebre de su rutina, a raíz de la observación que ella realiza de un sujeto ciego en la calle:

El tranvía se arrastraba, enseguida se detenía. Hasta la calle Humaitá tenía tiempo de descansar. Fue entonces cuando miró hacia el hombre detenido en la parada. La diferencia

²⁹ Sobre lo erótico en el sistema de opresión patriarcal: “la falsa creencia de que las mujeres sólo podemos ser realmente fuertes si suprimimos lo erótico de nuestras vidas y conciencias”. Lorde, Audre. *óp. cit.* p38.

³⁰ Lorde, Audre. *óp. cit.* p38.

entre él y los otros era que él estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego (125).

Luego de este acontecimiento el narrador enfatiza la idea de que “algo inquietante estaba pasando” (Ibid.) dentro de Ana. En este momento de sospecha el movimiento del tranvía hace que la mujer se caiga al suelo: “El tranvía arrancó súbitamente arrojándola desprevenida hacia atrás; la pesada bolsa de malla rodó de su regazo y cayó al suelo” (Ibid.). Es pertinente analizar la descripción que el narrador hace sobre el estado que comienza a surgir en Ana luego de este incidente:

Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué? ¿Acaso se había olvidado de que había ciegos? La piedad la sofocaba, y Ana respiraba pesadamente. Aun las cosas que existían antes de lo sucedido ahora estaban cautelosas, tenían un aire hostil, precedero... El mundo nuevamente se había transformado en un malestar (126).

Como se puede observar existe en esta descripción la corroboración de una apertura en términos de sensibilidad. El “mundo” emocional aparece sensible como una “música” que produce extrañamiento. Su “espanto” resurge ahora como algo ineludible o que no puede ser reprimido. Esta reapertura de sus afectos es representada por el narrador como un evento decisivo: “Lo que llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora miraba las cosas, sufriendo espantada” (Ibid.).

Por consecuencia de esta crisis Ana se extravía y llega al “Jardín Botánico”. De acuerdo con el narrador la heroína encuentra en este espacio una especie de epifanía: “En el Jardín se hacía un trabajo secreto que ella empezaba a advertir” (127). Aquella es representada como una multiplicidad de estímulos relacionados con la diversidad de la naturaleza que presenta el Jardín. Aquí nuevamente se da cuenta de su sensibilidad: “Como el rechazo que precedía a una entrega, era fascinante, la mujer sentía asco, y al mismo tiempo se sentía fascinada” (128). E inmediatamente después de aquello el narrador transmite el pensamiento de Ana, el que está relacionado a sus labores domésticas y reproductivas: “Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta, como si ella estuviera grávida y abandonada. La moral del Jardín era otra” (Ibid.). Como resultado se aprecia en este fragmento la experiencia de repulsión y fatiga que el rol de madre y esposa le producen en términos afectivos. Se trata de la forma en que se expresa emocionalmente la autoconciencia de la heroína. Al igual que en “Devaneo y embriaguez...”

el motivo de la multiplicidad sensitiva no solo da cuenta un modo distinto de percibir el entorno, sino también de una manera de prestar mayor atención a sí misma.

De esta manera, el quiebre de la rutina muestra la problematización del rol social que la heroína ocupa en esta historia. Este quiebre está relacionado, de acuerdo con el narrador, a una impresión surgida a partir de una observación y se expresa a través de una apertura de la sensibilidad de la mujer. Esta apertura no solo muestra un modo ampliado de percibir el entorno, sino que también da cuenta de una mayor atención y conciencia de sus afectos. A partir de esa conciencia que representa el narrador se articula la crisis y el cuestionamiento del rol de madre y esposa, cuestión que más adelante en la trama es explicitada: “Pero cuando recordó a los niños, frente a los cuales se sentía culpable, se irguió con una exclamación de dolor” (Ibid.). Este fragmento es anterior al momento en el cual Ana decide regresar a su domicilio. Se puede apreciar cómo la heroína siente culpa y dolor³¹ ante su fascinación por las emociones que evocaba el Jardín. Luego, en su domicilio, el narrador da a entender un sentimiento de ambivalencia: “¿De qué tenía vergüenza? No había cómo huir” (129). En el domicilio, lentamente ella comienza a reafirmar su rol: “Estaba delante de la ostra”³² (Ibid.), según las palabras del narrador.

Por último, quisiera comentar la presencia del motivo de la noche en este relato. En primer lugar, el encuentro con el ciego, que tiene como consecuencia los cambios que experimenta la heroína, se relaciona en términos simbólicos a la sabiduría y la adivinación puesto que representa una visión interior³³. Por esto es llamativo que la acción esté representada en el relato a través de un campo semántico vinculado a lo nocturno que se va desarrollando: “Un ciego mascando chicle había sumergido el mundo en oscura impaciencia” (126). Asimismo, el extravío de la mujer que la lleva a transitar por el “Jardín Botánico” también es representado como un tránsito nocturno: “Por un momento no consiguió orientarse. Le parecía haber descendido en medio de la noche” (127). Pero el tránsito por el

³¹ Se trata de una situación similar a la de la heroína en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” cuando regresa a su casa y “todo estaba hecho de carne” (Lispector, 120). Sin embargo, el tema de la culpa está presente en estos cuatro relatos.

³² La ostra o concha está vinculado en términos simbólicos con lo femenino: “Las conchas, según Eliade, tienen relación con la luna y con la mujer.” Cirlot, Juan. *op. cit.* p143.

³³ A propósito del símbolo del “ciego”: “Tal vez la visión interior tiene por sanción o por condición renunciar a la visión de las cosas exteriores y fugitivas” Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. p281.

Jardín no se trata especialmente de una experiencia “opaca” o “cerrada”, más bien es el encuentro o apertura de una sensibilidad diferente vinculada a lo sensorial, lo emocional y lo erótico. Finalmente, gran parte de las problemáticas que son advertidas por el narrador en el domicilio y que dan cuenta de un proceso de cuestionamiento y autoconciencia de la heroína acontecen durante la noche. Justamente, de acuerdo con el narrador, antes de dormir la heroína se mira al espejo, igual que en los otros relatos: “Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día” (131).

En síntesis, el motivo de la noche como cronotopo aquí se expresa por la acción de una subjetividad que es autoconsciente y el cuestionamiento del rol en el que ésta está inserta a partir de su rutina. El quiebre de esta rutina se evidencia en un encuentro específico (con el ciego) y en un extravío (en el Jardín) de la heroína en los cuales surge un cambio de la sensibilidad y emocionalidad de esta misma. A partir de este estado son problematizados los modelos ideológicos que se representan en los cuales el sujeto femenino dispone toda su “corriente de vida” para realizar el trabajo de mantenimiento inmediato de la vida. El principal procedimiento formal a partir del cual se presenta este contenido es la estructura del narrador, el que se muestra como un desdoblamiento de la heroína principalmente a través de la transgresión del marco de representación que se evidencia en la comunicación entre esta voz y la conciencia de la mujer.

Capítulo 3: Imitación de la rosa

“Celebra el grande, el inefable goce de vivir, de ser joven, de ser fuerte, de hincar los dientes ávidos y blancos en los más dulces frutos terrenales.”

Gabriele D’Annunzio.

Al igual que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” y “Amor”, en el cuento “Imitación de la rosa” existen procedimientos que muestran la transgresión del marco de representación evidenciada en la confusión entre la voz del sujeto del enunciado y la voz del sujeto de la enunciación. Son diversas las instancias en las que durante la trama el narrador coincide con la heroína del relato:

y ahora ella era nuevamente una persona tan ocupada; iría a comer con Carlota y todo tenía que estar ordenadamente listo, era la primera comida fuera desde que regresara y ella no quería llegar tarde, tenía que estar lista cuando... bien, ya dije eso mil veces, pensó avergonzada (139).

En este fragmento se aprecia la voz del narrador que expresa los planes de la mujer de la historia y se observa hacia el final que la voz del narrador es interrumpida por la voz de la heroína que dice: “bien, ya dije eso mil veces”, y que de acuerdo con el narrador representa el pensamiento de la mujer. Lo anterior muestra, en primer lugar, el desdoblamiento de la voz del narrador respecto de la voz de la heroína, y en segundo lugar que aquel proceso acontece fundamentalmente en un nivel de pensamiento. Es decir, para este caso podría considerarse la voz del narrador como una especie de abstracción del pensamiento de la mujer hacia fuera de la diégesis, focalizando el interior de esta misma y generalmente recurriendo al discurso indirecto para dar cuenta de los acontecimientos.

En este sentido tiene mucha importancia el análisis del siguiente fragmento que al igual que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” muestra la tendencia de la heroína a fabular sobre sí misma: “En esa escena imaginaria y apacible que la hacía sonreír beatíficamente, ella se llamaba a sí misma «Laura», como si se tratara de una tercera persona” (143). Como se puede apreciar, la cita corresponde a un escenario imaginado por Laura en

donde ella forma parte de dicha representación. Es productora y partícipe de esta reproducción, lo que articula este fragmento en términos de una metalepsis³⁴.

Lo anterior permite profundizar en la voz del narrador en tanto desdoblamiento de la voz de la heroína, y da cuenta de una forma en que la voz del narrador dialoga con el pensamiento de la heroína. Esta “comunicación entre conciencias³⁵” articula el discurso narrativo que da cuenta de los acontecimientos en los que Laura se involucra a través de una rutina específica que es definida por su rol de esposa. Ya sea a través de un discurso directo o indirecto el relato se desarrolla no solo a través de acciones que se corresponden con el mundo físico, sino que también a través de acciones que se expresan en el mundo interior de la heroína o, en otras palabras, su pensamiento y conciencia.

La historia se trata de la preparación de Laura antes de salir a cenar a casa de una amiga junto a su marido, quien aún no vuelve del trabajo. En el comienzo del relato el narrador resume en qué consistiría este proceso: “Antes de que Armando volviera del trabajo la casa debería estar arreglada, y ella con su vestido marrón para atender al marido mientras él se vestía, y entonces saldrían tranquilamente, tomados del brazo como antaño” (135). A partir de lo anterior el narrador da cuenta de cómo el espacio del domicilio es esencialmente una responsabilidad de la mujer. Junto con esta vinculación a los trabajos de mantenimiento del hogar la mujer de este relato presenta una característica que la diferencia de las heroínas de los otros cuentos que hasta ahora he analizado: Laura no tiene hijos: “¿Acaso alguien vería, en esa mínima punta de sorpresa que había en el fondo de sus ojos, alguien vería, en ese mínimo punto ofendido, la falta de los hijos que nunca había tenido?” (136). Aquí se expresa una idea que es clarificada durante la trama, que consiste en que Laura tiene “insuficiencia ovárica” (140).

Por otro lado, la caracterización de la mujer da a entender que ella ha presentado diversos estados de crisis o dificultades previas: “Pero ahora que ella estaba nuevamente «bien» [...] las personas la ayudaban a sentir que ahora estaba «bien»” (135). Y estas dificultades están asociadas, aparentemente, a una enfermedad: “Sin mirarla, la ayudaban

³⁴ Genette, Gérard. *óp. cit.* p15.

³⁵ Jozef, Bella. *Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad*. Revista Iberoamericana 43.98, 1977. p706

activamente a olvidar, fingiendo ellas el olvido, como si hubiesen leído las mismas indicaciones del mismo frasco de remedio” (Ibid.). En relación con esto mismo el narrador nos muestra algunas prescripciones que se traducen en acciones concretas y comportamientos recomendados para la heroína:

Como el médico había dicho: «Tome leche entre las comidas, no esté nunca con el estómago vacío, porque eso provoca ansiedad», ella, entonces, aunque sin amenaza de ansiedad, tomaba sin discutir trago por trago, día por día, sin fallar nunca, obedeciendo con los ojos cerrados (136-137).

De este fragmento se puede deducir la idea de que las crisis o dificultades vinculadas a una enfermedad corresponden específicamente a alguna especie de trastorno de ansiedad³⁶, en el cual se expresa un malestar psíquico que se relaciona con una preocupación y un miedo excesivo. Por otra parte, la prescripción que se aprecia en esta cita brinda la necesidad de mantener en su rutina una práctica constante y ordenada la cual consiste en beber leche entre las comidas para no tener nunca el estómago vacío.

Pero la prescripción del médico es representada como una contradicción en la medida que al tiempo que sugiere prácticas ordenadas y estrictas para su rutina también le señala, de acuerdo con el narrador, que lleve una vida más distendida: “también le había dicho: «Abandónese, intente todo suavemente, no se esfuerce por conseguirlo, olvide completamente lo que sucedió y todo volverá con naturalidad»” (137). Sin embargo, el narrador expresa que Laura concilia estas prescripciones en una sola:

Para fundirlas en una sola, empezó a usar una estratagema: aquel vaso de leche que había terminado por ganar un secreto poder, y tenía dentro de cada trago el gusto de una palabra renovando la fuerte palmada en la espalda, aquel vaso de leche era llevado por ella a la sala, donde se sentaba «con mucha naturalidad», fingiendo falta de interés, «sin esforzarse», cumpliendo de esta manera la segunda orden. «No importa que yo engorde», pensó, lo principal nunca había sido la belleza (Ibid.).

A raíz de esta práctica de conciliación entre el “deber” y el “goce” se puede observar el desarrollo de gran parte de la acción narrada en este relato. La heroína bebe un vaso de leche sentada mientras se dedica a lo mismo que la mujer del primer cuento analizado en este

³⁶ “El término ansiedad alude a la combinación de distintas manifestaciones físicas y mentales que no son atribuibles a peligros reales, sino que se manifiestan ya sea en forma de crisis o bien como un estado persistente y difuso” Sierra, Juan Carlos, Virgilio Ortega, and Ihab Zubeidat. "Ansiedad, angustia y estrés: tres conceptos a diferenciar." *Revista mal-estar e subjetividade* 3.1, 2003. p15

trabajo: el devaneo. Sin embargo, en este caso no se trata de una evasión de los trabajos de mantenimiento inmediato de la vida, sino más bien es una valoración de la ejecución de estos mismos. La acción en efecto posee otras características y es denominada como un “cansancio”:

Tomando el vaso casi vacío, cerró los ojos con un suspiro de dulce cansancio. Había planchado las camisas de Armando, había hecho listas metódicas para el día siguiente, calculando minuciosamente lo que iba a gastar por la mañana en el mercado, realmente no había parado un solo instante. Oh, qué bueno era estar de nuevo cansada (Ibid.).

Como se puede apreciar en el fragmento anterior existe una conciliación entre las actividades reproductivas y el bienestar que el narrador señala que se expresa a través del cansancio. Sin embargo, dicho bienestar no se corresponde con una resignificación del trabajo o del espacio en el cual se desenvuelven sus tareas. Continúan estando sujetas a principios esencialmente patriarcales³⁷. Por ejemplo, al igual que en “Devaneo y embriaguez...”, el domicilio es representado como un espacio ajeno a la mujer: “al contrario de Carlota, que hiciera de su hogar algo parecido a ella misma, Laura sentía el placer de hacer de su casa algo impersonal; en cierto modo perfecto por ser impersonal” (Ibid.). De manera que si bien en éste existe la posibilidad de experimentar en la rutina estados de placer o goce éstos no se relacionan con las necesidades o deseos específicos de esta subjetividad: “Ella, que nunca había deseado otra cosa que ser la mujer de un hombre” (138). La corroboración de esta idea se puede apreciar en el quiebre de esta rutina descrita por el narrador:

¡Oh!, qué bueno era ver todo arreglado y sin polvo, todo limpio por sus propias manos diestras, y tan silencioso, con un jarrón de flores, como una sala de espera, tan respetuosa, tan impersonal. Qué linda era la vida común para ella, que finalmente había regresado de la extravagancia. Hasta un florero. Lo miró.

—¡Ah!, qué lindas son —exclamó su corazón, de pronto un poco infantil. Eran menudas rosas silvestres que había comprado por la mañana en el mercado, en parte porque el hombre había insistido mucho, en parte por osadía (141).

En este fragmento se aprecia el momento en que Laura, de acuerdo con el narrador, detiene su devaneo y contempla nuevamente la sala. En aquel espacio se narra cómo concentra su atención en un objeto en particular: las rosas en el florero. Según el narrador

³⁷ Amorós, Celia. *óp. cit.* pp. 41-58.

estas rosas tienen la capacidad de sobre estimular la sensibilidad erótica³⁸ de la mujer de un modo especial, de manera que no es Laura quien exclama sino su “corazón”, es decir, el órgano de los afectos. Y continúa:

«Sinceramente, nunca vi rosas tan bonitas». Las miró con atención. Pero la atención no podía mantenerse mucho tiempo como simple atención, enseguida se transformaba en suave placer, y ella no conseguía ya analizar las rosas, estaba obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: ¡Qué lindas son! (142).

Es justamente esta intensidad en la experiencia de apreciación de las rosas que genera una incomodidad en Laura: “Pero sin saber por qué estaba un poco tímida, un poco perturbada. ¡Oh!, no demasiado, pero sucedía que la belleza extrema la molestaba” (Ibid.). A partir de este problema es que el narrador da cuenta de un difícil discernimiento de la heroína que consiste en tomar la decisión de conservar las rosas, para su placer, o regalárselas a su amiga, Carlota, porque “una cosa hermosa era para ser dada o recibida, no sólo para tenerla” (145). Esta situación exhibe la culpa que la mujer siente al querer conservar las rosas para sí misma y por eso, de acuerdo con el narrador, intenta encontrar una manera de conciliar su deseo con la decisión: “El hecho de que no duraran mucho le parecía quitarle la culpa de quedarse con ellas” (144). Sin embargo, durante gran parte de la narración prima el imperativo de otorgarle al deseo de la heroína un segundo lugar, es decir, ella opta por regalarlas: “¿Entonces?, ¿y entonces?, se preguntó algo inquieta. Entonces, no. Lo que debía hacer era envolverlas y mandarlas, ahora sin ningún placer” (145). Lo que queda claro en el fragmento anterior es la anulación del deseo de la mujer y por ende también de la experiencia erótica que subyace a la problemática.

Por esta razón el evento es considerado una ruptura de su rutina, ya que las implicancias del deseo de ese objeto advierten una certeza poco común, la que es anunciada por el narrador: el hecho de que la mujer posea algo que desee es extraordinario. Lo anterior se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Las miró con incredulidad: eran lindas y eran tuyas. Si consiguiera pensar algo más, pensaría: tuyas como hasta entonces nada lo había sido” (144). Aquello está en sintonía con los modelos ideológicos mencionados en los cuentos que ya he analizado hasta este momento. Es decir, el goce que en un principio del relato se atribuye a la conciliación entre el “deber” y la “distención” no es otra cosa que el

³⁸ Lorde, Audre. *óp. cit.* p38.

goce por el “cansancio” atribuido a la realización de los trabajos reproductivos o de mantenimiento del espacio del domicilio, los que a su vez están orientados, en este caso, a disponer de las necesidades que requiere su marido.

En este sentido, el domicilio es ajeno a la mujer y no ofrece una exploración y goce pleno se su propia subjetividad³⁹. De esta manera, la problematización extraída del análisis de los fragmentos correspondientes al discernimiento de la mujer sobre qué hacer con las rosas constituye, a mi modo de ver, una transgresión de este aspecto particular correspondiente a los modelos ideológicos patriarcales y, a lo menos, problematiza la cuestión del deseo del sujeto femenino y la anulación de éste dentro del relato. A este respecto, el rol de la heroína, y la manera en que se narra al inicio del relato, atraviesa una crisis en este punto de la trama, de modo que inclusive es vinculado a una cuestión de moral, según el narrador: “Porque quitárselas ahora sería robarlas. ¿Robar lo que era suyo?” (146).

Luego de entregar las rosas a la sirvienta para que las fuese a dejar a casa de su amiga, el narrador muestra cómo este suceso afecta a Laura, y da cuenta de su arrepentimiento:

Las rosas habían dejado un lugar sin polvo y sin sueño dentro de ella. En su corazón, aquella rosa que por lo menos habría podido quedarse sin perjudicar a nadie en el mundo, faltaba. Como una ausencia muy grande. En verdad, como una falta. Una ausencia que entraba en ella como una claridad (147).

Como se puede apreciar, se trata de una ausencia que se hace presente en el plano afectivo, representado por el “corazón”. Esta ausencia repercute en el estado de “cansancio” en el cual Laura conciliaba el “deber” con el “goce” en un principio del relato: “Como cuando se exprime un limón en el té oscuro y éste se va aclarando, su cansancio iba aclarándose gradualmente” (Ibid.). Lo anterior muestra cómo este suceso desestabiliza el “estratagema” con el cual la heroína resolvía, en parte, las crisis y trastornos que son descritos en un principio de la narración, aplicando las prescripciones de su médico que también son señaladas por el narrador.

En este contexto el narrador profundiza la problemática del deseo femenino y ahonda en la crisis del matrimonio del cual Laura forma parte. El narrador, probablemente

³⁹ Cisterna Jara, Natalia. *óp. cit.* p64

en la misma dinámica de supuestos y situaciones imaginadas que la heroína realiza en otros momentos del relato, hipotetiza sobre cómo sería el instante en que Armando regresara a la casa. En esta escena imaginada se da cuenta de los deseos insatisfechos en esta relación matrimonial y se explica cómo aquello es una dinámica natural y necesaria en dicha institución:

Aquella libido que probablemente, con una palmada en la espalda, le habían 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 aquel hombre la alegría posible y la paz, consagrada por la mano de un sacerdote austero que apenas permitía a los seres la alegría humilde, y no la imitación de Cristo (148).

De acuerdo con este fragmento, y al igual que en los cuentos analizados hasta este momento, se expresa, en voz del narrador, el motivo ideológico que fundamenta una clausura en términos de sensibilidad erótica y particularmente en este caso la anulación del deseo femenino. Aquello, según el fragmento, forma parte de modelos aparentemente cristianos de concebir la relación matrimonial. Por esta razón el narrador señala, cuando María se va con las rosas a casa de Carlota, que Laura “por un instante trató de imitar por dentro a las rosas” (147), es decir, imitar al objeto de apreciación estética y no ser un sujeto que experimenta sus afectos. Por esto mismo la cita anterior que inicia el análisis en este párrafo establece como ajena a los “seres” la “imitación de Cristo”, que en mi lectura refiere a una experiencia comprometida con la sensibilidad y el dolor: la pasión.

Todos estos elementos que he mencionado hasta ahora, tanto la forma específica del narrador del relato como la caracterización de la heroína a partir de las acciones desarrolladas durante la trama y cómo aquello pone de relieve y problematiza la cuestión del deseo femenino en un rol determinado por modelos ideológicos en el momento del quiebre de la rutina, son desde mi punto de vista la expresión de la asimilación entre forma y contenido que se articulan en el cronotopo del motivo de la noche como espacio-tiempo en donde los sujetos en un diálogo íntimo consigo mismos dan cuenta de un acto de autoconciencia y en donde se comunican problemáticas fundamentales.

Si se observa el desarrollo de la trama es posible apreciar que las acciones nucleares que analicé en párrafos anteriores están relacionadas con circunstancias temporales específicas:

Debía vestirse. Pero todavía era temprano. Él se retrasaba por las dificultades del transporte. Todavía era de tarde. Una tarde muy linda.

Ya no era más de tarde.

Era de noche. Desde la calle subían los primeros ruidos de la oscuridad y las primeras luces (147-148).

Tal y como se observa los acontecimientos del relato tienen como fundamento el advenimiento de la noche. En otras palabras, la mujer espera el regreso del marido para salir a cenar a casa de su amiga durante la noche. Por otro lado, lo que muestra este fragmento (el cual pertenece al momento posterior a cuando le cede las rosas a su sirvienta para que las vaya a dejar a casa de Carlota) es una elipsis temporal. El narrador primero comenta que “todavía era de tarde” y luego inmediatamente expresa que “ya no era más de tarde. Era de noche”. Este salto temporal enfatiza la inacción de la heroína en relación con su preparación para asistir a la cena. Lo anterior es consecuencia directa del quiebre de su rutina y le sucede el fragmento, que ya analicé, en donde el narrador se refiere a supresión de la libido del marido y los deseos insatisfechos en el matrimonio.

Al igual que en los otros relatos las circunstancias espacio temporales en las que se desarrolla la trama están relacionadas con la forma del narrador, las acciones y el rol que es problematizado (tras el quiebre de la rutina de la heroína) a través del motivo de la noche que expuse anteriormente. En la primera de estas estructuras se encuentra a un narrador que focaliza el interior de la mujer y transgrede el marco de representación entre éste como sujeto del enunciado y Laura como sujeto de la enunciación. Dicho proceso que ya mencioné como un desdoblamiento de las heroínas lo interpreto como una representación formal del proceso de autoconciencia desarrollado en el relato.

Las acciones a partir de las cuales se caracteriza el rol de la mujer de esta historia en relación con modelos ideológicos patriarcales dan cuenta de una rutina en la cual la heroína está inserta. El quiebre de dicha rutina da pie a la problematización o análisis, en voz del narrador, de dichos modelos ideológicos que son representados, en particular de la forma en cómo el deseo femenino es anulado en función de su posición como esposa. Aquello corresponde desde mi perspectiva a una manifestación del proceso de autoconciencia desarrollado en el relato en el nivel de la historia.

Para finalizar, considero que las relaciones aquí presentes entre forma y contenido son indisolubles a partir del concepto de cronotopo aplicado al motivo de la noche como espacio y tiempo en el cual se problematiza un conjunto de modelos ideológicos y normas específicas relacionadas con el rol del sujeto femenino en esta historia.

Capítulo 4: Preciosidad

“Como el espacio soy, como el vacío.

Es una sombra todo el cuerpo mío”

Alfonsina Storni.

El cuento “Preciosidad” presenta variadas diferencias respecto de los tres otros relatos que hasta este momento he analizado. En primer lugar, me referiré al narrador. El narrador en este relato está fuera de la diégesis. Se trata de una voz diferenciada de la voz de la heroína que focaliza el interior de ésta. Por lo general se aprecia la utilización de un discurso indirecto, aunque también existen fragmentos en donde se muestra de modo directo la voz de la muchacha. En este mismo sentido, no se observa de forma tan clara como en los otros cuentos una confusión entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado. Sin embargo, existen algunas marcas textuales que expresan un involucramiento del narrador con la historia: “Si ella corriera, el orden se alteraría. Y nunca le sería perdonado lo peor: la prisa. Aun cuando se huye, corren detrás de uno, son cosas que se saben” (177). Aquella aparición de la primera persona “de uno” la considero una transgresión del marco de representación definido en la mayor parte del relato.

Algo que me interesa destacar es que al igual que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” e “Imitación de la rosa” el narrador de “Preciosidad” enseña la costumbre de la muchacha de dialogar consigo misma: “Volvió a la banca y se quedó quieta, con su hocico. «Una persona no es nada». «No», retrucó en débil protesta, «no digas eso», pensó con bondad y melancolía. «Una persona siempre es algo», dijo por gentileza” (180). De manera que al igual que en los otros relatos existe una preocupación manifiesta en el narrador por representar el pensamiento y la conciencia de la heroína: “Adivinaba, sintiendo en la boca el gusto cítrico de los dolores heroicos, adivinaba la repulsión fascinante que su cabeza pensante creaba en los compañeros, que, de nuevo, no sabían cómo comentarla” (174). Por esta razón y por la minuciosidad en la descripción de esa conciencia es que también considero plausible pensar la voz del narrador como un desdoblamiento de la voz de la heroína.

En relación con el nivel de la historia, es preciso mencionar el hecho de que “Preciosidad” es el único cuento del corpus que analizo en donde la heroína no es una mujer adulta. Inclusive aquello forma parte las problemáticas desarrolladas en la trama. Como

ocurre en este fragmento en que la madre se dirige a la heroína: “—Tú aún no eres una mujer y los tacones son siempre de madera. Hasta que, así como una persona engorda, ella dejó de ser mujer, sin saber por qué proceso” (180). Lo anterior se manifiesta específicamente en las acciones que comprenden su rutina, la cual, como se puede suponer, es diferente a la de una mujer que está en una posición de madre o esposa (como es el caso de los relatos anteriormente analizados). En este sentido, lo que se representa en este relato es justamente la inquietud de la muchacha por un desconocimiento respecto de su subjetividad. A esto volveré más adelante en este capítulo.

La rutina de la muchacha es sintetizada por el narrador en las primeras líneas del relato: “Por la mañana, temprano, siempre era la misma cosa renovada: despertar. Lo que era lento, extendido, vasto. Ampliamente abría los ojos” (172). En este contexto es que ella viaja todos los días temprano para asistir a la escuela: “para ir a la escuela tendría que tomar un autobús y un tranvía, lo que le llevaría una hora” (Ibid.). A este respecto se marca otra diferencia fundamental con los otros relatos analizados. La muchacha de “Preciosidad” realiza gran parte de sus actividades en el espacio público: la calle, los medios de transporte, la escuela. El domicilio para esta heroína tiene otras implicancias que en los casos anteriormente revisados.

En primer lugar, quisiera analizar las acciones que determinan su rutina en el espacio público. La principal diferencia entre el domicilio y la calle es que, de acuerdo con el narrador, en el segundo caso la muchacha adopta una actitud de alerta y cuidado: “Como si la fábrica ya hubiera hecho sonar la sirena, se vistió corriendo, bebió el café de un trago. Abrió la puerta de la casa. Y entonces ya no se apresuró más. Fue a la gran inmolación de las calles” (176). Esta distinción entre la rapidez de la mañana en el domicilio y la lentitud del desplazamiento a través de las calles de la ciudad se fundamenta en una preocupación específica, la que consiste en pasar inadvertida ante la mirada de los hombres que se encuentran en la ciudad: “Aquellos hombres que ya no eran jóvenes. Aunque también de los jóvenes tenía miedo, miedo también de los chicos. Miedo de que le «dijesen alguna cosa» de que la mirasen mucho. En la gravedad de la boca cerrada había una gran súplica: que la respetaran” (173). Esta “inmolación” del espacio público, según palabras del narrador, se

traduce en la percepción de un verdadero peligro o amenaza en el desplazamiento ciudadano, como si la interacción en sí misma significara un riesgo.

Es importante profundizar en esta relación particular entre la heroína y el espacio urbano junto con las personas que transitan por éste. Partiré con una reflexión en torno a la palabra “preciosidad” que no solo es el paratexto que nombra a este relato, sino que también forma parte de la caracterización inicial de la heroína:

Tenía quince años y no era bonita. Pero por dentro de su delgadez existía la amplitud casi majestuosa en que se movía como dentro de una meditación. Y dentro de la nebulosidad, algo precioso. Que no se desperezaba, que no se comprometía, no se contaminaba, que era intenso como una joya (172).

Lo que me interesa en este fragmento es la dimensión semántica del término “preciosidad” o “precioso”. Como se puede advertir en este caso lo “precioso” no es equivalente a “bonito” y además el primero de estos términos se expresa como una característica que no es visible a simple vista, sino que es latente y sobre todo un “potencial” ya que al no “desperezarse” se entiende que corresponde a la caracterización de un rasgo “dormido” o solapado. En mi lectura es esclarecedora la revisión del significado etimológico del sintagma “preciosidad”, que es el mismo tanto para el portugués (*preciosidade*) como para el español. Al leer las acepciones del término latino *pretiosus* se encuentran algunas definiciones como: precioso, caro, de precio elevado, costoso, entre otras⁴⁰. Lo que demuestra la revisión etimológica de este sintagma es que en el relato existe un vínculo semántico expresado en una relación entre la caracterización de la muchacha y el concepto de “propiedad” en el sentido de una capacidad de ser codiciado o apropiado. Así lo expresa el narrador, “intenso como una joya”.

Esto último también se puede ver reflejado en el siguiente fragmento: “Es que ellos «sabían». Y como también ella sabía, de ahí la incomodidad. Todos sabían lo mismo. También su padre sabía. Un viejo pidiendo limosna sabía. La riqueza distribuida, y el silencio” (173). Lo que el narrador supone como un conocimiento universal, en general de los hombres, que es tácito (“el silencio”) y que configura una representación respecto a la figura de la muchacha es mencionado como una “riqueza distribuida”. En mi lectura aquello

⁴⁰ VOX Diccionario Ilustrado. Español-Latino. Barcelona: Larousse Editorial, 2014. p392.

corresponde a una cantidad de rasgos no explicitados que determinan la capacidad de ser objeto de deseo de los hombres. Considero que el narrador describe la presencia de la muchacha en relación con el desarrollo incipiente pero solapado (nebuloso) aun de su juventud. Un fragmento de *esa* “riqueza”.

En su rutina el narrador constata que en general la muchacha logra pasar desapercibida u ocultarse en la medida que dichos rasgos suyos son ignorados o que no son advertidos a simple vista:

Lo que la salvaba era que los hombres no la veían. Aunque alguna cosa en ella, a medida que dieciséis años se aproximaban en humo y calor, alguna cosa estuviera intensamente sorprendida, y por eso sorprendiera a algunos hombres. Como si alguien les hubiese tocado el hombro (Ibid.).

Según mi punto de vista, este fragmento alude a la explicitación de los rasgos físicos definidos como “riqueza” en la muchacha a partir del avance de su edad (“dieciséis años se aproximan”) y la posibilidad de que “alguna cosa estuviera intensamente sorprendida” cuando el clima (“en humo y calor”), el cual corresponde a la ciudad de Río de Janeiro, le causara la necesidad de vestirse con ropa ligera. Por esta razón en su rutina los hombres “no la veían”, ya que la muchacha se esfuerza en pasar inadvertida y evitar ser mirada de acuerdo con esos rasgos que brindan potencialmente a su cuerpo la atención de los hombres⁴¹. En este sentido, la continuidad de la rutina de la muchacha depende de su capacidad para permanecer oculta de la mirada de los hombres, y evitar el contacto.

Respecto de la “nebulosidad” que el narrador precisa en la caracterización de la muchacha, puede extenderse este concepto al desconocimiento que el narrador explicita en la conciencia de la heroína en relación con su subjetividad. En el siguiente fragmento se observa el pensamiento de ella mientras conversa con la sirvienta de la casa sobre esos asuntos: “«Ella imagina que a mi edad debo saber más de lo que sé y es capaz de enseñarme algo», pensó, la cabeza entre las manos, defendiendo la ignorancia como si se tratara de un cuerpo” (175). En mi lectura considero que lo que el narrador enfatiza aquí es la

⁴¹ Este constante ocultamiento de la heroína me recuerda al concepto de *pasividad* en Sennett, que hace referencia a la percepción del contacto con otras personas como algo amenazante. Esta noción se emparenta con la idea mítica de una ciudad voraz que señalaba Mumford y al mito de Caín y Abel que mencioné en el marco teórico. “En la multitud moderna la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante.” Sennett, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, 1997. p24.

autopercepción del desconocimiento que se relaciona con las dinámicas que se producen en el ámbito social, en la vía pública y que la interpelan a propósito de ser un sujeto femenino con dicha “preciosidad” que caracteriza el narrador. Por esta razón el narrador señala que defiende su ignorancia “como si se tratara de un cuerpo” porque en efecto son asuntos que se relacionan con éste. Esta es la pregunta que mencioné en el tercer párrafo. Se tratan de implicancias que son ajenas al entendimiento de la heroína: “Despertó en el mismo misterio intacto, abriendo los ojos, ella era la princesa del misterio intacto” (176). Este misterio inclusive se expresa en términos simbólicos en la descripción que el narrador realiza respecto de la calle en la que transita la muchacha: “Era una mañana aún más fría y oscura que las otras, ella se estremeció dentro del suéter. La blanca nebulosidad dejaba invisible el final de la calle” (Ibid.). A partir de la misma isotopía⁴² se vuelve una imagen recurrente aquello de la oscuridad o nebulosidad puesto que así también describe el narrador el miedo que hace que la muchacha se “oculte” durante su desplazamiento: “Ella hacía más sombra que lo que existía” (173).

En relación con la representación del domicilio se observa de acuerdo con el narrador un desprendimiento de los riesgos que percibe la heroína y las imposiciones simbólicas en las que ella es representada y que son las razones por las que siente la necesidad de caminar con precaución: “En la casa vacía, sola con la sirvienta, ya no caminaba como un soldado, ya no precisaba cuidarse” (175). Se trata de un espacio en donde encuentra seguridad, como si volver de la calle al domicilio fuera volver de una guerra (“como un soldado”). Pero además se trata de un espacio que se dispone para sus necesidades. Por ejemplo, la figura de la sirvienta que analicé en el párrafo anterior está relacionada con la complicidad que le permite a la heroína reflexionar sobre sí misma.

A propósito de aquello, es llamativo cómo el narrador describe la relación entre la muchacha y la sirvienta: “Fue a conversar con la sirvienta, antigua sacerdotisa. Ellas se reconocían. Las dos descalzas, de pie en la cocina, la estufa envuelta en la humareda” (Ibid.). Me parece muy interesante que el narrador nombre a la sirvienta como “sacerdotisa”, casi como si ambas formaran parte de un culto en común. Aquello se emparenta con la idea de “legión” que utilizaba el narrador en “Amor” para representar el rol de las mujeres en el

⁴² Greimas, Algirdas Julien, y Joseph Courtés. *óp. cit.* p230.

mundo. En mi lectura considero que este reconocimiento en común se funda en el concepto de jerarquía. Por un lado, la sirvienta en el domicilio experimenta la jerarquía que define su trabajo. Por otro, la muchacha está descubriendo las jerarquías del sistema sexo-género expresadas en las dinámicas de convivencia urbana por ser objeto del deseo o apropiación de los hombres y por la preocupación y miedo que constantemente expresa, según lo que da cuenta el narrador y el análisis que hice en párrafos anteriores.

Sobre estas dinámicas es que la rutina de la muchacha en “Preciosidad” es llevada a cabo. Su propósito de no ser vista es justamente lo que se transgrede al momento del quiebre de su rutina. Se puede ver lo anterior en la siguiente cita que corresponde al momento en que camina por la calle durante la mañana:

No, ella no estaba sola. Con los ojos fruncidos por la incredulidad, en la lejanía de su calle, desde dentro del vapor, vio a dos hombres. Dos muchachos viniendo. Miró en torno como si pudiese haberse equivocado de calle o de ciudad. Sólo había equivocado los minutos: había salido de casa antes de que la estrella y los dos hombres hubiesen tenido tiempo de desaparecer. Su corazón se asustó (176).

Como se lee en el fragmento se aprecia el sorpresivo encuentro con dos hombres caminando por la misma calle y en dirección hacia ella. Este encuentro alerta sus sentidos y afectos, de manera que el narrador se refiere en términos metonímicos al miedo de la muchacha como el “corazón” que se asusta. Esa simple interacción lejana es suficiente para dar comienzo al quiebre de su rutina, sobre todo porque el narrador señala como si ella pudiera “haberse equivocado de calle o de ciudad”, es decir, el encuentro con estos hombres implica un estado de desorientación relacionado directamente a la interrupción de su rutina regular.

Este encuentro irregular durante su trayecto es representado por el narrador como un quiebre del propósito de la heroína por pasar inadvertida. Se puede apreciar en el siguiente fragmento cómo a través del sonido se produce un primer contacto: “Los zapatos de los dos muchachos mezclaban su ruido con el de sus propios zapatos, era horrible escuchar. Era insistente escuchar” (177). Y en consecuencia, a través de la mirada, el narrador expresa que la muchacha refuerza aquello: “No debería haberlos visto. Porque, viéndolos, por un instante ella arriesgaba tornarse individual, y ellos también” (Ibid.).

Finalmente, el encuentro da lugar a una situación de abuso en el contexto del desplazamiento por la calle:

Lo que siguió fueron cuatro manos difíciles, fueron cuatro manos que no sabían lo que querían, cuatro manos equivocadas de quien no tenía la vocación, cuatro manos que la tocaron tan inesperadamente que ella hizo la cosa más acertada que podría haber hecho en el mundo de los movimientos: quedó paralizada. Ellos, cuyo papel predeterminado era solamente el de pasar junto a la oscuridad de su miedo, y entonces el primero de los siete misterios caería; ellos, que tan sólo representarían el horizonte de un solo paso aproximado, ellos no comprendieron la función que tenían y, con la individualidad de los que tenían miedo, habían atacado (178).

Como se puede ver en este párrafo en el momento de la proximidad espacial los hombres en el relato tocan el cuerpo de la muchacha. Interpreto este suceso como una corroboración actancial de las imposiciones simbólicas asociadas al carácter de “propiedad” expresado por el narrador a través del aspecto “precioso” que caracteriza a la heroína y el arrebatamiento forzoso de los hombres que irrumpen en el desplazamiento de la heroína al punto de anular su movimiento a través de la ciudad, en un estado de “parálisis”.

Por consiguiente, el narrador expresa esta experiencia de la heroína como la caída del “primero de los siete misterios”, frase que desde mi perspectiva apunta a la revelación de aquellas implicancias que en mi análisis mencioné como parte de una jerarquía sexo-genérica en el espacio público. En este sentido, el arrebatamiento simbólico de lo “precioso” de la heroína se ve reflejado en el pensamiento posterior de la muchacha, una vez vuelve a su rutina y en la escuela va al baño y se mira al espejo: “Fue hasta el baño. Y allí, ante el gran silencio de los azulejos gritó, aguda, supersónica: ¡Estoy sola en el mundo! ¡Nadie me va a ayudar nunca, nadie me va a amar nunca! ¡Estoy sola en el mundo!” (180). En la expresión de la heroína se observa la yuxtaposición entre la sensación de soledad manifestada en un desamparo “¡Nadie me va a ayudar nunca!” y la experiencia de pérdida de su capacidad para ser amada. Aquello se explicita unas líneas más abajo: “Cuando fue a mojar el pelo frente al espejo, ¡estaba tan fea! Era tan poco lo que ella poseía, y ellos lo habían tocado” (Ibid.).

Este quiebre de su rutina manifiesta en la muchacha un proceso de autoconciencia que se relaciona con un entendimiento distinto del rol en el que ella es definida a partir de las imposiciones simbólicas y la jerarquía del sistema sexo-género expresada en la interacción con los hombres del espacio público y las acciones que se suceden en la trama. Se trata de

una problematización del rol del sujeto femenino, ya que al caer en cuenta de estas nociones la muchacha expresa su necesidad de ser aún más cuidadosa en la calle: “«Debo cuidar más de mí», pensó” (Ibid.) y para ello considera el cambio de los zapatos que hasta ese entonces utiliza y a los que les adjudica la responsabilidad de llamar la atención durante su desplazamiento:

Pero durante la cena la vida tomó un sentido inmediato e histórico.
—¡Necesito zapatos nuevos! ¡Los míos hacen mucho ruido, una mujer no puede caminar con tacones de madera, llama mucho la atención! ¡Nadie me da nada! ¡Nadie me da nada!
—Y estaba tan frenética y agónica que nadie tuvo valor para decirle que no los tendría. Solamente dijeron:

—Tú aún no eres una mujer y los tacones son siempre de madera (Ibid.)

Como muestra este fragmento la heroína expresa con claridad la relación entre el suceso en el cual se quiebra su rutina, la necesidad de llamar menos la atención en su desplazamiento y el ser una mujer. Las razones son implícitas, pero ya han sido manifestadas durante la trama: existen rasgos que caracterizan al sujeto femenino con una cualidad “preciada” ante los hombres de la ciudad, los que “saben” y están al tanto de aquello, y además existe en el espacio urbano una jerarquía expresada en la relación sexo-genérica que se manifiesta a partir de la voluntad de arrebato que dan cuenta los sujetos con los que se encuentra y la tocan.

Es interesante reflexionar sobre las palabras de los padres que señalan que ella todavía no es una mujer. En mi lectura aquello refuerza la idea de que la heroína puede enmascarar su carácter “precioso” en la medida que es una persona que aún está desarrollando los rasgos que la definen como una mujer dentro del esquema patriarcal que establece la relación entre hombres y mujeres a través del espacio urbano.

Por último, quisiera referirme a la presencia del motivo de la noche como cronotopo dentro de este relato. De acuerdo con el narrador, las relaciones entre la ciudad y la noche influyen directamente en la acción y estado de la heroína. En comparación con el desplazamiento detenido y cuidado a través del espacio público que acontece durante la madrugada antes del amanecer se identifica el desplazamiento de regreso de sus actividades escolares durante la tarde a través de la calle: “A la vuelta parecía otra ciudad” (174). Junto

a esta afirmación se describen las implicancias concretas para el desplazamiento de la muchacha:

[...] cientos de personas reverberadas por el hambre parecían haber olvidado, y si se les recordara, mostrarían los dientes. El sol delineaba a cada hombre con carbón negro. A esa hora en que el cuidado tenía que ser mayor, ella estaba protegida por esa especie de fealdad que el hambre acentuaba, sus rasgos oscurecidos por la adrenalina que oscurecía la carne de los animales de caza (175).

De acuerdo con este fragmento se aprecia cómo el narrador considera que la luz del día, en vez de acentuar o revelar los rasgos “preciosos” que producen en la heroína la necesidad de esconderse, protege a la muchacha ya que el “sol” y el “hambre” enseñan en ella una “fealdad” que oscurece su figura. Por otro lado, quisiera reflexionar sobre esta oscuridad que en mi lectura consiste en el miedo con el que transita y sobre la comparación que el narrador realiza con la “carne de los animales de caza”. Esta última imagen desde mi perspectiva refiere en términos simbólicos a las relaciones y dinámicas del espacio público entre hombres y mujeres en las cuales se representa el desplazamiento de la muchacha a partir de una jerarquía y los rasgos “preciados” referidos en el relato. La expresión de estos elementos es comparada como en una relación entre depredador y presa⁴³, es decir, como si la heroína fuera presa de los hombres que pretenden cazar o apropiarse de lo “precioso” de la muchacha. En este sentido, la “oscuridad de la carne” durante el día refiere a la interpretación contraria: una carne que no es apetecida por los depredadores.

Por lo tanto, es durante la noche que la heroína corre el riesgo de ser vista por los hombres. En este contexto de oscuridad se desarrolla el quiebre de su rutina: “Era una mañana aún más fría y oscura que las otras, ella se estremeció dentro del suéter” (176). Es decir, es durante la noche que se da lugar a las circunstancias y acciones que tienen un impacto trascendental en la conciencia de la muchacha. A partir de ese impacto se problematiza el rol en el cual se representa al sujeto femenino dentro del relato.

⁴³ Esta imagen se corresponde además con diversos tópicos que conceptualizan a la mujer como una presa. Por ejemplo, en la tradición del amor cortés, particularmente en la poesía hispanoárabe, existe el tópico que refiere a la mujer como una “gacela”. Como muestra este poema: “¿Volverán para nosotros los tiempos de la unión? / ¿Tendrán un límite las vueltas de esta Suerte? / La espada se ha hecho sierva del palo. / La cautiva gacela se ha tornado león.”. Hazm, Ibn. *El collar de la paloma*. Alianza, 2018. p195.

El motivo de la noche como espacio de autoconciencia de la heroína articulado como cronotopo se expresa en el nivel del discurso a través de la estructura del narrador, quien focaliza el interior de la muchacha y se ocupa de transmitir su pensamiento y conciencia. A este respecto, se trata de una voz que eventualmente transgrede el marco de representación, estableciendo una relación de desdoblamiento con la voz de la heroína.

En el nivel de la historia se observa que el motivo de la noche se representa a través de las circunstancias cronémicas que propician un ejercicio de autoconciencia. En este caso, la autoconciencia se relaciona con la revelación de una dinámica de convivencia urbana jerárquica y en donde es necesario un desplazamiento cuidadoso y sutil. Por esta razón la caracterización de la heroína está también asociada a una “nebulosidad” y “oscuridad” que esconden algo “precioso”. De esta manera se observa, al igual que los otros relatos que he analizado en este trabajo, la presencia del motivo de la noche como un cronotopo en el cual están asimilados elementos de forma y de contenido: el narrador que indaga minuciosamente en la conciencia de la heroína, las acciones que son narradas y que en la trama delimitan el espacio de “la calle” durante la noche como lugar simbólico para los acontecimientos que tienen un impacto trascendental y la caracterización de la heroína forman parte de estos elementos.

Conclusiones

A modo de conclusión quiero dar cuenta de diversos hallazgos realizados en la lectura y el análisis de estos cuentos de Clarice Lispector. En primer lugar, quisiera comentar que si bien existieron muchos procedimientos y temas similares entre el corpus seleccionado, las diferencias entre estos mismos me llevaron a la necesidad de estudiar cada caso por separado. De esta manera fue mucho más esclarecedor observar los matices con los que cada relato se distingue del otro. En términos generales, este corpus mostró transversalmente la presencia del motivo de la noche como espacio y tiempo simbólico a través de la articulación de un cronotopo en donde están vinculados elementos como el narrador, los personajes, las acciones o acontecimientos, la estructuración de éstos y los temas que se abordan en las historias.

En relación con la estructura del narrador se puede apreciar cómo en todos los relatos se focaliza el interior de las heroínas desde una voz diferenciada de éstas. Al mismo tiempo frente a un narrador que aparentemente enuncia desde fuera de la diégesis hay momentos de la narración en donde se aprecia un involucramiento más profundo del narrador con la historia. En el caso de “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor” e “Imitación de la rosa” este involucramiento se ve reflejado especialmente en la transgresión del marco de representación en la medida que se confunden y mezclan el sujeto de enunciación con el sujeto del enunciado. Es decir, la voz del narrador y la de las heroínas confluyen en una misma situación de enunciación.

En el caso de “Preciosidad”, si bien no se confunden las voces del narrador con la de la heroína, sí se aprecia una transgresión durante la narración, en el sentido de que un aparente narrador que está fuera de la diégesis y que narra en tercera persona en una figuración omnisciente manifiesta repentinamente la presencia de un “yo” que sí se diferencia de la voz de los personajes. Esto da el pie para referirme a la interpretación de estos procedimientos y la relación específica que se establece entre narrador y personajes.

De acuerdo con mi análisis considero efectivo señalar que los procedimientos identificados en estos cuentos apuntan a un proceso de desdoblamiento que define la relación entre el narrador y las heroínas de cada historia. Dicho desdoblamiento consiste transversalmente en un diálogo entre la conciencia de la heroína y la voz que narra, comenta

y reacciona a esta misma. Además, para el caso de “Devaneo y embriaguez de una muchacha” e “Imitación de la rosa” es posible entender el desarrollo de la narración como una metalepsis en la cual las heroínas son sujetos y objetos de la representación ficcional.

A propósito de estos procedimientos formales que en los relatos dan cuenta del mundo interior de las heroínas es importante referirme a cómo la relación entre éstas y el narrador articulan el contenido de sus historias. A partir de mi análisis considero que en estos cuentos se representan fundamentalmente subjetividades en crisis y la narración adopta una posición crítica frente a los acontecimientos. Lo anterior se aprecia en el hecho de que la representación y desarrollo de las acciones en los relatos utiliza diversos tropos en el discurso narrativo que apuntan a una interpretación crítica de las circunstancias narradas. En este sentido, se trata de una representación que muchas veces es alegórica, paródica, hiperbólica, metonímica, etc. A continuación, sintetizaré la manera en que se utilizan estos recursos para cada caso.

En “Devaneo y embriaguez de una muchacha” el narrador establece una distinción entre dos estados que manifiestan el quiebre de la rutina de la heroína y en los cuales se desarrolla la trama. El primero, el devaneo, se representa como un estado de soledad, ensoñación y evasión la realidad y su posición de madre/esposa. Por ello además se expresa una clausura en términos sensoriales y eróticos. El segundo, la embriaguez, se representa como lo contrario, es decir, un estado erótico y sensorial que se manifiesta en un entorno social y ajeno a los trabajos de mantenimiento inmediato de la vida. La representación de este segundo estado enfatiza la apertura sensitiva de la heroína, y para aquello da cuenta en términos hiperbólicos de una hiperestesia en la cual se conceptualiza como dolor la culpa de la mujer.

Para el caso de “Amor” identifiqué la presencia de algunas alegorías que conceptualizan el problema de la rutina de la mujer y eventualmente el quiebre de ésta. En primer lugar, existe una metáfora que refiere al trabajo cotidiano de la heroína vinculado a su rol de madre/esposa. Esta corresponde a la imagen de una plantación de árboles en la cual se manifiesta el desarrollo de su rutina. Luego durante la trama acontece el encuentro con un ciego, símbolo de una visión interior y la adivinación. Este encuentro conduce a un extravío que se expresa en términos tópicos en el Jardín botánico de la ciudad. Tanto el ciego como

el Jardín son figuras de significación que apuntan a la manifestación de una autoconciencia de la heroína que se expresa también en una apertura de los afectos y lo sensorial. De modo que dicha alegoría enseña una voluntad que difiere de su rutina de trabajo reproductivo. En este sentido, el Jardín botánico se presenta como espacio simbólico de esta autoconciencia y cambio de voluntad.

En el cuento “La imitación de la rosa” se representa fundamentalmente la crisis del sujeto femenino en relación con la institución del matrimonio. A diferencia de “Devaneo y embriaguez de una muchacha” y “Amor” la heroína de esta historia es una mujer casada que no tiene hijos. En la caracterización de esta mujer se dan cuenta de ciertos trastornos vinculados a la ansiedad. El principal problema y causa de la ruptura de la rutina doméstica de la heroína es la presencia de un ramo de rosas que la mujer desea para sí pero que al mismo tiempo siente culpa de conservar. La conceptualización de la anulación del deseo femenino es realizada a partir de la alegoría de la “imitación de la rosa”. Ésta consiste en renunciar a experimentar la “pasión” (conceptualizada como “imitación de Cristo”) y pasar de ser sujeto de deseo a ser objeto de deseo.

En la historia de “Preciosidad” el narrador desarrolla el problema de descubrimiento juvenil de la identidad de la heroína en relación con las imposiciones simbólicas que experimenta en el espacio urbano. Específicamente a partir del quiebre de su rutina que tiene como circunstancia el encuentro con dos hombres que la tocan en la calle. Este abuso y otros hechos narrados durante la trama dan cuenta de una jerarquía genérico-sexual que se manifiesta estéticamente a partir una alegoría que conceptualiza los rasgos femeninos dentro de la sociedad como una “riqueza distribuida”, aludiendo de esta manera a lo “precioso” como un rasgo que tiene el carácter de “propiedad” y que puede ser arrebatado. Al mismo tiempo, esta relación jerárquica entre hombres y mujeres se representa a través de la imagen comparativa entre depredador y presa, respectivamente.

Todos estos relatos además tienen en común la presencia y mención de la noche como espacio simbólico a partir del cual se manifiesta el contenido ideológico que he sintetizado en los últimos cuatro párrafos. Por esta razón el concepto de cronotopo fue fundamental para mi análisis, ya que permitió el encuentro entre distintos elementos provenientes del análisis narratológico y presentes en el discurso y en la historia.

Para finalizar quisiera proyectar estos hallazgos a una revisión del motivo de la noche y su presencia en otras obras. Considero que la perspectiva que asumí para este trabajo presenta ciertas limitaciones basadas en el contenido efectivo del corpus que analizo. Existen obras que presentan una mayor profundización del motivo de la noche y también de otros vinculados éste (la noche como espacio para la memoria, la noche como un cuerpo de mujer, etc.). Por ejemplo, pienso que un análisis con esta perspectiva trabajada sería muy productivo para revisar la obra de Conceição Evaristo, quien aborda temas como la memoria, la opresión histórica del sujeto femenino y la discriminación racial en Brasil y para ello utiliza figuras de significación que tienen a la noche como principal motivo.

Referencias

- Accorsi, Simone, y Magali Gouveia Engel. *Mujeres haciendo cultura, Río de Janeiro 1980-1930*. Universidad del Valle, 2018.
- Amorós, Celia. *Feminismo: igualdad y diferencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Amorós, Celia. "Notas para una teoría nominalista del patriarcado." en *Asparkía: investigació feminista*, 1992. pp. 41-58.
- Bajtín, Mijaíl. trad. Kriúkova, Helena, y Cazcarra, Vicente. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Bedia, Rosa Cobo. "Género" en *10 palabras claves sobre mujer*. Pamplona: Editorial Verbo Divino, 1998.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 2004.
- Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer, 1975.
- Cândido, Antonio. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Avila, 1968.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Cisterna Jara, Natalia. *Entre la casa y la ciudad. La representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Cuarto Propio, 2009.
- Cisternas Ampuero, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Universitaria, 2011.
- Cisternas Ampuero, Cristián. *La ruptura de la rutina como experiencia trascendente*. Revista Grifo N° 16, 2009. pp. 28-30.

De la Cruz, San Juan. "Noche oscura" en *Poesía Religiosa*. Santiago: Ercilla, 1984. pp. 51-53.

Díaz Casanueva, Humberto, *Vigilia por dentro*. Nascimento, 1931.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Priberam, 2011

Genette, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2004.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Editorial Universitaria, 2004.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.

Greimas, Algirdas Julien, y Joseph Courtés. *Semiótica, diccionario razonado*. Madrid: Gredos, 1990.

Hernández Terrazas, Carolina. *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. Universitat de Barcelona, 2008.

Jozef, Bella. *Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad*. Revista Iberoamericana 43.98, 1977. pp. 705-710.

Lispector, Clarice, trad. Ana Poljak. *La hora de la estrella*. Siruela, 2015. Digitalia, <https://www-digitaliapublishing-com.uchile.idm.oclc.org/a/44729>

Lispector, Clarice. *Todos los cuentos*. Siruela, 2018.

Lorde, Audre. "Usos de lo erótico: Lo erótico como poder" en *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y horas, 2003.

Mena, Javiera. "Noche" en *Espejo*. Sony, 2018.

Miranda Albonico, Consuelo. *Clarice Lispector: Diccionario Íntimo*. Cuarto propio, 1993.

Moser, Benjamin. "Gramática y Glamour." En Lispector, Clarice. *Todos los cuentos*. Siruela, 2018. pp. 15-16.

- Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia*. Infinito, 1966.
- Mumford, Lewis. "What is a city". En *Architectural record* 82.5. 1937. pp. 92-95.
- Novalis. *Himnos a la noche*. Madrid: Nacional. 1982.
- Puleo, Alicia. "Patriarcado" en *10 palabras claves sobre mujer*. Pamplona: Editorial Verbo Divino, 1998.
- Roccatagliata, Camila. *Los devenires minoritarios en los cuentos de Clarice Lispector: condiciones de una cartografía deseante*. Outra travessia 9, 2009. pp. 50-77.
- Rosenbaum, Yudith. *VIII Congreso Literaturas infernales*. "Clarice Lispector: La Espiral De la pasión". Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, 2014. Recuperado de <https://silo.tips/download/clarice-lispector-la-espinal-de-la-pasion>.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, 1997.
- Sierra, Juan Carlos, Virgilio Ortega, and Ihab Zubeidat. "Ansiedad, angustia y estrés: tres conceptos a diferenciar." en *Revista mal-estar e subjetividade* 3.1, 2003. pp. 10-59
- Unamuno, Miguel de. *Comentario: La ciudad de Henoc*. Lucero, 1933.