



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

A LA IZQUIERDA DE LA RAZÓN:
ACERCAMIENTO A LO SINIESTRO
EN INÉS ARREDONDO Y CLARICE LISPECTOR

T E S I S

que para optar por el grado de

MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

presenta

MARÍA CRISTINA HERNÁNDEZ ESCOBAR



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Asesora:
MTRA. VALQUIRIA WEY FAGNANI

México, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria amada, luminosa, impostergable, viva
de María Cristina Escobar Anaya (Mamá Cristina)
(1937-2006)*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I. UN MUNDO PELIGROSO: A LA IZQUIERDA DE LA RAZÓN	1
CAPÍTULO II. ¿POR QUÉ ESCRIBIR LITERATURA? ESTRATEGIAS PARA LA ENUNCIACIÓN DE LO SINIESTRO	23
CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN A UNA POÉTICA DE LO SINIESTRO: LOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO Y CLARICE LISPECTOR	59
CONCLUSIÓN	121
FUENTES	130

INTRODUCCIÓN

Pareciera que desde siempre se ha asociado lo siniestro o izquierdo con lo que hace daño al ser humano, con lo que debe ignorarse, repudiarse y procurar torcer hacia la derecha, representada por la luz, lo correcto. Este pánico por *el otro lado* proviene no sólo del judeocristianismo y su visión sobre la mujer,¹ sino que ha permeado y se ha servido de la educación familiar y escolarizada, así como de la política y del arte para enraizar y generalizarse.

Aquella parte de nuestra realidad subjetiva no iluminada por la razón tal como la entienden el pensamiento ilustrado y sus herederos; aquello dejado de lado como un estorbo, una vergüenza, una amenaza sin que nos hayamos esforzado por comprenderlo y expresarlo coherentemente para aclarárnoslo y

¹ Me refiero principalmente a la visión promovida tanto por el judaísmo como por el cristianismo que tiende a culpabilizar a la mujer de la *caída* de la humanidad, para lo cual tan sólo me remitiré a dos ejemplos canónicos: Lilith y Eva. Aunque para ser justa reconozco que esta mirada misógina forma parte esencial de muchas otras culturas, como la griega y la romana (Pandora, Medusa, Medea, Antígona, etcétera); sin embargo, aludo de manera central y casi exclusiva al judeocristianismo como una herencia viva en la formación familiar, el imaginario y los temas de las narradoras cuya obra analizo en la presente tesis. Vale la pena subrayar que estoy consciente de que tanto el judaísmo como el cristianismo constituyen complejos sistemas culturales que han ejercido una influencia que rebasa el tema de la imagen y concepción de la mujer, aunque este aspecto y sus derivaciones resultan esenciales para el análisis de los cuentos seleccionados.

II

luego comunicarlo a los demás, se estructura como una sensación informe, pero eficaz, que nos deja inermes cuando emerge en situaciones que quizá para otros no resulten amenazadoras.

Lo siniestro —lo que está al lado izquierdo de la luz, de ese saber que vuelve tan comprensibles y hasta predecibles los hechos cotidianos— no se rige por cánones asequibles a cualquiera a simple golpe de voluntad. Para *decir* lo siniestro hacen falta una sensibilidad y una capacidad de involucrarse con lo humano como algo total, a fin de comprender y expresar en un lenguaje que le haga justicia, esa sensación de ahogamiento y soledad radical. Hace falta la intervención del arte.

En el ensayo que antecede a la novela *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud señala que el estudio de lo siniestro (lo *unheimlich* o 'no-familiar') se ha enfrentado con una dificultad primaria: el grado dispar en que esta sensación es experimentada por los distintos individuos, sin embargo concluye, a manera de generalización, que lo siniestro es "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás."² Pero, ¿en qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, incluso espantosas?

Desde luego, no todo lo nuevo o insólito es espantoso; tiene que venir acompañado de algo más para volverse siniestro: la sensación de desconcierto, de estar perdido. Algo que caracteriza esta experiencia es la conciencia de que ha salido a la luz algo que debió permanecer oculto a ojos extraños o incluso

² Sigmund Freud, "Lo siniestro", en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976, p. 10.

a los propios; algo que además es peligroso y potencialmente inmanejable.

En esta investigación comparativa expongo cómo, en el ejercicio de la escritura, Inés Arredondo (Culiacán, 1928-México, D.F., 1990) y la brasileña Clarice Lispector (Tchechelnik, Ucrania, 1920 [?]-Río de Janeiro, 1977) han identificado esta experiencia como parte constitutiva del descubrimiento que de sí mismo hace el individuo, hombre o mujer, por lo que no han hecho de la literatura un medio para exorcizar la sensación explicándola, sino que la han reconocido como asunto universal y por tanto del arte.

Considero que tanto Inés Arredondo como Clarice Lispector abordan el tema de lo siniestro señalando como disparadores de esta sensación elementos clave de la cotidianidad de cualquier persona, como las estructuras patriarcales y una educación que vuelve casi afásico al individuo al enajenarlo de su capacidad crítica. Esta situación afecta desde sus inicios y de manera particular a las mujeres, algunas de las cuales han descubierto en la literatura una vía para comprender y expresar su realidad, incluyendo la más íntima.

En el caso de estas escritoras, sobre todo en el de Inés Arredondo, la forma elegida ha sido primordialmente el cuento, género que obliga a la precisión y a la concisión, según lo expuso Anton Chéjov en sus teorías sobre el relato breve.

Los dos objetivos centrales de la presente tesis han sido, por un lado, esclarecer las motivaciones para, a través de la escritura, abordar asuntos que han encontrado modos de expresión que trascienden el espacio privado hasta convertirse en temas

IV

de y para el arte, y, asimismo, analizar comparativamente los recursos literarios de las narradoras para construir su obra *verbalizando* un sentimiento o una sensación que pone a prueba el discurso tradicional de la razón ilustrada, lo que no implica una *negación* de la ilustración, sino una crítica. Esta crítica no se expresa en sentencias, a la manera de los manifiestos. Se despliega justo en el instante en que un personaje entra en crisis en algún punto de su existencia y comienza a “desmontar” su *sí mismo* —la identidad asumida—, ante el reconocimiento de que una veta desconocida o subsumida de su ser ha emergido amenazando una coherencia que se revela artificial. Entonces el mundo de todos los días —el interior y el exterior— se presenta como algo amenazador, desconocido, herido de muerte.

Por otro lado, se establecerá cómo desde una perspectiva crítica y laica —que incluye aportes esenciales del psicoanálisis y el marxismo, pasando por un estudio clave sobre lo femenino como “The Laugh of the Medusa” [Le rire de la meduse] de Hélène Cixous—,³ los estudios de lo siniestro, abordado como un asunto filosófico, permiten un análisis de los textos de Inés Arredondo y Clarice Lispector en tanto constructoras de un logos potencialmente *peligroso* que disuelve el orden jerárquico que coloca lo racional por encima de lo emocional, lo social-

³ Recurrí a una prestigiada traducción al inglés de este ensayo debido a la imposibilidad de acceder al original en francés. Por otro lado, la traducción al español que consulté (Anthropos, 1995) era una versión corregida por la autora, por lo que no puede encontrar las ideas citadas por mí y que considero exactas para los fines de esta tesis.

mente expresado por sobre lo silenciado, al poner en entredicho a la razón como discurso incompatible con todos aquellos aspectos no cuantificables que también configuran al ser humano, al transitar en sus narraciones entre un lado y otro de la conciencia sin negar ninguno de ellos.

Es decir, tanto para Lispector como para Arredondo la búsqueda de una inteligencia narrativa pasa necesariamente por disolver esa jerarquía asumiendo la totalidad del individuo, a fin de narrarlo ligando y atravesando todas sus facetas, incluyendo aquéllas situadas en todo caso *a la izquierda de la razón*, no por debajo de ella. A diferencia del imperativo tradicional de la razón ilustrada, es decir, en contraposición con el enfoque no dialéctico de la razón, cuyo programa es liberar a los hombres del miedo promoviendo el desencantamiento, la disolución de los mitos y el derrocamiento de la imaginación por la ciencia,⁴ la narrativa de estas escritoras realiza una aproximación a vivencias de lo siniestro sin pretender explicar este sentimiento, sino mostrándolo en toda su capacidad disolvente, en su polivalencia.

El presente trabajo se desarrolla en tres capítulos, más la conclusión: en el primero se establecen las coordenadas de las cuales se parte para el análisis de los cuentos. Estas coordenadas comprenden un esbozo general de lo siniestro y una

⁴ Véase "El concepto de ilustración", cap. I de T.W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 59. Esta obra fue publicada originalmente en 1944 con el título de *Fragmentos filosóficos*, en una edición fotocopiada de quinientos ejemplares. Tres años después, apareció como libro con el nombre que hoy conocemos.

VI

primera aproximación a la experiencia de lo siniestro en la narrativa de las escritoras a partir de un ejercicio comparatista entre dos relatos.

En el segundo capítulo se abordan dos conceptos esenciales para el análisis de la obra de ambas narradoras: la noción del cuento o relato breve partiendo de la revolución emprendida por Anton Chéjov, particularizando desde luego en la postura de ambas narradoras sobre su propio quehacer literario, y la escritura como destino, para la cual recurro a un ensayo central sobre el carácter del narrador: el escrito por Walter Benjamin. A continuación se analizan los recursos estilísticos para la experiencia de lo siniestro en la obra de ambas narradoras.

El desarrollo concluye en el tercer capítulo, donde se analizan los seis cuentos seleccionados para esta etapa del trabajo, siguiendo un esquema comparatista basado en la organización de los textos en pares, a partir de semejanzas temáticas o en el tratamiento de dicho asunto. Un último punto que vale la pena destacar es que, aun cuando Inés y Clarice fueron contemporáneas, no se conocieron ni existe registro —al menos no encontré ninguno— de que hayan sido lectoras una de la obra de la otra, pero sí de la de dos precursores del relato moderno: Anton Chéjov y Katherine Mansfield. Quizá esto explique en parte sus enormes coincidencias.

CAPÍTULO I

UN MUNDO PELIGROSO A LA IZQUIERDA DE LA RAZÓN

Un ser humano que se desgarrar en la dualidad racional-irracional, que oscila entre el bien y el mal asumidos como polos por los cuales optar, no como elementos constitutivos de su identidad, será un individuo fragmentado, peleado consigo mismo, incongruente, que jugará alternadamente el rol circular de dominador-dominado, que vivirá carcomido por una angustia cuyo origen no sabrá identificar y que no podrá verbalizar con los medios que le ofrece un lenguaje formado de palabras gastadas y vaciadas de sentido.

En ese contexto, algunos sucesos pueden hacer que la vida cotidiana se parezca demasiado a un cuento gótico, donde el mundo se percibe como un escenario dividido en zonas de luz y de sombra; las personas se miran a sí mismas con desconfianza y hasta terror al primer indicio de inconformidad con su normalidad resguardada con celo, con el *sí mismo* individual o colectivo al que se alude en el estudio de Adorno y Horkheimer sobre la dialéctica de la ilustración.

Ese universo conocido parece temblar, oscilar, como si fuera entrevisto a la luz de una flama. Cualquier sonido de origen incierto, cualquier sombra pueden ser tomados como señales de un inminente desastre. Todo lo que se salga de control provoca una sensación de ajenidad, de estar al filo de un precipicio

que no sabemos si está a la izquierda o la derecha. Los instrumentos que creíamos poseer para orientarnos parecen fallar o ser insuficientes para abordar esa nueva realidad que emerge dentro de un orden que creíamos sin fisuras, eterno. La angustia abre el camino no a otro orden, no a una coherencia sino a un desorden, a una inversión, a una nueva relación entre todas las aparentes contradicciones que integran a un ser humano.

I.I A LA IZQUIERDA DE LA RAZÓN ILUSTRADA: ACERCA DEL TÉRMINO SINIESTRO

El estudio de Adorno y Horkheimer guarda un estrecho vínculo con un término central para esta tesis: lo siniestro, concepto tan amplio en su significado y alcance que rebasa el que de manera regular se le ha asignado en los estudios literarios⁵ y que resuena en las asociaciones que fuera de ese ámbito suelen hacerse al escucharse esta palabra a la que se vincula rápidamente con lo sobrenatural y con el lado oscuro de la naturaleza humana, con su parte no regida por el *buen sentido*, desdeñada, puesta a la izquierda de la razón, sitio cargado de una connotación en muchos sentidos nefasta.⁶

⁵ La irrupción de lo sobrenatural en la literatura es común a todas las épocas y lugares, pero fue sólo durante el periodo romántico cuando el género adquirió la característica que lo define, que es la de provocar la sensación de lo siniestro en el lector.

⁶ Desde tiempos remotos se ha identificado el término siniestro (del latín *sinister*) con lo aciago y nefasto. La Biblia hace una división muy clara entre

El énfasis en identificar lo siniestro con lo que permanece en las sombras, a la izquierda de la razón, tomada ésta como instrumento para distinguir entre el bien y el mal, es una tendencia muy antigua, que antecede por mucho los hallazgos del siglo de las Luces, pero que cuestiona la propuesta final de ese orden pretendido por el pensamiento ilustrado según el cual, idealmente, al proveerse al ser humano de instrumentos para ir en pos del conocimiento de la naturaleza, incluida la humana, aquél tendrá suficiente satisfacción con la obtención de ese saber, y su tarea mayor y más laudable sería utilizar ese saber para mantener el orden recibido, sin cuestionarlo, sin incidir en él dejando su impronta, como la pieza de una maquinaria, enajenado.

Lo siniestro, entonces, es esa parte del ser humano que el pensamiento ilustrado pretendió sofocar de una vez y para siempre por resultarle incómoda e incompatible con su programa: la sensibilidad como forma de inteligencia aún más poderosa y abarcadora que el mismo ejercicio racionalista, porque desafía las formas convencionales de acceder a la realidad, desafía el concepto mismo de realidad y propone la inestabilidad del conocimiento y de la verdad. En este punto se vincula el término siniestro, por ejemplo y de manera destacada, con la crítica de Adorno y Horkheimer a la interpretación ilustrada de la sociedad: nada humano escapa a la dialéctica. Siniestro también se

lo derecho y lo izquierdo o siniestro, identificando lo primero con lo bueno y deseable, y lo segundo con lo malo y punible. Estar a la derecha de dios es estar de su lado. Esto parece contradecir otros discursos, incluso místicos, pues para el taóismo el lado derecho se vincula con el pensamiento belicista y el izquierdo, con la paz y lo femenino primordial.

emplea en esta tesis para aludir a una experiencia, a la forma de vivir un acontecimiento, en el cual todo lo conocido y dado por inamovible e unívoco es prácticamente destruido o al menos socavado, justo porque cuando y donde menos esperábamos hemos entrevisto o mirado de frente el lado izquierdo de nuestro propio rostro. ¿Cómo podremos incorporar ese nuevo conocimiento a nuestra vida? ¿Seremos capaces de unir los fragmentos para aceptarnos por completo?

Lo siniestro y la literatura: la acepción freudiana

El Diccionario de la Real Academia Española define el término *siniestro* a través de unas siete acepciones, de las cuales sólo tres pueden ser utilizadas para esta tesis: /2. Avieso y malintencionado. /3. Infeliz, funesto o aciago. /5. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. Sin embargo, existe un contenido profundo dentro de esta palabra que va más allá de la relación con lo funesto o maligno, en todo caso más cercano a lo angustioso, y así lo manifiesta Sigmund Freud al definir el término desde un punto de vista relativo a las consideraciones de orden estético: lo siniestro.

En su introducción a *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann, Freud diserta minuciosamente sobre este concepto.⁷ Empieza

⁷ Sigmund Freud, "Lo siniestro" (1919), prólogo a E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976. El concepto

con un profundo estudio del término desde el punto de vista lingüístico, con la intención de conocer el significado que el desarrollo de la lengua ha ido sedimentando en la palabra siniestro. En segundo lugar, propone agrupar todo aquello que en personas, cosas, impresiones sensoriales, vivencias, situaciones, etcétera, despierta en nosotros ese sentimiento, dilucidando lo común en todos los casos para ver el carácter oculto de lo siniestro. En este punto, ya nos adelanta que ambos caminos llevan a ver en lo siniestro aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace tiempo. De ahí surge la pregunta punto de partida del que arranca el texto: ¿Cómo lo familiar deviene siniestro?

En palabras de Freud, lo siniestro es una sensación que se genera en el instante en que lo conocido o familiar (*heimlich*) se torna no familiar, extraño (*unheimlich*); también cuando algo que se considera íntimo o clandestino (*heimlich*) sale a la luz debiendo permanecer oculto, secreto. Es decir, en medio de una cotidianidad predecible pudiera salir a la luz algo desconocido y perturbador para un sujeto ante lo cual experimentaría la sensación de extrañeza, incluso de pérdida de control. Lo *heimlich* se tornaría *unheimlich* ante sus ojos provocando la sensación de siniestro, es decir, de estar ante el rostro oscurecido de su vida psíquica o social, es decir, ante el lado izquierdo de sí mismo.

de "lo extraño inquietante" que Freud desarrolla en su artículo de 1919 también ha sido traducido al castellano como "lo siniestro" y quizás sea así más conocido y también más explícito.

Desde el punto de vista psicoanalítico, lo siniestro está vinculado con lo reprimido del orden familiar; se produce, por ejemplo, cuando complejos infantiles son reanimados por un acontecimiento o cuando parecen reafirmarse convicciones primitivas que se creían superadas. Esto es, lo familiar, lo íntimo y lo amable transformado en su contrario, a la vez que lo secreto, oculto o escondido deja de ser tal. Nos encontramos con esta construcción del concepto de *unheimlich* como algo que se manifiesta cuando debería estar oculto y que muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo estas vivencias siniestras, sorprendidas, inquietantes, sobrecogedoras.

Lo siniestro en el plano de la ficción requiere que el autor ubique su narración en el plano de la realidad cotidiana, para así reproducir ciertas condiciones para el génesis del sentimiento de lo siniestro. Es decir, objetos o situaciones que en la vida real provocarían ese sentimiento, y que además el autor con su trabajo puede representar con vistas a potenciarlo.

A modo de conclusión, Freud señala en su estudio que en la ficción el autor dirige nuestra atención y puede provocar los más diversos efectos con un mismo material, todo dependerá del lugar en el que estemos ubicados como lectores.

I.II LO SINIESTRO EN LOS RELATOS DE INÉS ARREDONDO Y CLARICE LISPECTOR

Los personajes de Clarice Lispector e Inés Arredondo se presentan como seres que cuestionan el "orden" preponderado por su educación familiar, y luchan por encontrar un sentido a esa incapacidad para vivir en plenitud dentro de dicho orden. Los personajes van en pos de una verdad que intuyen ambigua, como la existencia; tarea que exige llevar a cabo un desordenamiento, incluso una ruptura con las estructuras que dan sentido a la vida actual, a la propia imagen, además de una resignificación del pasado y el presente.

Estas narradoras —contrariando el ideal ilustrado respecto a la función del arte— dan voz a "lo sucio, feo, seco, carente, errado, cruel, difícil. Más de una vez esa representación convierte la lectura en malestar e incomodidad" porque más de una vez las narradoras cometen "el atrevimiento mayor de llevar al lector a lo peor de sí mismo: cometer el acto prohibido de tocar lo inmundo." Según Nádia Battella, por ejemplo, Clarice Lispector parece "no querer la belleza, [sino] la identidad".⁸

Esta entrada en una especie de inestabilidad hecha consciente —a diferencia de la vivida soslayadamente— tiene como pórtico esos instantes de crisis que sobrevienen en medio de la

⁸ Los entrecomillados de este párrafo son opiniones de Nádia Battella sobre Clarice Lispector, pero se aplican muy bien al trabajo de Inés Arredondo. Los fragmentos fueron tomados de Nádia Battella Gotlib, *Clarice: una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 403.

situación de mayor “normalidad”, desvelando que hemos sido capaces de emplear la mayor parte de nuestras fuerzas en crear toda clase de relatos con los cuales cubrir y “explicarnos” lo que nos es difícil abordar o lo que nos da temor investigar. Relatos, sombra de sombras que no alcanzan a ser rostro fidedigno de lo que en verdad ocurrió; relatos, para nuestra desgracia o fortuna, contruidos con palabras de una lengua que —según la tradición judía— es

fragmento de una lengua que fue Una, [pues] la palabra está rota, escindida desde su origen. [Esta lengua] Deja presentir un *au-delà*, pero al mismo tiempo con su propia sombra oscurece el camino en brumas que señala. Nostalgia. Como unidad menor del lenguaje con significado, el estudio de la palabra se ha convertido en la búsqueda del brillo originario en el fragmento, en el estudio mismo de éste porque es lo único que tenemos.⁹

Los fragmentos están, además, rotos:

Agotadas, roídas, manchadas, las palabras se han vuelto esqueletos de palabras, palabras fantasmas; todos rumian y sin convicción eructan sus sonidos entre dientes. Tragedia del lenguaje. Caminos errados en la búsqueda de un origen que fue común. [...] Como el Absoluto romántico, la lengua Una se vislumbra pero

⁹ Ana C. Conde, “Lo siniestro enroscado a la palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud”, Depto. De Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>>.

nunca se alcanza. Se entreve en cada lengua, pero en cada lengua se esconde. Desfondamiento del lenguaje.¹⁰

Estos miedos despojados de un lenguaje que los asedie y los hable son la tierra de la que se nutren y desde la que brotan los cuentos de Arredondo y Lispector, cuya primera cruzada será encontrar su lugar en medio de esa batalla secular que abordan como una pasión particular: la tensa relación del ser humano con la palabra.

I.III PRIMERA APROXIMACIÓN A LO SINIESTRO:

LO FAMILIAR ENRARECIDO EN "ESTÍO" Y "OS LAÇOS DE FAMÍLIA"

El universo llamado familiar —en su doble acepción: aquél conformado por personas unidas por lazos de consanguinidad y/o de carácter legal, y ese estructurado y configurado por seres, objetos y dinámicas conocidas y hasta rutinarias, predecibles y soslayadas— constituye un centro en el que se afinca esa sensación de paz que *deja* vivir, hasta que algo —un suceso, un gesto, una mirada, una palabra, un silencio— hace estallar la secreta inseguridad que se alimenta de la renuencia a mirar y escuchar verdaderamente.

¹⁰ *Idem.*

Ese verano inacabado: "Estío"

En "Estío" —aparente continuación de la historia narrada en el cuento "El árbol"—,¹¹ Román, un adolescente, lleva a un amigo suyo a vivir a la casa que comparte con su madre, por lo que en esa unión perfecta entra un tercer elemento desestabilizador: Julio. La madre ha vivido todos los años de viudez entregada a un solo hombre que se ha convertido en su razón de vivir tras la muerte del marido.

Pero la muerte no ha acabado con nada. La pasión sigue buscando su propia realización, aun cuando la protagonista esté consciente de la imposibilidad de materializarla en lo físico, como en otro tiempo de alguna forma también fue consciente de lo mismo ante el cuerpo incomprensiblemente ajeno del marido muerto. La presencia de Julio, cuyo nombre evoca la entrada del pleno verano, sopla viento nuevo sobre las cenizas guardadas.

Tocar, entrar en contacto, es el primer paso de toda tentativa de apoderarse de una persona. La narradora de "Estío" lo sabe, pero también conoce el interdicto: comparte con su hijo un tótem, el árbol sembrado por el padre; por eso mira a Román

¹¹ Cuento no incluido en este trabajo, pero cuya historia vale la pena resumir para una mejor comprensión de lo que a continuación se dirá: "El árbol" narra la consagración de una pareja de jóvenes a un amor apasionado. Este vínculo es sellado biológicamente a través de un hijo y, totémicamente, en la figura de un árbol que el propio Lucano Armenta, el marido, siembra. Por desgracia, Lucano muere de forma violenta, y su mujer, de quien no se dice el nombre, se enfrenta al hecho sin tener plena conciencia de lo que significa.

moverse en el mundo y lo acaricia sólo con la mirada. "El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero no podía tocarlo."¹²

Hay una primera transgresión: el susurro del erotismo al oído de la madre, una mujer joven. A partir de la viudez la protagonista ha cancelado su derecho a la sensualidad porque la percibe disociada de su rol materno, como si se tratara de asumir personalidades excluyentes. En el cuento se percibe cómo Julio queda deslumbrado por ese fuego entrevisto en todo el ser de la madre de su amigo y va tejiéndose un enamoramiento.

La pasión erótica, largo tiempo contenida y sublimada, es algo que se desarrolla mejor sin la presencia de una tercera mirada *ajena* al acto, pues "comer se transforma en un acto erótico y placentero. Siempre y cuando no haya un tercero que interrumpa el goce y, con su mirada (reprobatoria), introduzca la culpa."¹³

[...] fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso: arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y el jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero.

¹² Inés Arredondo, "Estío", en *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, 1988, p. 15.

¹³ Graciela Martínez-Zalce Sánchez, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996, p. 77.

Un chancleteo me hizo levantar la cabeza. Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería.¹⁴

Todo en la naturaleza, y la protagonista como parte de ella, recobra su sensualidad voluptuosa, proscrita por la concepción judeocristiana que

desvalorizó a la naturaleza y la transformó en objeto[...] Al mismo tiempo rompió el lazo orgánico entre el hombre y la ciudad (la *polis*). Por último, la razón moderna generalizó la escisión: después de haber opuesto el espíritu a la materia, el alma al cuerpo, la fe al entendimiento, la libertad a la necesidad [...] la escisión terminó por englobar todas las oposiciones en una mayor: la *subjetividad absoluta* y la *objetividad absoluta*.¹⁵

Segunda transgresión: el incesto simbólico. El momento final en que “el hálito impuro exhala la palabra que profana”.¹⁶ *En la ceguera de la noche* ocurre una superposición de nombres en el nombre pronunciado. En este momento el objeto del deseo secreto es el hijo —representado, sublimado en el amigo— y tras el nombre pronunciado —pues nombrar es siempre evocar, llamar, ordenar— viene el que ha muerto, siempre presente de cierta forma en el hijo, representación del *otro*, miembro de su mismo clan (“mis dedos tantearon el torso como árbol”, p. 18).

¹⁴ Arredondo, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁵ Kostas Papaioannov, *Hegel*, París, Éditions Seghers, 1962.

¹⁶ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1996, p. 105.

Es decir, la complejidad que entraña el juego de superposiciones (el hijo suplantando al padre, y aquél suplantado por el amigo) le da un carácter significativo al incesto, como canal para una pasión frustrada por la imposibilidad de la posesión, al menos directa, del verdadero objeto del deseo.

La inestabilidad revelada con la presencia y el deseo de Julio, el redescubrimiento del cuerpo y la entrega a la sensualidad por parte de la madre alumbran un complicado tejido erótico, construido para cubrir una parte de su identidad clausurada y censurada. Esa parte redescubierta, ese aspecto de sí devino otredad dentro de ella misma, y la madre entregada en silencio a su papel tradicional por todos los años de Román, se ha revelado como un monstruo de proporciones mitológicas capaz de destruirlo todo con una sola palabra.

Desvestir la desnudez: "Os laços de família"

En "Os laços de família",¹⁷ aparecen en escena el amor que duele, la inseguridad y la revelación súbita de que ha sido necesario vivir algo que se ha subsumido o se ha olvidado: el contacto íntimo —espiritual y físico— entre madre e hija, paradigma del vínculo más próximo y más *culpable* de la construcción de la identidad. Este cuento guarda un fuerte vínculo de "hermandad" con otros dos de los textos analizados en este ensayo: "A partida do trem" y "Amor", como se verá más adelante.

¹⁷ Clarice Lispector, "Os laços de família", en *Laços de família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1993 (1960), pp. 117-127.

En este cuento, que relata el momento de la partida de Severina, madre de Catarina, aparece como un *leitmotiv* la duda de si algo importante se ha quedado olvidado (“Não esqueci de nada?” [¿No olvidé nada?], pregunta la madre con insistencia cada cierto tiempo), disparando una ansiedad que carece de contornos, pero también un pánico compartido por ambas mujeres ante la sospecha de que algo ha quedado a la deriva o sin resolver, y ya no hay tiempo para solucionar eso que las inquieta tanto, porque además ninguna de las dos está preparada para llevar a cabo esos pequeños actos que hacen falta: reconocerse y aprender a amarse (¡¿a esas alturas?!). Lo que queda, ante la inviabilidad del contacto entre estos seres paradójicos (son los más cercanos en la jerarquía de lo familiar y al mismo tiempo dos extrañas) es la repugnancia, el dolor, la fatal recurrencia a los clichés para llevar a “buen puerto” el experimento de la convivencia *como una familia*, y la contención y la crueldad mezcladas, disfrazadas de paciencia:

Durante as duas semanas da visita da velha, os dois mal se haviam suportado; [...] Mas eis que na hora da despedida, antes de entrarem no táxi, a mãe se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro. “Perdoe alguma palavra mal dita”, dissera a velha senhora, e Catarina, com alguma alegria, vira Antônio não saber o que fazer das malas nas mãos, a gaguejar —perturbado em ser um bom genro. “Si eu rio, eles pensam que estou loca”, pensara Catarina franzindo as sobrancelhas.”¹⁸

¹⁸ “Durante las dos semanas de visita de la anciana, ambos se habían soportado con dificultad; [...] Pero he aquí que al momento de la despedida,

Durante el trayecto, un súbito frenazo inicia un momento de violencia inesperada que dispara respuestas: sensación de *desastre irremediable* de parte de la madre, quien ve caer sus maletas; sorpresa y urgencia por remediar la *catástrofe*, por parte de la hija. Sentimientos idénticos que toman caminos distintos: mientras una se siente perdida y se entrega a lo que cree inminente, la otra se resiste: lucha, aunque invadida por un mismo horror al caos.¹⁹ Ese momento es violento porque este incidente ha lanzado a ambas a una intimidad corporal hacía mucho olvidada, “do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado.”²⁰ El incidente puso de relieve algo muy importante. A partir de ese

antes de entrar en el taxi, la madre se había transformado en suegra ejemplar y el marido se había vuelto buen yerno. ‘Perdóneme cualquier palabra mal dicha’, dijo la anciana señora, y Catalina, con cierta alegría, vio a Antonio sin saber qué hacer con las maletas en las manos, y tartamudear, preocupado de hacer el papel de buen yerno. ‘Si me río pensarán que estoy loca’, pensó Catalina frunciendo las cejas.” Lispector, *op. cit.*, pp. 117-118. La traducción de todas las citas de los textos de Clarice Lispector son propias. No obstante el respeto que me merece el trabajo de los traductores de su obra, considero justo mencionar que decidí hacer la traducción de los fragmentos seleccionados debido a que en varias ocasiones he detectado errores y omisiones importantes.

¹⁹ Este gesto de recuperación horrorizada y fallida de un orden es otro *leitmotiv* en la obra de Clarice. En realidad, es como si se describiera una espiral: se trata de restaurar un orden, pero se llega a otro distinto, también inestable.

²⁰ “al tiempo en que se tiene padre y madre. A pesar de que nunca se habían realmente abrazado o besado”. Lispector, “Os laços de família”, *op. cit.*, p. 120.

suceso comenzaron los intentos por mirarse o, mejor dicho, empezaron a espiarse, atónitas, más frágiles...y afásicas ("O trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer"²¹). El "descubrimiento" de parte de Catalina de la fragilidad de la madre, la coloca en el sitio inverso al de la infancia. Es ella quien ahora debe querer como nadie a la otra. Empero, es una responsabilidad dolorosa que "deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se 'mãe e filha' fosse vida e repugnancia. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso."²²

Al momento de despedirse, el ruido del entorno, el silbato del tren, apaga las últimas palabras de Catalina: un simple "mamá". Ella también parecía haber olvidado algo, pero para ambas, si esto era así, ya era demasiado tarde.

La experiencia, incomprendida en su significado total, es capaz, sin embargo, de generar otra clase de sospechas en torno a los lazos familiares. Al regresar a casa, Catalina se encuentra con su marido, inmerso de vuelta en su rutina, enseñoreado de su espacio de nuevo despejado. Él intenta volver sobre sus pasos, a la indiferencia y a la humillación con que ha ido tejiendo una relación "estable" con Catalina, quien encuentra en su hijo la clave para un nuevo comienzo, a pesar de las taras emocionales infligidas al niño, casi inadvertidamente, por parte de ambos. Éste, agobiado antes por los mimos asfixiantes de la abuela, recibe sorprendido el amor loco que comienza a

²¹ "El tren no partía y ambas esperaban sin tener nada que decir". *Idem*.

²² "[...] le dio a la boca un gusto de sangre. Como si 'madre e hija' fuera vida y repugnancia. No, no se podía decir que amaba a su madre. Su madre le dolía, eso era". *Idem*.

prodigarle su madre. Una mujer que ha aprendido a reír, ya no sólo con los ojos, sino con todo el cuerpo. Eso lo asusta un poco, entonces encuentra *fea* a su madre, sin embargo, la reconoce, la nombra sin agregar a este nombre una petición o un reclamo, sólo la nombra: "mamá" y ella recibe esa palabra con todo su peso simbólico, algo que difícilmente podrá comunicar a nadie en todo su significado.

Como ganancia ante los descubrimientos asociados a la partida de la madre, Catalina intuye que puede apropiarse ella misma de ese espacio que es su ciudad, su casa, su cuerpo y la capacidad de amar y reír. Antonio se siente perturbado con el cambio que percibe hasta en el modo de caminar de Catalina y de salir de casa azotando la puerta, sola con el hijo, tomándolo fuerte de la mano, mirando ambos con idéntica fuerza hacia adelante, ya no con esos ojos estrábicos que daban a la mirada de Catalina ese aire ambiguo e impenetrable.

Antonio siente que algo sucedió y que existe un nuevo peligro: quedarse solo en un mundo caduco que parece no poder detenerse ni variar, como el ininterrumpido trayecto del elevador de su edificio. Sin embargo, guarda la esperanza de que al llegar la noche ese día extraño se desvanezca y todo vuelva a ser como siempre.

CONCLUSIÓN: LO SINIESTRO DE UNA IDENTIDAD SECUESTRADA

Aun cuando ninguna de estas autoras ejerza una crítica social ni política evidente en sus narraciones, al partir varias de ellas de la relectura de mitos (en tanto discursos que articulan narrativamente el origen de un colectivo y lo amalgaman),²³ del desmantelamiento de falacias y de la crítica del lenguaje, su narrativa disuelve las raíces de discursos y sistemas de valores anquilosados, traídos y llevados hasta ser letra muerta, carente de sentido.

Los vínculos familiares, en especial los existentes entre madres e hijos, han mutado a través de los años por razones diversas cuyo estudio o mera enunciación escapa a los límites previstos para la presente tesis. Sin embargo, recuperando la cuestión mítica antes señalada, sabemos por muchas vías que la madre y la relación madre-hijo están entre los temas favoritos de la narrativa universal, incluyendo la más antigua de carácter mítico, y en particular los temas de la femineidad y de la identidad de la mujer como fuente de la que se alimentan otras identidades, como la de la familia y sus reglas no siempre escritas.

²³ A todo mito lo caracterizan tres atributos: trata de una pregunta existencial referente a la creación, la muerte, el nacimiento y similares; está constituido por contrarios irreconciliables: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra humanos, y proporciona la reconciliación de esos polos a fin de conjurar nuestra angustia, aspecto este último que no sucede en los textos de Clarice e Inés, la angustia no se conjura, se enuncia y se muestra.

La mujer y su cuerpo han estado asociados desde hace demasiado tiempo con funciones de mantenimiento y amalgamamiento social y económico, es decir, su estatus es pragmático. La mujer y su cuerpo son útiles, y lo son en la medida en que han servido a los propósitos de un colectivo que no necesariamente se identifican con los propios, de existir algunos claramente reconocidos, dada esta larguísima historia de "secuestro" de la integridad.

Esto necesariamente conlleva una ruptura, un desgarramiento, pues al no ser la mujer dueña de su totalidad (cuerpo, mente, fuerzas, tiempo, deseo, voz) sus relaciones con ella misma no pueden ser de entrega, de autorreconocimiento, de amor. ¿Cómo pueden ser saludables, entonces, pese a todos los esfuerzos, las relaciones con el resto de la familia? Pero esto no es toda culpa de las mujeres. Como en todo problema hay causas y consecuencias que se retroalimentan hasta que no se descubre este círculo patético y sus posibles contravenenos.

Por fortuna, la problematización en torno a la enajenación del cuerpo femenino ha sido emprendida con seriedad particularmente por mujeres que en sus análisis han logrado establecer vínculos muy productivos y esclarecedores sobre la relación entre la reapropiación de la identidad a través de la recuperación del cuerpo y la toma de conciencia y de poder por parte de las mujeres a través de la voz y la escritura, como propone Hélène Cixous,²⁴ por ejemplo, quien acude a la figura mítica

²⁴ Cfr. Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", en *Critical Theory since 1965*, Tallahassee, Fl., Florida State University Press, 1986.

de Medusa, en tanto representación de la mujer vista como amenaza, como seductora mortal, a la que nunca se habrá de mirar de frente, sino evitar y combatir cortándole la cabeza. Cixous propone, entre otros puntos, una toma de conciencia de la situación enajenada de la mujer y, por tanto, de la radical ignorancia sobre nuestra importancia histórica y la ausencia de amor propio o *antiamor* que practicamos contra nosotras y que permea todo cuanto hacemos y toda nuestra visión del mundo. Ese asesinato de la conciencia femenina, con el que hemos perdido no sólo la cabeza sino todo el cuerpo y el derecho a pensar y expresarnos,²⁵ tiene límites y modos de revertir gran parte del daño. Uno de ellos es escribiendo:

To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasure, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty for everything [...]) —tear her away by means of this research, this job of illumination, this emancipation of the

²⁵ Una de las características que más atemorizan y que envalentonan a Perseo y a todos quienes conspiran contra Medusa, entre ellos una importantísima deidad femenina (!), Palas Atenea, es el poder de su ira. Hasta la fecha, la ira es algo especialmente censurado en el caso de las mujeres. Un sentimiento emparentado es el odio. El derecho al odio (y no sólo al amor) es desarrollado en el cuento "O búfalo" de Clarice Lispector, incluido en esta tesis.

marvelous text of her self that she must urgently learn to speak. A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman.²⁶

A partir de todo ese trabajo que va del malestar, de la intuición del problema hasta su puesta en palabras, se traza un círculo por demás virtuoso, que puede culminar en un aprendizaje esencial: soy mía, y soy digna y apta para el amor. Merezco existir plenamente y hacer de mi plenitud, de mi ser total, lo que yo decida. Las escritoras aquí analizadas lo entendieron y desde sus propios espacios de comunicación de la experiencia, narraron para nosotros lo que vivieron, escucharon, vieron o entendieron. Algo en lo que ambas coinciden es que más allá de los datos exactos (indispensables para la redacción de la nota periodística) está la vivencia trascendente de un asunto humano que puede ser devuelta a los escuchas o lectores en forma de un relato por demás infiel a su original. El narrador literario extrae un jugo extraño —nuevo— de ese material descubierto, y su elaboración intelectual se parece más a la del sabio que ha acumulado y entendido la relación entre todo aquello que fue guardando, por alguna íntima señal, para entregarlo después de otra manera, ante todo, a sí mismo. No obstante, como considera Walter Benjamin, el narrador

²⁶ Cfr. Cixous, *op. cit.*, p. 312.

Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo.) Su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la totalidad de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida.²⁷

Ésa es la ruta que vislumbran las protagonistas de Arredondo y Lispector, y que les provoca tanto miedo: miedo a embargarse de deseo, a sentir vivo todo el cuerpo y a ofrecerlo al disfrute; miedo al contacto físico y emocional verdadero entre personas que se supone vinculadas por amor y por el origen; miedo al origen, a la consistencia viscosa de lo orgánico, de la vida misma; miedo al futuro (a construirse un presente continuo y a dejarse llevar por los impulsos más vitales); pero también a la decadencia, a lo grotesco que puede ser sentirse torpe, presa del terror, desesperado, ridículo, inadecuado, insincero, ignorante o viejo. Por esa ruta, las protagonistas se inauguran como escritoras de su propia historia, aunque no siempre tengan el valor de tomar la palabra para contarla.

²⁷ Walter Benjamin, "El narrador" (1936), en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 134.

CAPÍTULO II

¿POR QUÉ ESCRIBIR LITERATURA?

ESTRATEGIAS PARA LA ENUNCIACIÓN DE LO SINIESTRO

Todo trabajo debe iniciar con el esclarecimiento de conceptos esenciales para la comprensión general de lo expuesto a fin de estar seguros de que estamos refiriéndonos a lo mismo. Para el desarrollo de este capítulo he elegido abordar algunas cuestiones centrales: la noción de cuento —en particular la derivada de las estrategias narrativas de Anton Chéjov— y la escritura como destino: ¿por qué pudiendo elegir otras vías para entender y hablar sobre la existencia, y en particular sobre su aspecto más inquietante, se escoge o se asume la literatura como destino ineludible pese a toda la revolución y a las rupturas que esto entraña? Esta y otras preguntas serán respondidas retomando lo expresado en diferentes momentos y circunstancias por las propias autoras: a veces durante largas entrevistas, a veces en confesiones hechas a amigos íntimos que tuvieron a bien recuperar para lectores contemporáneos o posteriores estas palabras.

¿Por qué tomo como punto de referencia a Anton Chéjov para comenzar a entender el fenómeno del cuento? Ante todo por ser una forma privilegiada para relatar el momento crítico en que ocurren las historias aquí analizadas. La brevedad propia del género obliga a la concisión necesaria para expresar la tensión del instante narrado, lo que en la novela se destruiría.

Pero desde luego, y sobre esto abundaré más adelante, principalmente por la revolución que significaron las ideas del escritor ruso sobre el cuento, y porque aunque de ambas escritoras sólo una —Inés Arredondo— reconoció en ese género su *forma de decir* por excelencia, ambas tienen un vínculo con lo central de la propuesta de Chéjov.

Fui detectando la influencia de este escritor en las narradoras de manera fragmentaria, a través de comentarios sobre cómo escribían; sin embargo, la propia obra permite descubrir lazos de afinidad procedentes del tejido de una tradición literaria.

II.II EL CUENTO O RELATO BREVE:

LA REVOLUCIÓN CHEJOVIANA

Si bien es cierto que de los ocho cuentos materia de este trabajo algunos no son realmente breves, en términos generales sí “se acoplan” a la descripción que del relato breve (o *short story*) hace el crítico Charles E. May al analizar la técnica narrativa de Anton Chéjov quien, a su juicio, “insists on compression, a rhetorical method that reveals meaning by leaving things out, and a language style that creates metaphor by means of metonymy. Moreover [...] attempts to express inner reality by describing outer reality and frequently thematize the human dilemma of trying to say the unsayable.”²⁸ *Grosso*

²⁸ Charles E. May, “Chekhov and the Modern Short Story”, en *The New Short Story Theories* en <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v27/ai_15473861>.

modo, Chéjov planteaba en su obra y en las cartas escritas a su hermano Alexander una teoría del cuento expresada en forma de consejos,²⁹ como que una historia debía despojarse de todo aquello que no fuera necesario —incluyendo los juicios morales y la manifestación de posturas políticas— dejando tan sólo ese momento central (*a slice of life*). Además, aun cuando a lo largo de gran parte de la historia pareciera no esperarse nada extraordinario, en algún punto de su cotidiano los personajes experimentan una epifanía.

De acuerdo con Affonso Romano de Sant'Anna, la epifanía —concepto central en la propuesta de ambas escritoras— se configura como una experiencia excepcional, ocurrida en la vida psíquica del personaje y motivada por un incidente externo, que ilumina una verdad. A pesar de provenir de una experiencia trivial, se reviste de profunda significación, pues genera la percepción de una realidad perturbadora cuando los objetos más simples, los gestos más banales y las situaciones más cotidianas comportan una iluminación súbita en la conciencia de quien experimenta la epifanía.³⁰

²⁹ Anton Chéjov, *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland (1924), Nueva York, Dover, 1966. En el contexto latinoamericano contemporáneo, un crítico que ha retomado la propuesta de Chéjov para el diseño de su propia teoría sobre las características del cuento moderno es Ricardo Piglia a quien me referiré más adelante.

³⁰ Affonso Romano de Sant'Anna, "Clarice: a epifania escrita", citado en Cecil J. Albert y Salete Rosa Pezzi, "A dimensão trágica do conto 'Amor', de Clarice Lispector", revista *Cerrados* núm. 24, vol. 16, 2007, p. 57.

Aunque aparentemente puedan dar una primera impresión de inactividad y quietud, las obras de Chéjov [...] están hechas de pura inestabilidad. Cada uno de los personajes parte [...] de una situación de descentramiento que les provoca una gran insatisfacción. [...] Y a medida que los acontecimientos se vayan sucediendo esta inestabilidad irá agudizando los problemas de los personajes hasta llevarnos a una zona de desorden que pocas veces se advierte, gracias las formas en que Chéjov presenta en general las situaciones. [...] Cada personaje insistirá en su error y profundizará su situación de descentramiento, de incompreensión de su propia situación, de infelicidad.³¹

Algo similar a la propuesta narrativa de Chéjov y más tarde en la de Katherine Mansfield —autora leída y admirada por ambas escritoras—,³² centrada en ese momento crucial posible en la vida de cualquier persona, es observable en la obsesión de Arredondo y Lispector de decir estrictamente lo necesario, de no echar mano de recursos retóricos más que para ahondar en diferentes problemas: el de la construcción de personajes; la relación entre estos personajes y la cultura; entre verdad interior y convenciones; entre el escritor y la escritura, asuntos todos planteados en sus tramas.

³¹ Héctor Levy-Daniel, "La poética de Chéjov. Algunas estrategias textuales", en <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0016/levy-daniel16.htm>.

³² Sobre la admiración de ambas autoras por la escritura de Mansfield queda constancia escrita, en el caso de Clarice, en la citada biografía elaborada por Nádia Battella, y en el caso de Inés, en el epígrafe que abre el cuento "Lo que no se comprende", presentado como un homenaje a la neozelandesa.

Olga Borelli, en su libro-retrato de Clarice Lispector, menciona algunas ideas para la confección de un texto. Entre ellas, la de “cortar lo superfluo” y “evitar la libertad fácil y la tentación intelectualizada”,³³ muy identificadas con los mencionados principios chejovianos.

En una entrevista con el escritor Miguel Ángel Quemain, éste comentó a Inés Arredondo un hallazgo: en los cuentos de sus tres libros hay un conjunto de recurrencias temáticas, de personajes, de ideas que si se hubieran retomado en función de su parentesco habrían permitido pensarlos novelísticamente, así que le planteó la pregunta: “¿Por qué no ha explorado en la novela? —Sí lo he intentado —contestó—, pero no quedo conforme. Hay un espíritu de síntesis que me lleva a percibir lo escrito como demasiado holgado, con mucha paja.”³⁴ Lo mismo mencionó en ocasión de una entrevista con la periodista Erna Pfeifer, quien le preguntó por qué había elegido el cuento como forma narrativa. Arredondo le respondió explicando por qué abandonó el proyecto de escribir una novela sobre Hernán Cortés:

Eso que tiene la novela de alargar las cosas, de abundar en las cosas, definitivamente no va conmigo. Si escribo esa novela, será un cuento corto, pero no puedo poner palabras de más; ya me

³³ El libro se llama *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Citado en Battella, p. 520.

³⁴ Miguel Ángel Quemain, “Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad”. Entrevista disponible en la página de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA en <http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5720_0_15_0_M>.

acostumbré a buscarlas, y las novelas se escriben más libremente; para decirlo de una manera: la empecé tres veces, no, no pude [...] Para mí es mucho más fácil decir lo que quiero en un cuento que en una novela.³⁵

El crítico literario Huberto Batis, compañero generacional y gran amigo de la escritora, da la clave de por qué la brevedad del cuento es lo que mejor le va a esa elección narrativa de Arredondo, quien

[...] no vende la anécdota, sino que la ofrece como un enigma encerrado en sí mismo; antes que nada le interesa que sea capaz de hacer ver al lector el momento central, y no es precisamente el punto del clímax, en que sus personajes —tú, yo, cualquiera— se ven atrapados por su destino y *significan* algo [...] en la ambigüedad que imbrica el bien y el mal, con la presencia de un algo trascendente cuyos signos se manifiestan sutilmente [...] Todo lector, enfrentado a una literatura abierta a la interpretación eventual, está sin embargo encadenado por las reglas del juego del escritor. En el caso de Inés Arredondo, advierte ella claramente que intenta ordenar en su literatura los datos inconexos de las historias que recrea, y obligar a los hechos a existir de un modo absoluto, intemporal.³⁶

³⁵ Erna Pfeifer, "Huellas y señales" (entrevista con Inés Arredondo), *La Jornada Semanal*, 1º de abril de 1990, p. 16.

³⁶ Huberto Batis, "Los relatos de Inés Arredondo", "Sábado", *Unomásuno*, México, 11 de noviembre de 1989, p. 1.

El texto poético al ser particular y personal, es decir, al nacer de un interés íntimo de quien lo concibe y emprende, al carecer por lo general de intención ejemplarizante, responde a la necesidad de un individuo por hacer comprensible para sí algo que permanece hasta ese momento en el reino de lo inefable (el indecible al que se refería Chéjov), que no lo es por sí mismo, porque no hay asuntos de sí ininteligibles e incommunicables, pero requieren de un esfuerzo de comprensión personal que no acaba de completarse hasta no ser puesto en palabras, aunque esta tarea parezca imposible, destinada al fracaso como pensaba Clarice Lispector.

II.III EL ESCRITOR VS. EL PROFESIONAL:

LA ESCRITURA COMO DESTINO

Ambas narradoras mencionan, en entrevistas o en otros medios, que el silencio entre una obra y otra tiene que ver con la necesidad de aislarse para escribir. La actividad de escribir lo exige en ciertos momentos. Sin embargo, la escritura nunca es aceptada por Clarice como una obligación. En reiteradas ocasiones afirma que no es una intelectual, que no usa la inteligencia, que no tiene erudición y que no es profesional: "Sólo escribo cuando quiero", afirmó en una entrevista de 1976.³⁷ En ese sentido, se considera una "antiescritora", pues no fuerza la escritura, no se sienta cada día a *redactar* como quien cumple un deber.

³⁷ Citado en Battella, "Entonces, ¿por qué escribes?", en *op. cit.*, p. 478.

De hecho, como afirma su biógrafa, Clarice

abominó el carácter profesional mecanicista del quehacer literario por pavor del automatismo, nunca perdió la noción de su valor como experiencia estética humana, manifestada tanto en la ficción, en la que vive una "persona", como en la vida personal, en la que quiere vivir no como literata, que "hace literatura", sino, quién sabe, como quien vive la ficción, como "personaje" incorporando así la posibilidad de vivir, como gente, lo que sus personajes encarnaban.³⁸

A lo largo de la jornada, entre una y otra labor doméstica, Clarice hacía anotaciones que pasaba en limpio cuando sentía el deseo de hacerlo. Muchas veces tomaba un papel para anotar ideas que serían retomadas años después. "No sé llamarla [a la escritura], escribo cuando la inspiración viene". Inspiración sentida quizá bajo la forma de una necesidad violenta de escribir para seguir viva, como mencionó en alguna entrevista. Violencia de lo que no puede ignorarse, como lo expresó Ângela Pralini, personaje de dos textos suyos: "Siento en mí una violencia subterránea, violencia que sólo viene a la superficie en el acto de escribir".³⁹

³⁸ *Ibid.*, p. 525.

³⁹ Clarice Lispector, *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, trad. de Mario Merlino, Madrid, Siruela, 2006, p. 53. Ângela Pralini aparece también como coprotagonista en el cuento "A partida do trem" y, según el escritor Benjamin Moser, autor de *Clarice, uma biografia*, Pralini funge también como avatar ficcional de Clarice Lispector, cfr. p. 58.

Algo similar expresó Inés Arredondo en una entrevista con Miguel Ángel Quemain, quien le preguntó qué vendría después de *Los espejos*, y sobre la razón del silencio tan prolongado entre un libro y otro, a lo que ella respondió:

A Rulfo le llevo sólo un libro de ventaja, y mi pequeño libro sobre Jorge Cuesta, al que nadie le hace caso más que los cuestianos, que somos muy pocos. Respecto a lo que sigue, no sé. Como ya te dije, me soplan... bueno, yo le digo de otra manera pero es más cursi porque digo que a mí me escupe el espíritu santo, pero como el espíritu santo es una paloma y las palomas no tienen saliva, me escupe muy de vez en cuando, entonces yo tengo que esperar la señal.⁴⁰

En realidad, esa señal, esa inspiración —afirmó su esposo, Carlos Ruiz Sánchez— “no es otra cosa que la búsqueda del *tono* que debía tener un cuento. Una frase, una oración, y en ocasiones una sola palabra, le bastaba [a Inés] para encontrar ese tono, y también para saber *quién* debía contar la historia. Después trabajaba el texto hasta pulirlo perfectamente.”⁴¹ Y ese trabajo lo realizaba de noche o recostada en la cama, escribiendo sobre hojas fijadas en una tabla de clip que colocaba sobre el regazo, pues “la escritura es un acto místico”, un “rito solitario, íntimo, introspectivo” que requiere silencio. “No se puede celebrar un rito con una máquina de escribir.”⁴²

⁴⁰ En Quemain, “Inés Arredondo: el presentimiento...”, *op. cit.*

⁴¹ Carlos Ruiz Sánchez, “El ámbito literario de Inés Arredondo”, en Luz Elena Zamudio, *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, México, UAM-I/Casa Juan Pablos, 2005, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

Y una vez inmersas en sus respectivos procesos creativos la escritura es obsesiva: "Quisiera saber qué pretenden de mí mis libros [...] Escribir es una carga. Mi libertad sería no escribir", dirá Clarice.⁴³

Escritura: destino asumido, vía dolorosa para decir lo que no se puede mantener en el subsuelo de la conciencia, carga, necesidad vital como beber agua, como respirar, búsqueda terca a pesar del reiterado fracaso en el trabajo de hacer coincidir sentimiento, pensamiento y lenguaje.

Asumirse escritoras: soledad buscada y soledad como destino. Inconformidad con un orden que privilegia el acatamiento ciego de normas públicas y privadas basadas en la desigualdad y el ocultamiento; desacato de esa obediencia acrítica; transgresión de los límites impuestos por las expectativas ajenas; ruptura, desordenamiento y construcción de otro orden no autoritario, no propositivo sino planteado como revelación y pregunta.

⁴³ Batella, "Entonces, ¿por qué...", *op. cit.*, p. 525.

II.IV ¿QUÉ MISTERIOS TIENEN CLARICE E INÉS?

LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE ARREDONDO Y LISPECTOR

Yo digo que un libro debe ser realmente una herida,
debe trastornar la vida del lector de un modo u otro.
Mi idea al escribir un libro es despertar a alguien, azotarlo...

E.M. Cioran, *Conversaciones*

Tocar el pulso de la vida, presentir una verdad...

Tocar el “pulso de la vida” duele como tocar “la raíz de un diente”, diría Clarice. Escribir la vida sería posiblemente esbozar apenas una “alusión”, es decir, *la cosa* es mucho más de lo que consigue decir. “Sólo al no poder es que un hombre sabe. Un hombre, al final se mide por su carencia. Y tocar la gran ausencia era tal vez la aspiración de una persona. ¿Tocar la ausencia sería el arte?”⁴⁴

En el caso de Arredondo, se toca el pulso de la vida a través de la elección de una verdad presentida —como se hace siempre que se procura afanosamente dar sentido a toda historia— en la cual los personajes cuestionan de manera frontal, aunque sin hacerlo necesariamente de manera explícita, el dolor radical de vivir en un entorno que ni comprenden ni los comprende; ni los acoge ni los enfrenta, sólo los repudia más o menos abiertamente. Mundo que no se ha enterado —mucho menos

⁴⁴ Los entrecomillados provienen de Battella, *op. cit.*, p. 377.

ha asumido— que no es más que un complejo tejido de contrasentidos producido y mantenido por el poder patriarcal.

Al hablar sobre la búsqueda de una verdad personal, algo a lo que se llega instigado por esa sed por develar algo que nos acecha desde la oscuridad en tanto no lo procuramos, Inés Arredondo comienza por referirse a su infancia y aclara que, como todo mundo, tiene varias infancias de dónde escoger porque

Elegir la infancia es, en nuestra época una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino. Es evidente la pobreza relativa de esta aventura enmarcada sin remedio dentro de las limitaciones de cada uno y de la infancia misma, [...] pero, a pesar de todo, al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, por comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias.⁴⁵

Uno de los temas o de los *locus* favoritos de Arredondo es el de la infancia, tiempo que poco o nada tiene que ver con ese *locus amoenus* que la simplificación tan propia de la edad adulta inventa. Pero no sólo la infancia es un espacio confuso y oscurecido, también lo son otros fuertemente relacionados

⁴⁵ Inés Arredondo, "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *Obras completas*, México, Siglo XXI/Difocur, 1988, p. 3.

con la falta de poder y en particular con la dificultad para armar un discurso que nos revele y nos entregue a nosotros mismos como seres integrales interactuando con todas nuestras limitaciones en un mundo cuyas leyes no conocemos por completo, cuyas luces a veces ocultan más que muestran, donde lo que vemos todos los días, incluso la imagen que el espejo nos devuelve tiene honduras, grietas, sombras que la vuelven extraña y discordante con lo que creíamos saber, y la comprensión se hace entonces urgente o al menos una interpretación que subsane el vacío que deja estar frente a una imagen del mundo, de nuestro mundo, que adivinamos frágil, pero que hasta ese momento constituía un orden que daba coherencia a nuestras vidas.

Un mundo —éste— que ya no puede justificar su proceder como mandato de la voluntad divina, un mundo cuyas dinámicas se basan en las más groseras manifestaciones de la opresión de género, económica, sexual y emocional, integrado en su mayoría por ciegos a voluntad y conveniencia; por seres profundamente incapaces de asumir sus pasiones y vulnerabilidades ante sí y ante los otros.

En una entrevista, al escuchar hablar a su interlocutor sobre la relación que él había establecido con relatos como los de ella y que a estos textos más que para la interpretación se antojaba acceder *como a una vivencia*, la escritora respondió que ella tampoco quería *interpretar* una historia a través de ellos, sino que libremente el lector sintiera algo ante esa historia, “por eso hablo de trascendencia. No hablo de una trascendencia celeste sino inmanente, quiero que el lector reciba algo más

de lo que yo le estoy ofreciendo. Si se cumple soy feliz, si no se cumple me da mucha tristeza.”⁴⁶

Una crítica profunda se despliega bajo esa superficie en la que la mayoría de las veces pareciera no suceder grandes cosas, pues desde el punto de vista de ambas escritoras formular conclusiones definitivas sobre los hechos —los históricos, los acontecimientos sociales— pertenece al terreno del libro de texto o de la nota periodística. Tampoco expresan su crítica en forma de juicios éticos. No corresponde al escritor dictar línea moral. En este sentido, Clarice Lispector fue duramente criticada por no adoptar una postura abiertamente identificable con algún bando u otro en tiempos de la dictadura. No obstante, esta acusación nace de una visión demasiado estrecha del significado de *tomar partido*. Ella, interesada seriamente por las reacciones que su escritura y su actuar despiertan, declara en una carta a su amiga Olga Borelli, quien le pregunta por qué escribe:

Cursé la facultad de Derecho porque deseaba reformar el mundo, no me considero una escritora ni participante ni comprometida en movimientos de cualquier especie. Tengo una conciencia crítica suficientemente formada para reconocer los abusos y las explotaciones de los que yo y la mayoría de mis colegas somos víctimas.⁴⁷

Más adelante, en la misma carta, expresa que la gente sólo puede hacer bien las cosas que ama realmente, y que sus libros

⁴⁶ Quemain, “Inés Arredondo: el presentimiento...”, *op. cit.*

⁴⁷ Citado por Battella en *op. cit.*, p. 480.

no se preocupan mucho por los hechos en sí porque, para mí, lo importante no son los hechos en sí sino las repercusiones en el individuo. Eso es lo que realmente importa. Y es lo que yo hago. Pienso que, sobre ese aspecto, también hago libros comprometidos con el hombre y su realidad, porque la realidad no es un fenómeno puramente externo.⁴⁸

No obstante la certera observación de críticos como Benjamin Abdala Júnior y Samira Youssef Campedelli sobre dónde ubicar el “compromiso social” de Clarice en tanto creadora y persona sensible, no faltó quien la tachara incluso de inmoral y canalla (*sacana*) por suponer que la obligación de la escritora era hacer textos propagandísticos, más próximos a la crónica periodística o al panfleto, en los años de la dictadura.⁴⁹ En su breve ensayo “Literatura y justicia” resume su postura a la que en varias ocasiones aludió de diferentes formas:

Hoy, de repente, como un verdadero hallazgo, mi tolerancia hacia los otros me ha llegado a mí también [...] Por ejemplo, mi tolerancia hacia mí, como persona que escribe, es perdonar que yo no sepa acercarme de una manera “literaria” [...] a la “cosa social”. Desde que me conozco, el hecho social ha tenido en mí más im-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 481.

⁴⁹ Me refiero al profesor de portugués Décio Bragança, quien consideraba inmoral que en un país del tercer mundo un escritor hablara sobre “temas existenciales” como el amor y la muerte, pues a su parecer debía centrarse en “temas de primera necesidad”. Citado por Luiz Flávio Assis Souza en “Quem tem medo de Clarice Lispector”, en el sitio web *Clarice Lispector. Ânãia de Perplexidade*, <http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/artigos_10.htm>.

portancia que cualquier otro. [...] Mucho antes de sentir "arte" sentí la belleza profunda de la lucha. [...] Lo que no consigo es utilizar la escritura para eso, por más que esa incapacidad me duele y me humille. El problema de la justicia es en mí un sentimiento tan obvio y tan básico que no consigo que me sorprenda, y sin sorpresa no consigo escribir. [...]⁵⁰

Inés Arredondo opinaba —según señala Carlos Ruiz Sánchez— que un escritor debía vivir diferente, si no no tenía sentido ser escritor. "Esta diferencia es la individualidad de cada escritor. Es una manera de destacarse, pero no para la fama ni para el triunfo." A decir de Inés, y en esto guarda un fuerte lazo con Anton Chéjov y Clarice Lispector, la labor de un escritor "es pretender que los lectores comprendan mejor a sus semejantes. Se escriben los cuentos para iluminar situaciones, no para resolverlas. El cuento debe tender a trascenderse a sí mismo. Nunca se acaba."⁵¹ Y Héctor Gally aporta a la reflexión en ese sentido: "El buen lector no pide un mundo maniqueo, simplón y stupidizante [...], pide historias bien contadas y deja el mensaje a Telégrafos Nacionales".⁵² Esto no significa que Arredondo no tuviera una postura ideológica bien definida, pues a decir de Ruiz Sánchez "sus simpatías estaban con lo que genéricamente llamamos izquierda", pero, asegura, "su praxis se consumía en ese jugarse el alma ante la necesidad

⁵⁰ Clarice Lispector, "Literatura y justicia", en *Para no olvidar... op. cit.*, pp. 36-37.

⁵¹ C. Ruiz Sánchez, "El ámbito literario...", en *op. cit.*, p. 20.

⁵² Citado por Ruiz Sánchez, p. 21.

de escribir, de expresar una problemática válida en cuanto que reflejo de una época, una cultura y sus contradicciones, no siempre puntualmente hegelianas [...]”.⁵³

Juan García Ponce opinaba que los verdaderos escritores “persiguen en verdad sus temas, porque éstos se les presentan como una necesidad ineludible en su relación con el mundo y son los que en realidad los conducen a la expresión y a la literatura...”.⁵⁴ Desde su punto de vista, Arredondo

no se limita a contarnos historias; quiere transmitirnos a través de ellas un determinado sentido de la realidad, una auténtica concepción del mundo, un conocimiento secreto entre los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas. En sus cuentos, el argumento [...] no es nunca el fin, sino el medio del que se vale el artista para encarnar sus temas. Esto no quiere decir que la autora ilustre ideas, lo que sería muy diferente [...], sino que ve de una manera natural, como artista, en cada acción no sólo un puro acontecer, sino un sentido secreto que se encuentra en la misma esencia de los personajes y sucesos [...]. Son ellos los que nos conducen al tema; pero el tema está en ellos cuando el artista los enfrenta con el poder desentrañador de su mirada.⁵⁵

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Juan García Ponce, “Inés Arredondo. ‘La señal’ la rebela [*sic*] como una espléndida escritora”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 207, 2 de febrero de 1966, p. xiv.

⁵⁵ *Idem.*

En la construcción de las narraciones de Inés y Clarice hay una restauración del pensamiento crítico y de la ambigüedad, proscritos por la razón ilustrada, pues tanto Arredondo como Lispector asumen que literatura y vida son una imagen de la otra: inagotables, ambiguas, peligrosas, heridas abiertas.

El lenguaje

La visión racionalista seguida *avant la lettre* contrapuso los discursos de la ciencia y del arte. Los colocó uno frente al otro como antagonistas, como si la existencia y el desarrollo de uno negaran al otro. En este contexto, la narración era *vencida* por la ciencia. La experiencia vital recibida a través de la narración —en especial la literaria oral o escrita— carecía de autoridad identificable con una verdad que escapa a los rigores de la verificación y de lo medible, tan propios de la exigencia racionalista. Así,

Sólo lo que podemos verificar o experimentar, porque pasa por nuestros sentidos (Kant), puede tener carta de garantía y puede tener pública circulación, muchas veces sin fecha de caducidad. Pero el humano se encuentra que, muchas veces, vive intensamente y *no sabe leer* (interpretar) exactamente dónde está (espacio) ni cuándo (tiempo) recibió la "herida" de lo que pueda ser inspiración, éxtasis, enamoramiento. ¿Qué hacer y cómo trasladar a los otros este tipo de experiencia?

Sólo de forma narrativa, [...] tratando de *ficcionar* o expresar la memoria que guardamos de las experiencias atravesadas.⁵⁶

En ese proceso de renombrar o tocar desde sus raíces lo que parecía indecible, el lenguaje es puesto "en crisis" y comienza a "hablar sobre sí mismo" de diversas maneras: sea a través de una exploración obsesiva de sus posibilidades nominativas (Arredondo), sea a través de forzar sus estructuras hasta desarticularlo y así ponerlo "a tono" con una percepción de la realidad marcada por el fragmentarismo (Lispector).

La realidad que se ve obligada a *ofrecer* la literatura, según la postura racionalista, debía ser mejor que la empírica. El lenguaje no admitía términos groseros ni insultos, no se escenificaban crímenes, y todo era "amable y elevado". De esta manera, de la cosmovisión se excluyen lo histórico y el cambio, es decir, todo aquello que revele fisuras de inestabilidad en el escenario que se desea colocar para el programa ilustrado, todo aquello que haga pensar a los ciudadanos que hay facetas de su propia existencia que no pueden explicar lisa y llanamente, o en su defecto esconder y olvidar, como ciertos aspectos del pasado, la vulnerabilidad de lo vivo, las pasiones, lo imperfecto o el miedo, en fin, la mitad de todo aquello que nos distingue como humanos. La estabilidad (inmutabilidad y mismidad) y no la identidad (una cuestión dialéctica) será algo

⁵⁶ María Ángeles Turón Mejías, "Aprender a leer desde lo narrativo" (a propósito de "El narrador" de Walter Benjamin); disponible en <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/narrar.pdf>> [consultado el 28-IV-2009].

que definirá al arte y a ciertos enfoques filosóficos incluso muy entrado el siglo xx.

Inés y Clarice indagarán sobre la cuestión de la expresión verbal de todas esas formas de experiencia, problematizando a su manera el asunto del arte narrativo como legítima forma de interpretar y hablar la realidad colectiva e individual, abstracta y concreta, objetiva y subjetiva, pública y privada, pero sobre todo mutable y contradictoria, con lo que se inscriben a su manera en un punto liminal de lo que desde el siglo xix se denomina la narrativa moderna, pues considero que las suyas son obras vanguardistas que incluso, de manera particular en el caso de Clarice Lispector, extienden su mirada y aliento hasta terrenos de lo que se ha dado en llamar posmodernidad.

No obstante sus puntos de coincidencia, una y otra escritora emprenden la batalla por lograr una ruptura con las convenciones filosóficas y narrativas empleando estrategias formales y de abordaje del "problema" distintas, aunque para ambas un punto central dentro de esta búsqueda sean el papel del lenguaje, la concepción del relato y el narrador.

Inés Arredondo se preocupó obsesivamente por la expresión precisa, puntual, por el tono de los cuentos, por la imagen que condensa el sentido, por el ritmo interior de los sentimientos, las pasiones y las angustias de sus personajes. Así le dio expresión, nombre, imágenes a las situaciones interiores de sus personajes —punto de convergencia con Clarice Lispector.

Quiso que cada palabra fuera justamente ésa y no otra, pues pensaba en ella no sólo como un medio para relacionarse con la gente, sino como poseedora de algo que la hace indefinible.

En su escritura la innovación no tiene que ver con la experimentación de tipo sintáctico ni con la ruptura de las reglas gramaticales, sino con el poder luminoso y perfilador de las palabras según se las elija y coloque unas junto a otras. La palabra, señala Claudia Albarrán, estudiosa de la obra arredondiana,

es comunicación y lucidez, permite clasificar y dar nombre a las cosas, interactuar con los otros, expresar un razonamiento. Sólo que Inés Arredondo se valió de ella para hablar de lo oscuro, de lo que se esconde o se calla, de lo que da vergüenza, de la locura, del mal. Extraño propósito éste de tallar la palabra, de hacerla brillar en toda su luminosidad para revelar la cara oculta de la realidad.⁵⁷

Su convicción del papel central de las palabras elegidas tiene mucho que ver con la ruptura que llevó a la modernización de la novela con Flaubert, pues antes de él

los novelistas intuían la función neurálgica de la forma en el éxito o el fracaso de sus historias, y el instinto y la imaginación los conducían a dar coherencia estilística a sus temas, a organizar los puntos de vista y el tiempo de manera que sus novelas alcanzaran una apariencia de autonomía. Pero sólo a partir de Flaubert ese saber espontáneo, difuso e intuitivo se vuelve conocimiento racional, teoría, conciencia artística.⁵⁸

⁵⁷ Ma. Claudia P. Albarrán Ampudia, "Inés Arredondo: los dos rostros de la escritura", tesis para obtener el grado de doctora en Letras, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 265-266.

⁵⁸ Mario Vargas Llosa, "Flaubert, nuestro contemporáneo", en *Letras Libres*, México, abril de 2004. Disponible en <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9504>> [consultado el 28-IV-2009].

Respecto a la cuestión del lenguaje, Gustave Flaubert afirmaba que algo característico de la nueva narrativa tendría que ser la elección de "la palabra justa" (*le mot juste*) al momento de construir el texto. Procurar "le mot juste" era abocarse por "la precisión y economía de un lenguaje que diera la sensación de ser tan absolutamente necesario que nada faltaba ni sobraba en él para la realización cabal de lo que se proponía contar."⁵⁹

Aunque para Inés Arredondo —que escribió ya en pleno posestructuralismo, concedora de las vanguardias literarias del siglo xx, vanguardista de cierta forma ella misma—, la elección de la palabra "justa" —o, en este caso, "precisa"— tiene más que ver con el ámbito del sentido y de la configuración del universo diegético acorde con la verdad perseguida por todos los medios. Es decir, traspasaba los límites de la eficacia y goce sensual en la exposición de un mensaje. La "exactitud de la prosa", como la llama Evodio Escalante, tiene que ver con la eliminación, es decir, con la "economía de la expresión [...], con la transparencia de las palabras, con una ligereza que atañe al vuelo de los enunciados, y que, como por arte de magia, otorga una inquietante densidad al sentido de lo narrado." También, subraya más adelante, no habría que olvidar "la impecable estructura de sus relatos, ni su uso magistral del *understatement* como técnica literaria. Dar a entender lo más con lo menos."⁶⁰

⁵⁹ Vargas Llosa, *op. cit.*

⁶⁰ Evodio Escalante, "La poética de lo siniestro", en Luz Elena Zamudio, *Lo monstruoso es habitar...*, *op. cit.*, p. 74.

En el caso de Clarice Lispector, el *desorden* radica, al igual que en la cuentística de la sinaloense, en la exploración del sentido de los valores vigentes, su significado en la construcción del individuo, pero también, y de manera muy protagónica, ese desorden se muestra a través de la ruptura abierta y consistente con las reglas del lenguaje y de la lengua, de tal forma que en muchos de los textos de la brasileña, por ejemplo, se advierte al lector que la palabra bien pudo haber sido empleada como simple envoltura de lo que se procura decir y que puede, desde luego, prescindir de ella, como se establece, por ejemplo, en "La pesca milagrosa", brevísimo ensayo incluido en *Para no olvidar*,⁶¹ por lo que habrá de emprender la peligrosa aventura de bucear en aguas profundas a fin de encontrar nuevos sentidos o *el ser en sí* de las palabras y las cosas. Es decir, la épica en pos de un lenguaje nuevo no se circunscribe tan sólo a la perfilación de un estilo sino que va aparejada desde sus orígenes con una voluntad, o mejor, una necesidad de expresar una realidad social, pero sobre todo, una percepción de esa realidad, un ejercicio de entendimiento, pero también de ruptura con esquemas que ya no funcionan más al escritor que ha comprendido que su espacio para la introspección no puede estar desconectado de lo que ocurre en el llamado mundo de allá afuera. Esta literatura, este lenguaje, son vías para el conocimiento.

De acuerdo con Vilma Arêas, la literatura como "forma de conocimiento", o como "un instrumento avanzado de indaga-

⁶¹ Clarice Lispector, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, trad. Elena Losada, Madrid, Siruela, 2007, p. 32.

ción" está ligada, entre los brasileños, a la revolución del 22.⁶² La figura de Mário de Andrade es capital en este movimiento, pues sacrificó la construcción de su obra por el proyecto de "reventar una visión estratificada de la literatura, forzando la visión de otra realidad". Literatura para él significaba el derecho permanente a la indagación estética. En última instancia, estamos hablando de una postura con una intención política, pues entraña "la destrucción de las formas inútiles de ser o de escribir". Pero esa indagación permanente que se emprende a través del texto "conduce, llevada a su extremo, a la tentación del silencio."⁶³

Según el crítico Benedito Nunes, es "dramática" la conciencia del lenguaje que acompaña el esfuerzo de la narradora brasileña. De ahí que la narrativa se torne el espacio "agónico" de quien narra y el del sentido de su narración, el espacio por el que la narradora "erra", es decir, se busca, buscando el sentido de lo real, que sólo se alcanza cuando se fracasa: "A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas —volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem."⁶⁴ Fracaso asumido una y otra vez con la concien-

⁶² Se refiere a lo que representó a nivel estético lo surgido en la Semana de Arte Moderno realizada en São Paulo en 1922.

⁶³ Sobre todo esto, confróntese Vilma Arêas, "Clarice Lispector", en Ana Pizarro, org., *América Latina. Palavra, literatura e cultura* vol. 3: Vanguarda e modernidade, Campinas, SP, Editora da Unicamp/Fundação Memorial da América Latina, 1995, pp. 438-439.

⁶⁴ "El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero —vuelvo con lo indecible.

cia de que una vez inmersa en esa indagación no podrá dar marcha atrás, no podrá pretender volver sobre sus pasos:

A palavra tem o seu terrível limite. Além desse limite é o caos orgânico. Depois do final da palavra começa o grande uivo eterno. Mas para algumas pessoas escolhidas pelo acaso —depois da possibilidade da palavra vem a voz duma música, a música que diz o que eu simplesmente não posso aguentar.⁶⁵

De acuerdo con Vilma Arêas, en Clarice es “aguda” la conciencia de la lengua como “matéria a ser trabalhada e como tradição viva” que debe ser reactualizada constantemente por los escritores. Ella quiere extraer “dessa substância o máximo, percebe-lhe os limites e compara-la com outros idiomas.”⁶⁶ Clarice Lispector, debido a su historia familiar, a su trabajo como periodista y traductora, y luego por azares de sus estancias

Lo indecible sólo me podrá ser dado a través del fracaso de *mi* lenguaje.” Cita de Clarice Lispector en la introducción de Nunes, *op. cit.*, pp. xxvii-xxviii. El subrayado es mío.

⁶⁵ “La palabra tiene su terrible límite. Más allá de ese límite está el caos orgánico. Luego del final de la palabra comienza el gran aullido eterno. Pero, en el caso de algunas personas escogidas por la casualidad, después de la posibilidad de la palabra viene la voz de una música, la música que dice lo que yo simplemente no puedo aguantar.” Reflexión de Clarice citada por Olga Borelli en “Liminar. A difícil definição”, ensayo incluido en Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, edición crítica de Benedito Nunes, p. xxiii.

⁶⁶ “[extraer] de esa sustancia lo máximo, percibir sus límites y compararla con otros idiomas.” Los comentarios entrecomillados fueron tomados de Vilma Arêas, *op. cit.*, p. 434.

en el extranjero debido a su matrimonio con un diplomático, vivió siempre entre los influjos de más de una lengua como instrumento para el pensamiento y la escritura. Para algunos críticos, lo “inesperado” de su sintaxis es una consecuencia de esa convivencia lingüística, en la medida en que la escritora tuvo oportunidad de observar, desde fuera, su propia lengua. Para Vilma Arêas, Clarice Lispector “habita um lugar-entre, intervalar, ideal talvez para se olhar qualquer panorama com certa independência.”⁶⁷

Ese procurar empatar la percepción de una realidad que *merece* ser hablada de manera poética lleva a Clarice a proponer “um realismo novo”, como confiesa en *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que “situasse as coisas num conjunto ininteligível, segundo o método da `desarticulação necessária, para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto...”.⁶⁸

En un ensayo, Luiz Flávio Assis Souza señala que la sintaxis clariceana era totalmente particular, y cita las propias palabras de Clarice, quien afirmaba que mientras “Os outros escritores cosem pra fora; eu coso pra dentro”. Lo que da pie para su “explicación” del trabajo de la brasileña con la sintaxis del portugués brasileño:

⁶⁷ “habita un lugar-entre, intersticial, ideal tal vez para mirar cualquier panorama com cierta independencia”. Cfr. Vilma Arêas, pp. 432-433.

⁶⁸ “[un nuevo realismo que] situara las cosas en un conjunto ininteligible, siguiendo el método de la `desarticulación necesaria, para que se aprecie aquello que, de ser articulado y armonioso, no sería visto”. Citado en Vilma Arêas, *op. cit.*, p. 442.

Dentro da sintaxe clariceana, a construção de frases ganha outro significado: ela não gera frases com começo, meio e fim, através do uso convencional de pontuação e construções gramaticais, mas brinca, transforma as regras. Pontos finais não significam o fim de uma frase, tampouco interrogações e exclamações. Frases são interrompidas subitamente e sua significância não é retornada senão muito mais tarde, dando espaço a outros pensamentos. Variadas expressões do espírito manifestam-se em uma frase só graças a uma interrogação ou exclamação acompanhadas de vírgula, interminando o período. E ela é capaz de juntar duas frases aparentemente sem relação no significado íntimo de seu dicionário, gerando assim estranhamento e fascínio.⁶⁹

Para Inés Arredondo, la batalla con la palabra tiene que ver también con la convicción de que si no se tiene nada relevante o, mejor dicho, algo necesario que decir, es mejor callar. De

⁶⁹ “En la sintaxis clariceana, la construcción de las oraciones adquiere otro significado: ella no genera oraciones con un principio, un medio y un fin, mediante el uso convencional de la puntuación y la gramática, sino que juega, transforma las reglas. Los puntos finales no representan el fin de una oración, lo mismo ocurre con los signos de interrogación o de admiración. Las oraciones son súbitamente interrumpidas y se completa su significado mucho más tarde, dando espacio a otros pensamientos. Variadas expresiones del espíritu se manifiestan en una misma oración gracias a un signo de interrogación o de admiración acompañados de una coma, dejando el párrafo inconcluso. Y, en el significado íntimo de su diccionario, ella es capaz de juntar dos frases aparentemente no relacionadas, generando con ello extrañeza y fascinación.” Luíz Flávio Assis Souza, “Quem tem medo de Clarice Lispector”, http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_36.htm.

este juego alquímico entre palabra y silencio —que como dijera alguna vez “era más significativo que las palabras”—, pero también entre luz y oscuridad, nace toda la tensión de los relatos de Inés Arredondo, la ambigüedad de ciertos finales, los contrastes, los binomios temáticos locura-lucidez, inocencia-perversión, amor-desamor, vida-muerte, belleza-monstruosidad, el sol deslumbrante, las sombras y los abismos. Las palabras son velas cuya luz —siempre oscilante, tenue— ilumina a la vez que impide ver la totalidad del cuerpo que baña, como en el cuento “Apunte gótico”. De allí sus prolongados silencios entre libro y libro, su poca disposición a las entrevistas. Esto era así en tanto no llegara la inspiración (la señal, la llamaba Arredondo), pues ambas escritoras no obstante entregarse a un trabajo arduo durante su labor —como narradoras, periodistas, ensayistas, etcétera— rechazaron asumirse como profesionales de la escritura. Sus historias comenzaban a ser escritura en el momento en que sentían la necesidad de hacerlo, no se imponían el escribir como un trabajo rutinario y hasta burocrático a la manera en que algunos escritores recomiendan a quienes desean dedicarse al “oficio”. El trabajo riguroso y despiadado, eso sí, se realizaba una vez que se tenía algo por decir, aunque en el momento sólo fueran notas tomadas a lo largo del día, entre tarea y tarea (Clarice) o datos inconexos pero inquietantes que exigían un cierto “ordenamiento” a través de la escritura. Un ordenamiento formal —pensando en que hasta el texto más experimental de Clarice comienza y acaba en un punto, tipográficamente hablando, pero no filosóficamente: los textos de ninguna de las escritoras, a su manera, son conclu-

yentes en su planteamiento de una situación, que queda abierta como una especie de herida o de pregunta, como no es posible poner punto final al relato de algo que está vivo y mutando.

La construcción del relato y la cuestión del narrador

En ese mismo espíritu de indagar sobre formas de expresar esa ruptura con las convenciones, resulta natural que se ensayen otras formas de narrar y se desdibujen las fronteras entre géneros (¿prosas poéticas?, ¿cuentos-ensayo?) o incluso que se llegue a la conclusión de que se está “imposibilitado” para contar una historia a la manera en que la mayoría de los lectores espera recibirlas, es decir, con un principio, un clímax y un desenlace claros, desprovistos de ambigüedad. A estos conflictos se enfrentó la narradora brasileña desde la infancia, cuando sus cuentos fueron rechazados reiteradamente por editores y jueces de concursos, situación que no fue distinta durante toda su vida, aun siendo ya una escritora reconocida. No obstante la frustración y el dolor que pudiera suscitar la cerrazón de ciertas mentes, ella terminó tomándolo con humor —negro—, como lo expresa en el texto “Érase una vez”, incluido en *Para no olvidar*.

La recurrencia a la “construcción por opuestos” —la relación a veces demasiado conflictiva entre lo abstracto y lo concreto que hay en cualquier vida— da como resultado muchas veces un producto híbrido que intenta, a partir de un cierto momento,

romper la barrera de los géneros y de las artes. En *Água viva*, "Clarice diz escrever como quem pinta e querer ser compreendida como se compreende a música."⁷⁰ La suya es una escritura que no "respetar" las convenciones formales de cada género, pues tiene que ver con esa necesidad de expresar una realidad que a veces no encuentra su espacio en el tono de la prosa y recurre a las formas más plásticas de la poesía, a la libertad del flujo verbal que "acolhe a palavra fora de lugar, roçando a dissolução da linguagem e do kitsch, em sua mistura de sofisticação e ingenuidades."⁷¹

Por su parte, Inés Arredondo optó por centrar su necesidad de quiebre no en la experimentación con la estructura narrativa ni en la destrucción de la sacralidad de la palabra, modalidad de autoritarismo denunciado, entre otros, por los críticos de la razón instrumental y por el propio Walter Benjamin. Sin embargo, el trabajo experimental que entraña todo proceso creativo se da en otro terreno, en el de la exploración de lo que tienen de comunicable a nivel existencial las historias conocidas a veces sólo a pedazos. En la entrevista con Miguel Ángel Quemain, él le preguntó algo que también inquietaba mucho a los lectores superficiales de Clarice Lispector: su interés por las historias publicadas por los diarios, es decir, por los hechos concretos y

⁷⁰ "Clarice dice escribir como quien pinta y querer ser comprendida como se comprende la música." Vilma Arêas, p. 473.

⁷¹ "opta por la palabra fuera de lugar, rozando la disolución del lenguaje y de lo *kitsch*, en su mezcla de sofisticación e ingenuidades." Vilma Arêas, *op. cit.*, p. 437.

muchas veces brutales de cada día de los que la creían ajena, al igual que a la brasileña:

*-¿No le funcionan las historias de los periódicos?—*Puede ser, creo que sí, pero los periódicos sólo cuentan los hechos sangrientos, no cuentan otro tipo de historias y yo con lo criminal no voy... ¿en qué sección de un periódico crees que encontraría historias para contar?... no hay, y para contar hechos de sangre... ya es bastante negro nuestro panorama, es suficiente vivirlo para además escribirlo.... Además lo que busco es difícil de encontrar en una nota de periódico porque lo que busco está en el interior del personaje, en sus raíces afectivas más profundas. Aún en mis historias infantiles esta búsqueda está presente. Son seres reales y no los presenté como categorías abstractas. Si algo significan, es por su indefectible individualidad. Las vicisitudes cotidianas y sociales no me importan demasiado.⁷²

Se puede pensar en Arredondo como una narradora apegada a la tradición inmemorial del narrador, añorada por Benjamin en un ensayo casi elegíaco sobre el tema. Para el filósofo, narrar es ante todo comunicar una experiencia, una que en su especificidad trae entretejida la de un colectivo, así pase transfigurada casi en su totalidad por la visión de quien narra y por el trabajo *salido de su mano*.

En lo tocante a la organización de las ideas planteadas, en Arredondo apreciamos de manera magistral el cumplimiento

⁷² Quemain, *op. cit.*

cabal de las convenciones en la estructuración del relato moderno, sobre todo de aquélla que vuelve tan inquietante y rico al cuento, como es la perfecta unión de las dos historias, a la manera de dos corrientes que fluyen paralelas y que en determinados momentos se intersectan. En su conocido ensayo, el argentino Ricardo Piglia concluye que el cuento es un relato que encierra un relato secreto. La versión moderna del cuento que viene de Chéjov y Katherine Mansfield —y de la que son herederas por derecho propio Inés y Clarice— abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. Es decir que este cuento, como ocurre con el mecanismo de lo siniestro,

se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud. Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.⁷³

⁷³ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: análisis de las dos historias”, tomado de <<http://www.apocatastasis.com/tesis-cuento-ricardo-piglia.php>>. El ensayo proviene del libro *Formas breves*, Buenos Aires, Editorial Temas, 1999.

En esta construcción juega un papel central el ejercicio introspectivo. En el caso de los personajes de Arredondo, la introspección tiene lugar sobre todo cuando aquéllos ven confrontados sus valores y expectativas con los de sus antagonistas. Allí se advierte el desfase entre los mandatos de las convenciones sociales, sexuales y familiares, entre otros, y la verdad interior de los personajes, como ocurre en "La sunamita", en especial durante el enfrentamiento entre las expectativas y reclamos provenientes del entorno familiar, social y religioso, y su percepción, conflictuada pero permanente, de que el amor que siente por su tío moribundo no tendría por qué implicar la renuncia a su libertad física y emocional.⁷⁴

Para Clarice, la introspección no es un recurso que dé profundidad o fuerza a la lucha de los personajes: es la manera en que éstos se *apropian*, se construyen una identidad más allá de los datos que constituirían la parte anecdótica de una historia. Esta opción clariceana le valió críticas, como la de ser la suya una propuesta "psicologista"; pero sobre todo se planteó la duda sobre si lo que ella escribió fue literatura o no, si lo que se publicaba bajo la denominación de novela o cuentos eran simples flujos de conciencia. Para Benedito Nunes la introspección en la obra de Clarice Lispector no es sólo un signo de modernidad, "sino que indicará el camino para la puesta en debate de las formas narrativas tradicionales en general y de la posición del narrador mismo en sus relaciones con el lenguaje

⁷⁴ Cfr. Inés Arredondo, "La sunamita", en *Obras completas*, México, Siglo XXI/Difocur, 1988.

y la realidad, a través de un juego de identificación de la ficcionista consigo misma y con sus personajes.”⁷⁵

De acuerdo con la tesis de Carolina Hernández sobre Clarice Lispector —y que desde mi perspectiva encaja en el análisis de la propuesta narrativa de Inés Arredondo—, el proceso que viven los personajes desde la ruptura de su normalidad cotidiana, pasando por la epifanía, conlleva el “trauma” del enfrentamiento entre el yo y una otredad. Otredad que —según he visto a lo largo de mi trabajo— está dentro de ellos mismos antes que en el entorno, por lo que resulta ineludible. Los momentos epifánicos son traumáticos “ya que se origina en ellos una cadena de ruptura de los valores conocidos por otros completamente desconocidos. Y en ese conocimiento se da la creación de un mundo propio.”⁷⁶ El mundo propio que entraña la responsabilidad de apuntalar una historia personal en un estado de soledad radical, a partir de parámetros nuevos.

En este proceso de construirse un mundo propio, las protagonistas van poniendo en duda, ante todo para sí mismas, los discursos y creencias que dan consistencia a su cotidiano, oprimiéndolas como si trataran de adecuarse a un estuche donde ya no querrán ni podrán caber una vez que han experimentado

⁷⁵ Benedito Nunes, “Clarice Lispector o los destrozos de la introspección”. Ponencia presentada durante el seminario “Clarice Lispector” coorganizado por la Casa América de Madrid, el Ministerio de Cultura de Brasil y la Embajada de Brasil, en Madrid, los días 8 y 10 de octubre de 1997.

⁷⁶ Carolina Hernández Terrazas, “La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector” (tesis de doctorado), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, p. 203.

una epifanía. Estas creencias son resabios y derivaciones de mitos, como los que “explican” y dan cuenta de las “funciones” asociadas a las mujeres. Para Walter Benjamin, un momento privilegiado de ruptura entre la interpretación mítica y la revelación literaria es el cuento de hadas. En su ensayo sobre el narrador, Benjamin explora la *respuesta* que brinda esta modalidad narrativa en cada caso:

El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito. En la figura del tonto, nos muestra cómo la humanidad se “hace la tonta” ante el mito; [...] en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son escrutables; en la figura del sagaz nos muestra que las preguntas planteadas por el mito son simples, tanto como la pregunta de la Esfinge; [...] Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres, y siguen haciéndolo hoy a los niños, que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia. [...].⁷⁷

La relectura de mitos, a través de su reescritura, nace de una inconformidad con estos modelos de interpretación. Cuando se hace desde la literatura, se parte de la insatisfacción que provoca la imagen de mundo que provee un relato mítico. La inadecuación sentida en el mito no tiene tanto que ver con el conocimiento de mundo que se posee al momento de acer-

⁷⁷ Benjamin, *op. cit.*, apdo. xvi, p. 128.

carse a este texto primigenio, sino a esa parte de él que parece dibujar las coordenadas de una premisa que resiste el paso del tiempo y el avance de la ciencia. Esa parte de presunta eternidad que tiene un texto que ya pertenece al ámbito de lo sagrado. Justo ahí comienza el trabajo de un escritor. Esa inconformidad lo lleva a desmontar la ideología provista en el mito y, en consecuencia, a formular una o más hipótesis —narrativas— sobre, por ejemplo, lo que ocurriría si fuera otra voz, desde otra perspectiva, quien nos contara esa historia mítica. Tan sólo admitir esa posibilidad da como resultado la muerte del mito, cuya característica más evidente es la inflexibilidad, su dogmatismo. Todo intento de abordarlo teniendo en mente la pregunta “¿pero qué tal si...?” es peligroso para el mito —y sus creyentes—, por el carácter corrosivo y hasta liberador que esta apropiación individual de un *bien* colectivo conlleva. Desde mi punto de vista, este carácter corrosivo y liberador está en la escritura de Inés Arredondo y Clarice Lispector como un rasgo de identidad, de necesidad, pues para ambas el papel del escritor es encontrar lo que separa al ser humano de su integridad, de la conciencia de sí, al enajenar su voz y el derecho a la libertad.

CAPÍTULO III

APROXIMACIÓN A UNA POÉTICA DE LO SINIESTRO: LOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO Y CLARICE LISPECTOR

III.I SOBRE LA OBRA SELECCIONADA

Para esta etapa de la tesis, de Inés Arredondo elegí tres cuentos "Mariana" (de *La señal*), "En la sombra" (de *Río subterráneo*) y "Lo que no se comprende" (de *Los espejos*); de Clarice Lispector, "O búfalo", "Amor" (ambos de *Laços de família*) y "A partida do trem" (incluido en el volumen *Onde estivestes de noite*). Seis textos que de diferente manera asumen el tema de la relación del yo con su lado oscurecido, y la comunicabilidad de esta búsqueda través del conflicto existencial encarnado en sus personajes protagónicos.

Como mencioné en la introducción, el esquema de trabajo de este apartado consiste en analizar una triada de textos de cada escritora de manera individual. No obstante debido al carácter comparatista de esta investigación y debido a semejanzas temáticas o de otra naturaleza detectadas entre los textos de una y otra autora, he organizado los cuentos en pares. Es decir, luego del análisis de un texto de Arredondo y su correspondiente de Lispector expongo una conclusión sobre lo encontrado durante dichos análisis; me refiero a aspectos formales, como la voz narrativa, los tiempos verbales, paratextos, entre otros

elementos esenciales de su construcción significativa y mimética; aspectos simbólicos (metáforas, objetos) y temáticos (inter-textos, mitos).

III.II ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

*Renda-se, como eu me rendi.
Mergulhe no desconhecido, como eu mergulhei.
Não se preocupe em entender:
a vida ultrapassa qualquer entendimento.
Clarice Lispector, Água viva⁷⁸*

*En este mundo no hay modo de entender nada.
Anton Chéjov*

LA PLENITUD Y EL VACÍO: "MARIANA" Y "O BÚFALO"

"Mariana"

Este cuento narra gran parte de la vida de una mujer poseedora de una característica que "desestructura" a los hombres que se apasionan por ella —su padre y sus amantes—: una mirada en la cual no se ven reflejados; en la que sólo descubren la nada, un abismo que los obsesiona hasta el punto de cometer actos violentos.

⁷⁸ "Ríndete, como yo me rendí. Sumérgete en lo desconocido, como yo me sumergí. No te preocupes por entender: la vida rebasa cualquier comprensión".

Desde el inicio del relato comienza a trazarse la identidad de Mariana, una mujer que no entra en los esquemas de lo esperable y deseado de acuerdo con los estándares de la educación de una buena cristiana. El personaje atraviesa toda la maraña de supuestos sociales, religiosos y familiares entre los que busca sus límites.

El texto es narrado por tres personajes. Una narradora-personaje que introduce a dos narradores más. La narradora primera es quien cuenta y organiza la historia de Mariana, movida por un interés personal: recuperar la propia, vivida intensamente en esos años al lado de Mariana, refigurando así su identidad. Los otros dos narradores aportan su experiencia, aunque la perspectiva es siempre la de la narradora principal.

En la primera parte, la memoria de la narradora principal configura la imagen de Mariana, algunos rasgos de su carácter. Recuerda a su amiga como una niña soñadora que despertó a la pasión amorosa muy temprano, y cuyo mundo giraba en torno a la relación con Fernando. Esta narradora —se entiende que es una amiga íntima— cuenta algunas de las “escapadas” típicas de Mariana, describiéndolas en su testimonio como su entrada a un espacio paradisiaco al que ha accedido “de oídas” y a cuentagotas por boca de otra niña, Concha Zazueta, quien se abre un sitio de privilegio en la historia en calidad de alcahueta de Mariana y de Scherezada, en su papel de mediadora de la información con la que se urde la trama.

Yo nunca la acompañé, era Concha Zazueta quien me lo contaba todo.

A la salida de la escuela, sentadas debajo de la palmera, nos dedicábamos a comer los dátiles agarrosos caídos sobre el pasto, mientras Concha me dejaba saber poco a poco a dónde habían ido en el coche que Fernando le robaba a su padre [...]. En los algodinales, por las huertas, al lado del Puente Negro, por todas partes parecían brotar lugares maravillosos para correr en pareja, besarse y rodar abrazados sofocados de risa. Ni Concha ni yo habíamos sospechado nunca que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal.⁷⁹

Concha Zazueta, narradora secundaria, presencia los encuentros amorosos. La narradora principal —voyeurista “forzada” por su complicidad— narra sucesos que van esbozando la personalidad de Mariana y su relación con los hombres. Uno de los recuerdos se relaciona con la mirada de Mariana durante una cita con Fernando.

Concha decía: “...y se le quedó mirando, mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviese enojado o muy triste y ella se reía sin ruido y echaba la cabeza para atrás y él se iba acercando, acercando, y la miraba. Él parecía como desesperado, pero de repente cerró los ojos y la besó: yo creí que no la iba a soltar nunca. Cuando los abrió, la luz del sol lo lastimó. [...]”⁸⁰

De manera semejante a como se hace en otros relatos, por ejemplo “En la sombra”, como se verá más adelante, la fun-

⁷⁹ Inés Arredondo, “Mariana”, en *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, 1988, pp. 97 y 98.

⁸⁰ Arredondo, *ibid.*, p. 98.

ción principal de la mirada es la constitución de la identidad del que mira y se mira en esos ojos. En la historia de "Mariana" el recurso se potencia y se lleva hasta sus últimas consecuencias, mostrando cómo esa mirada vacía o no-mirada desencadena las pasiones más oscuras. Esa negación, esa imposibilidad de ser que interpone la mirada provoca angustia existencial.⁸¹ Al mirarla fijamente, Fernando se desespera al chocar con un doble vacío: el de la mirada y uno más, pues la aparente fugacidad del cuerpo de Mariana provoca que al abrir los ojos sea la luz del sol lo que tenga frente a sí y no el rostro de ella. Ésta será la sensación constante de aquellos que la miran a los ojos y que esperan ver en ellos una respuesta *apropiada*, como aprobación o rechazo, ante una determinada situación. No hay tal, porque hacerlo equivaldría a responder, a reflejar, a afirmar al otro en relación con los valores del otro; equivaldría a ayudarlo a constituir su identidad, una con la que se está en desacuerdo o, al menos, que no se comparte.

El padre de Mariana se opone a la relación de su hija con Fernando y la reprende frente a su amiga Concha Zazueta, quien toma la palabra para narrar este enfrentamiento:

—Anoche le pegó su papá. Yo estaba allí porque me invitaron a merendar. El papá gritó y Mariana dijo que por nada del mundo dejaría a Fernando. Entonces don Manuel le pegó. Le pegó en la cara como tres veces. Estaba tan furioso que todos sentimos mie-

⁸¹ Cf. Angélica Tornero, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, México, Casa Juan Pablos/UAEM, 2008, p. 190.

do, pero Mariana no. Se quedó quieta, mirándolo. [...] Don Manuel la sacudió por los hombros, pero ella seguía igual, mirándolo. Entonces la soltó y se fue. Mariana se limpió la sangre y se vio la mano manchada. Su mamá estaba llorando. "Me voy a acostar", me dijo Mariana con toda calma, y se metió a su cuarto.⁸²

La mirada aparece como un medio de resistencia frente al vasallaje que se pretende instaurar en torno a las figuras de autoridad en sociedades muy estratificadas. La propia mirada es el último espacio inviolable de un individuo que busca su autonomía frente a la tribu.

De acuerdo con Angélica Tornero, "el padre amaba a Mariana porque en ella su pasión se realizaba, su sí mismo se completaba en un reflejo análogo a su propia fuerza. Ella era el reflejo perfecto, su espejo."⁸³ De ahí su frustración al no reconocerse en el alma de la hija, al no poder concretar su idea de sí mismo en la mirada de Mariana, y esto es porque hay una discordancia entre dicha imagen y la auténtica naturaleza del padre, quien descubre en la mirada vacía de Mariana el propio lado oscuro y no lo acepta.

No obstante ese amor, en sentido inverso, pero con la misma intensidad, ejerce una fuerza para llevar a su hija adonde él quiere, incluso mediante el uso de la violencia. Ese padre amoroso accede a su propio lado oscuro impelido por esa experiencia de siniestro que le provoca el aparente desencuentro

⁸² Arredondo, *op. cit.*, p. 99.

⁸³ Tornero, *op. cit.*, p. 192.

con Mariana, el creer que la muchacha está muy lejos de ser una creación a imagen y semejanza de él. Sin embargo, en realidad mirar a su hija es encontrarse con el horror del sí mismo, el horror del vacío.

En diversos relatos de Arredondo la mirada contribuye a constituir la subjetividad del que mira a los ojos del otro; en este caso no hay nada que constituir, no hay reflejo, por lo tanto no hay yo.

La experiencia de Fernando no es muy distinta. El día de la boda, creyendo que por fin Mariana sería completamente suya, sucede lo siguiente:

El día del casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado. En el momento en que recibió la bendición yo adiviné su cuerpo recorrido por un escalofrío de gozo. El contacto con "algo" más allá de los sentidos la estremeció agudamente [...] Ahora las cosas iban mejor: Mariana estaba consagrada...para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío.

Miedo o respeto debía sentir, pero no, un extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me enceguecieron, y ahí comenzó lo que ellos llaman mi locura.⁸⁴

Fernando no se siente reflejado en la mirada de Mariana porque ella no lo ve, su mirada está en otra parte, no le pertenece

⁸⁴ Arredondo, *op. cit.*, pp. 102-103.

ni a él ni a nadie. Nuevamente sobreviene el horror al vacío, a la no existencia. La desesperación de no verse reflejado conduce al personaje a intentar matar a Mariana, como una oportunidad de encontrarse al menos en la última mirada, en la certeza de la muerte a manos suyas. Finalmente, parece haber alcanzado el anhelado momento: "Y sí, hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos me llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí como en una noche terrible."⁸⁵

Sin embargo, lo que este acto criminal ocasionó fue la ruptura de la relación. Fernando fue encerrado por el intento de asesinato que más tarde cometería *otro en su lugar*. En este sitio, un hospital psiquiátrico, se repite reforzado el esquema de "modelado" del individuo aplicado por la educación familiar, social y religiosa: represión, mutilación emocional, castigo corporal y ocultamiento.

Mariana quedó a la deriva de su búsqueda: la del erotismo libremente ejercido, ese aspecto humano negado por la educación recibida y que la abandonó "a su pasión sin respuesta".⁸⁶ Así Mariana se entrega en cuerpo y alma a vivir el erotismo indiscriminadamente, "manteniendo relaciones sexuales con otros [después de Fernando], en un intento de recuperar al ser perdido".⁸⁷

⁸⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁶ Palabras de Fernando durante la confesión hecha a la amiga de Mariana que funge como la narradora principal. Arredondo, *idem*.

⁸⁷ Tornero, *op. cit.*, p. 198.

“O búfalo”

—(Yo te amo)
 —(¿Eso es entonces lo que soy?)
 —(Eres el amor que siento por ti)
 —(Siento que voy a reconocirme...casi me veo. Falta tan poco)
 —(Yo te amo)
 —(Ah, ahora sí. Ya me veo. Entonces, ésta soy yo.
 Qué retrato de cuerpo entero)⁸⁸

Una mujer urbana, crispada por una crisis, acude a un jardín zoológico procurando experimentar por primera vez su propia violencia en forma de odio. Esto ocurre en plena primavera, tiempo de renacimiento. La protagonista, sin nombre, pero caracterizada como *a fêmea despreciada* (la hembra despreciada), como la pantera del poema de Rilke⁸⁹ busca llegar al fondo de sí misma, para lo cual intuye que debe librar una lucha a muerte, un asesinato, una matanza (*carnificina*), quizá no sólo metafísica. A eso ha ido al zoológico.

No obstante, para su desgracia, esa cultura que la adoctrinó sobre las virtudes del amor la moldeó como un ser incompleto,

⁸⁸ Clarice Lispector, “Quién era ella”, en *Para no olvidar...op. cit.*, p. 37.

⁸⁹ Del deambular de las barras se ha cansado tanto/su mirada, que ya nada retiene./Es como si hubiera mil barras /y detrás de mil barras ningún mundo hubiese./El suave andar de pasos flexibles y fuertes,/ que gira en el más pequeño círculo,/es como una danza de fuerza en torno a un centro /en el que se yergue una gran voluntad dormida. /Sólo a veces se abre mudo el velo/de las pupilas. Entonces las penetra una imagen, /recorre la tensa quietud de sus miembros/y en el corazón su existencia acaba. Rainer María Rilke, “La pantera” (1902).

enajenado, partido por la mitad: cree saber amar, pero no sabe odiar, y para una y otra vivencia se requiere un par, pero ella ha sido despreciada por quien ella eligió amar.

Esa búsqueda narrada inicia *in medias res*, significativamente el texto comienza con un Mas [Pero], conjunción adversativa que alude a un antes tácito —es decir, el texto comienza con un silencio significativo—,⁹⁰ circunstancia que de manera sucinta se trae literalmente a cuento con la referencia al hombre cuyo único crimen fue no amar a la protagonista, no elegirla.

La imagen de la mujer caracterizada con el término *fêmea des- prezada* resulta por demás patética en un contexto de hembras *amadas* por sus machos. Un jardín zoológico donde de manera intuitiva esa hembra va a reencontrarse con su animalidad, su yo primigenio anterior a la jaula cultural,⁹¹ estructura que la encierra y la define antes de hacerlo ella misma.

La narración muestra el itinerario de la protagonista, el continuo desencuentro de su psique con el mundo por el que la mujer transita, empeñada en una búsqueda de sí misma na-

⁹⁰ La estructura del cuento es silencio-palabra-silencio, donde ambos extremos tienen una carga significativa muy alta: el primero alude al momento en que se intuye un desequilibrio en el mundo de la protagonista que sobrepasa la infeliz circunstancia de ser despreciada por ese hombre; el segundo, es el silencio encontrado por quien rompe con el significado que otorgan las convenciones racionalistas a la vida humana, con la idea de trascendencia a través de la apropiación del otro.

⁹¹ En el imaginario mítico, los animales no son mera existencia instintiva. En ellos laten fuerzas sutiles, naturales, poderosas. El ser humano puede ser criatura de disfraces y máscaras, pero el animal manifiesta comportamientos unívocos, estables.

cida de una poderosa intuición y de una rebeldía a aceptar lo que no se ha ido a buscar: una larga lista de “espejos” que no la reflejan.

Sin embargo, las protagonistas clariceanas, y ésta no es la excepción, tienen esa capacidad de sentir cuándo el orden que suponían funcional ha revelado sus incongruencias y fracturas, y entonces en ese momento de quiebre comienza la búsqueda de una comprensión, de un entendimiento, a través de una deconstrucción de la vida que han llevado hasta entonces, proceso que tiene como protagonista al lenguaje.⁹²

La mujer va buscando su par entre los animales enjaulados. O al menos algo vivo, sensible, un ente previo-a-la-mediación-cultural con quien establecer el necesario encuentro consigo misma a través de la mirada; sin embargo a medida que avanza, estos espejos la reflejan o no de maneras diversas, siempre insatisfactorias: ni símbolo de poder (la leona-esfinge rubia) ni virgen castrada carente de sustancia (la jirafa) ni la inocencia del cuatí ni la alegría de los seres leves como hierba movida por el viento (los monos) ni la blandura de quien es muelle porque ignora cómo ser duro (los hipopótamos) ni la triste ironía del

⁹² Greimas señala cómo en los casos extremos, en las pasiones violentas, la sensibilización aparece “como una fractura del discurso, como un factor de heterogeneidad, una especie de trance incipiente del sujeto que lo transporta hacia un más allá del sujeto, como nos gustaría decir, y que lo transforma en un sujeto otro. Es ahí donde la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo y donde el ‘sentir’ desborda el ‘percibir’”. A. J. Greimas y J. Fontanille, “Introducción” a *Semiótica de las pasiones*, *Morphé*, año 4, núm. 6, 1992, pp. 18-19.

elefante, potencia domeñada y convertida en el entretenimiento de seres más frágiles que ella.

No, no fue a buscar esas "formas" del amor cercanas a la vida vegetal, promovidas por el instinto (nacer, crecer, reproducirse y morir, luego, ser sustituido para llenar el hueco dejado en la jaula: *show must go on*), no ese "amor" sin complicaciones, ausente de embriaguez, de belleza, de perplejidad.

Tampoco le interesó hallar una salida para ese sentimiento no realizado, a través de una de las formas de catarsis favoritas del colectivo humano: en el texto la protagonista vive un simulacro de acto sexual, observable en la sacudida propinada por la montaña rusa, experiencia que sólo le reitera que lo que ella necesita no es el grito en medio de una entrega sin correspondencia, la desnudez estéril y vergonzosa frente a quien no le interesa mirar quiénes somos en realidad, sensación reforzada por el recuerdo de aquel bolso que un día se le cayó en plena calle revelando a ojos ajenos lo que guardaba: los andamios de su vida.⁹³ Una entrega que habría sido como dejarse atropellar, como constatar que la voluntad ha estado ausente aun en los momentos más significativos de la existencia. Sobre todo en éstos.

Tampoco es la rabia lo que fue a buscar. La rabia que sólo le proporciona la adrenalina para procurar con ahínco la verdad, para no ceder más a la tentación del autoengaño.

⁹³ Este suceso de la bolsa que de manera violenta revela su interior es un *leitmotiv* de la narrativa de Clarice: lo más íntimo expuesto a la mirada ajena, a la incomprensión y a la propia vergüenza. Está, por ejemplo, en "Amor" y en "A partida do trem", los otros cuentos de la trilogía analizada.

Para simbolizar la lucha de la protagonista por encontrarse, el narrador recurre a dicotomías como la de la oposición entre lo racional y lo irracional; representado no sólo en la acción de la protagonista de colocarse *frente a* los animales, sin otorgar demasiado peso a las parejas humanas que también están en el jardín;⁹⁴ sino también en ese oscilar durante todo el relato entre la vigilia y el ensueño,⁹⁵ el intento por recuperarse (se refazer) luego de cada recaída emocional o física; y en la oposición del blanco (la palidez de su condición de enferma; ese fluido primigenio,⁹⁶ orgánico que pugna por convertirse en odio,

⁹⁴ Según Carl Jung, el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente. La identificación con animales conlleva una integración del inconsciente y, a veces, una especie de inmersión en las aguas primordiales, un baño de renovación en las fuentes de la vida. J.C. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1965.

⁹⁵ Ese moverse entre la vigilia y el entresueño, el experimentar la sensación de hechizo (en la parte final del cuento "O búfalo"), ese periódico parpadeo para constatar la veracidad de lo que se mira remite al "Mito de la caverna", en el cual hombres cautivos desde su nacimiento no han visto nada más que las sombras proyectadas por el fuego al fondo de la caverna y llegan a creer que aquello que ven no son sombras, sino objetos reales, la misma realidad. Debido a la obnubilación de los sentidos y la ofuscación mental se hallan condenados a tomar por verdaderas todas y cada una de las cosas falsas. En el cuento la mujer se resiste a permanecer en el engaño de los sentidos y de la educación recibida desde el nacimiento y que la ata o al menos la maniatada.

⁹⁶ Fluido que identifica a lo más íntimo aún informe que no ha llegado a ser un sentimiento definido o conciencia; fluido que está en todos los animales, pero que en los humanos (animales racionales e irracionales), en este caso en la protagonista de Clarice, representa un estadio previo a la meta buscada, un estadio que se procura trascender, no negar. Está en la cucaracha aplastada de *A paixão segundo G.H.* y en la hembra despreciada que va buscando el odio y no otra cosa.

en absoluto; la albura de los cuernos del búfalo) y el negro (el lado oscuro de su naturaleza humana, la piel del búfalo, el odio por fin sentido, el absoluto alcanzado).

El momento central de la historia llega con la hembra pálida de muerte frente a una potencia oscura, violencia contenida⁹⁷ y disimulada bajo una apariencia de tranquilidad: un búfalo negro, al que acosa hasta conseguir su mirada (“e os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos”)⁹⁸ y con ella *un* reconocimiento. La mirada de ese ente irracional, al ser penetrada por la de la protagonista y reflejarla (“Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo daqueles olhos que sem pressa a fitavam [...] sem querer nem poder fugir, presa ao mutuo assassinato”),⁹⁹ actualiza la tragedia de Narciso, quien al quedar atrapado en su imagen reflejada no tiene más opción que cumplir su destino con la muerte, pues un espejo inhumano no contiene *al prójimo que estructura y da forma al sujeto*.

Paradójicamente, con esa experiencia la *hembra despreciada* ha logrado cerrar un círculo a través del encuentro consigo misma, con su yo-otro irracional, con su raíz. Al sentir y nombrar su violencia ambivalente —amor y odio— su ser ha logrado la vacuidad absoluta, su acceso al no-ser, en palabras de la filosofía

⁹⁷ Que también, como la protagonista, pasa de ser “um corpo enegrecido de tranqüila raiva” a provocar el espanto de la mujer “com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava”. “Ambos” experimentan esa metamorfosis.

⁹⁸ “y los ojos del búfalo, los ojos miraron sus ojos”. Lispector, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁹ “Inocente, curiosa, entrando cada vez más hondo en aquellos ojos que sin prisa la miraban fijamente [...] sin querer ni poder huir, presa del mutuo asesinato”. *Idem*.

taoísta. Ha concluido su tarea de unificar su ser fragmentado.¹⁰⁰ Una vez alcanzada esta paz —volver a la raíz es encontrarla— se ha cumplido el propio destino y una vez concluida la tarea lo que queda es retirarse.¹⁰¹

La protagonista desordena, desmantela, en ese periplo por el jardín zoológico, el andamiaje de sus creencias, de lo aprendido, de sus miedos —incluyendo el miedo a la libertad, representado por la percepción de sí presa por jaulas cerradas que en realidad contienen a otros. En ese desordenar incluso cuestiona su uso, o abuso, de las palabras, del lenguaje heredado como un hecho de la naturaleza (como las pieles de los animales) y no del conocimiento, de la reflexión, de la apropiación crítica y creativa. La palabra que busca la protagonista no es la que nombra para neutralizar, sino para encontrarse y asesinar lo que ha sido hasta ahora.

Este cuento es una narración en tercera persona,¹⁰² enunciada en tiempo pasado (pretérito imperfecto y pasado perfecto)

¹⁰⁰ De acuerdo con Lacan, el paciente necesita encontrar su persona y así poder existir y sentirse real, pues sentirse real es encontrar una forma de existir como uno mismo y de relacionarse con los objetos como uno mismo. Ser uno mismo, advierte, quizá no sea posible, pues se trata de una ilusión de cierta unificación posible dada nuestra "radical división" conciente-inconciente. J. Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)" (1949), *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985.

¹⁰¹ Cfr. el capítulo 16 del *Tao Teh King* para observar este proceso que ocurre con la protagonista. Cuenta la leyenda que Lao Tse, a quien se atribuye esta obra, cuando consideró concluida su labor en este mundo se retiró hacia un punto desconocido de Occidente, montado en un búfalo negro.

¹⁰² Clarice Lispector, "O búfalo", en *Laços de família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1960, pp. 157-168.

por un narrador omnisciente. La elección de este enfoque narrativo está vinculada con una concepción de la creación literaria que la equipara con la creación divina, también iniciada con el verbo que rompe el silencio para organizar el caos, con la diferencia de que quien escribe lo hace usando como instrumento el lenguaje humano que, a diferencia del divino, es falible, porque es imagen de aquél, no *aquél*.

Es decir que más que situarse en el papel de dios, quien narra se presenta como un alquimista, un ser híbrido que marca una distancia crítica (y hasta irónica) de los métodos y recursos de dios mientras los ejerce. Lo que se busca no es explicar el misterio que entraña un objeto (concreto o abstracto) cuando se lo mira bien, lo que equivaldría a neutralizarlo y volverlo algo prosaico, sino mostrar ese misterio como objeto estético, como nueva creación a partir del verbo, de una palabra impotente, incapaz de decirlo, de revelarlo todo por sí misma, pero que es susceptible, mediante el ejercicio de la construcción narrativa, de crear de nuevo el mundo al proyectar en la escritura esa mirada de perplejidad sobre los objetos conocidos, al ser vistos desde un ángulo insospechado: su lado izquierdo o irracional.

La palabra empleada por la narradora para romper el silencio con el que inicia la historia es la más cercana a la Palabra de la Creación, la de la instauración de un orden basado en la búsqueda del entendimiento, aunque éste sea provisional, porque no es el fin, sino tan sólo el medio para acercarse, para tocar algo que no se entiende, que se escapa aun cuando creamos decodificarlo, y que introduce al lector en un "extrañamiento"

del mundo, en una sensación de perplejidad, de no-comprensión,¹⁰³ de creación de otro sentido, uno propio.

Ese desordenar toda una vida, una identidad, para luego reordenar procurando entender intentando tocar con las palabras esa parte que había quedado en las sombras puede significar una auténtica matanza (*carnificina*), un suicidio.

CONCLUSIONES

A diferencia de lo ocurrido en "Mariana", en "O búfalo" la protagonista, *a fêmea desprezada, rejeitada* (rechazada), no sólo logra acceder a la mirada del otro, al reconocimiento de la propia existencia reiterada en la mirada sostenida por otro ser animado, *otro animal*:

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente à frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De

¹⁰³ Cfr. en especial la parte final del cuento tras el encuentro de las miradas de la protagonista y el búfalo, las alusiones a la sorpresa, a la sensación de incredulidad, incluso de espanto por lo que comenzó a ocurrir tras el "descubrimiento" del odio y de sí misma.

pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava.¹⁰⁴

La no existencia del ser amado declarada por la mirada vacía de Mariana, criatura de "pureza animal, anterior a todo pecado", constituye en la historia de Arredondo fuente de la sensación de siniestro para quien busca su propia plenitud a través de su reconocimiento y aceptación. El furor desencadenado por la constatación del fracaso del ansia de posesión del ser amado, en "Mariana", y de la toma de conciencia de haber vivido con la mitad del ser anulado, desconocido, enajenado en la idea de una plenitud que llegaría a través de la pasión amorosa, es decir, a través del otro, como dos mitades que deben unirse, en "O búfalo" es un furor que toma derroteros de muerte. En el caso de los personajes masculinos del cuento de Arredondo,

¹⁰⁴ Lispector, *op. cit.*, p. 167. "[...] Al fin provocado, el gran búfalo se acercó sin prisa. Se aproximaba, el polvo se levantaba. La mujer esperó con los brazos caídos a lo largo del abrigo. Despacio se aproximaba. Ella no retrocedió ni un solo paso. Hasta que él llegó a las rejas y allí se detuvo. Allí estaban el búfalo y la mujer, frente a frente. Ella no miró la cara ni la boca ni los cuernos. Miró sus ojos.

Y los ojos del búfalo, los ojos miraron sus ojos. E intercambiaron una palidez tan honda que la mujer se sintió torpe de adormecimiento. De pie, en un sueño profundo. Ojos pequeños y rojos la miraban. Los ojos del búfalo. La mujer se turbó sorprendida, lentamente meneaba la cabeza. El búfalo apacible. Lentamente la mujer meneaba la cabeza, espantada por el odio con que el búfalo, calmo de odio, la miraba."

el horror que sienten ante el vacío que les devuelven los ojos de Mariana les recuerda el propio carácter irreductible de su identidad, esa parte de sí que no puede doblegarse ni diluirse ni entregarse sin riesgo de despersonalización, de vaciamiento. Ellos quieren su propia plenitud mediante la posesión completa de Mariana. No conseguirlo los coloca en un terreno sin nombre, en una "noche oscura" en la que se sienten perdidos y son presas del deseo vehemente, del "furor" por aniquilar.

En el caso de la protagonista de "O búfalo", ella recorre las etapas de una febril toma de conciencia sobre la despersonalización aprendida y traducida en toda una vivencia del amor heredada, como la piel que cubre su cuerpo y los de los animales del zoológico. Sin embargo, lo siniestro sobreviene al descubrir que no es capaz de vivir a plenitud la experiencia del rechazo del hombre amado; lo siniestro es descubrir ese vaciamiento de una parte de su identidad; lo siniestro es descubrir una pulsión oscura que la inunda de un deseo de muerte, ella que fue educada para dar vida y protegerla, pero, ¿qué tipo de vida puede existir sin estar delineada por la muerte? ¿qué amor puede sobrevivir sin el odio?

De acuerdo con Míriam Rivera Hokanson, en algunas situaciones en una narración, el espejo (o algo tomado como tal) funciona como auxiliar para el reconocimiento. "Frente al espejo el sujeto logra establecer la relación entre lenguaje y realidad cuando descubre a su 'otro'. [...] [los] personajes detectan la carencia de su yo ante ese otro que observa."¹⁰⁵

¹⁰⁵ En su listado de ejemplos sobre la cuestión del espejo, la autora no menciona el cuento "O búfalo", pero desde luego su análisis aplica en este

En ambas historias hay *personas* buscando una plenitud en pugna con una idea del amor como renuncia y como apropiamiento del otro; hay dolorosas experiencias que conducen al deseo de cometer asesinato ante el fracaso, buscando en el absoluto de la muerte lo perseguido a ciegas —“Mariana”—; pero también está el propio sacrificio cuando se ha logrado ver el costado *izquierdo* del propio rostro en el autoconocimiento, cuando se ha vivido la experiencia de la otredad en sí mismo, como ocurre en “O búfalo” y en “Mariana” y su abandono a una pasión sin respuesta.

LA RECUPERACIÓN DE LA INESTABILIDAD:

“EN LA SOMBRA” Y “AMOR”

“En la sombra”

Et pourtant j’attendrai ton retour
Le vent m’apporte de bruits lointains
Guettant ma porte j’écoute en vain
Edith Piaf, “J’attendrai”

Este cuento inicia con las reflexiones de la narradora-personaje durante algunas horas de vigilia.¹⁰⁶ El marido no llega a casa y ella, todo oídos, toda nervios a flor de piel, no consigue

texto. M. Rivera Hokanson, “Hacia una descodificación de las estrategias discursivas de Clarice Lispector en *Lazos de familia*”, en la revista electrónica *Tatuana*, núm. 2, <http://bama.ua.edu/~tatuana>.

¹⁰⁶ Arredondo, “En la sombra”, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 141-146.

dormir. En el fondo, una certeza la mantiene alerta y abatida: él está con otra mujer.

La conciencia de la destrucción de su ideal de vida le provoca un dolor intenso que la mantiene despierta, acechante, celosa, delirante, lo que Arredondo representa muy acertadamente al "organizar" el discurso de la mujer a la manera de un flujo de conciencia culposo debido al reconocimiento de que ante esa realidad siente deseos de desaparecer: morir o quizá convertirse en alguien distinto de aquello para lo que la programó su educación y a lo que una parte inexplorada de sí misma la convoca poderosamente a través de la carne, de su irracionalidad, y ante lo cual siente mucho miedo:

Hasta el fondo, en la capa oscura donde no hay pensamientos, en el claustro cenagoso donde la defensa criminal es posible, yo prefería la muerte a la ignominia. La muerte que recibía y que prefería a otra vida en que pudiera respirar sin que eso fuera una culpa, pero que estaría vacía. [...] No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme.¹⁰⁷

La narradora-personaje ha perdido su identidad, no se reconoce y quiere hacerlo en esa mirada ajena. Este sufrimiento es el de un personaje complejo que analiza, afirma y se contradice hasta ir encontrando paulatinamente el sentido de esa vivencia: llegar a un punto límite, a una encrucijada. La opción que elija

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 141.

decidirá si obtiene alguna ganancia en términos humanos o se hunde en la abyección. Esta ganancia sería el autoconocimiento a través de descubrir el motivo más auténtico de su dolor.

Algo verdaderamente monstruoso es haber vivido a la sombra de otro y en un momento de crisis o de ruptura no reconocerse, volverse extraño a los propios ojos. El personaje está siendo víctima de sí misma, sobre todo, porque no ha logrado constituir una identidad propia, en buena medida porque no ha sido reconocida por alguien. De hecho, ni ella ni los otros personajes referidos tienen un nombre, algo que los haga específicos, sólo tienen una "función": el marido, la amante, la niña, los pepenadores. Ella, siendo la narradora, no se *otorga* un nombre. En ese nivel de estar sin ser se desplazan todos en la sombra, o casi todos, excepto los personajes que aparecen al final del relato: ella porque él no la ve, él porque ha creado un mundo sin ella y sin la niña —enferma—, la amante, a la que prefiere no nombrar.

Al principio a la narradora le parece que el esposo está entusiasmado e incluso enamorado de la otra mujer, lo que deduce de gestos y actitudes de él. En esto hay un claro propósito de hacerla sufrir alimentando esta fantasía, pues así él se reafirma. Ese juego de inteligencia hace sentirse a la narradora "un gusano inmolado [...], sin secreto ni fuerza [...]".¹⁰⁸ En contraste con la belleza que su posición de desdeñada imagina y otorga como un laurel a su contrincante.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 144.

Al verlo, ella sabe de él, pero de ella nadie sabe, y mientras siga encerrada en la penumbra de la casa tampoco se podrá encontrar en nadie más. Y sale a caminar; en la calle podrá ser vista.

El escenario se ilumina. Sentada en una banca de parque, bajo un sol esquivo, semioculto por unas nubes, su mirada hace contacto con las de unos pepenadores, quienes le hacen gestos lascivos. La mirada es el medio de conocimiento y reconocimiento. Ella se deja mirar, tocar por el deseo de unos desconocidos. En ese ámbito se despoja de su cara rígida, de su fachada de ama de casa, y aparece la hasta entonces oculta, incluso para ella misma, en la oscuridad de una vida gris. Esta experiencia le devuelve elementos de su ser para construir de otra manera su identidad, como la capacidad de despertar deseos sexuales en quien la mira, lo que a un tiempo la aterra y la fascina, pues la vuelve extraña a sí misma, siniestra en su forma más pura.

La mirada "despiadada y sabia"¹⁰⁹ de los pepenadores —hombres acostumbrados a manipular cosas que se desechan, gente que encuentra el valor en aquello que otros olvidan— la hace sentir la tentación de la impureza que se le revela "en su forma más baja", pero ese "nuevo dolor", esa experiencia del mal, ese acomodarse a él "como algo propio y necesario" había cambiado algo en ella para siempre, al sacar a la luz su mitad hasta ese momento oculta entre las sombras. Al descubrirse

¹⁰⁹ Todos los entrecomillados a partir de aquí hasta el final del párrafo provienen de la p. 146 de Arredondo, *op. cit.*

viva y capaz de motivar el deseo más puro, sin la mediación del enamoramiento ni del autosacrificio.

“Amor”

Coraje y cobardía son un juego que se juega a cada momento.
Atemoriza la visión cada vez más irremediable
y quizá sea la de la libertad.¹¹⁰

La vida construida palmo a palmo, con la paciencia de un labriego o incluso como una obra de arte, cuidando celosamente de mantener a raya aquello que se presiente fuerte e indoblegable pese a todos los esfuerzos, es una meta perseguida incluso en el marco de una vida sencilla de ama de casa, alguien de quien, de acuerdo con creencias muy arraigadas, no se esperarían la sofisticación de espíritu necesaria para discernir entre una vida secreta que pugna por llenarlo todo como el agua en una inundación y una existencia pública modelada por todos los supuestos que entraña la imagen de la perfecta casada, la madre ejemplar y la dueña de casa. Imagen forjada a partir de una educación que reservaba para cada género actitudes y papeles distintivos:

As meninas eran encorajadas a serem dóceis, boazinhas, úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não. Ao contrario dos

¹¹⁰ Clarice Lispector, “Paul Klee”, en *Para no olvidar... op. cit.*, p. 25.

homens, as mulheres foram ensinadas a “cuidar” de todo mundo, menos delas mismas, a serem guardiãs da tradição e dos laços de família. Por isso quando adultas, muitas delas apresentam tanta dificuldade em pedir ajuda ou delegar tarefas, e carregam uma sensação de culpa e responsabilidade por situações que não se originaram de suas ações e não têm relação com sua real habilidade em determinar eventos.¹¹¹

“Amor” pone en entredicho la serie de prejuicios en torno a las mujeres vinculadas al hogar, a las que de inmediato suele asociarse con la rutina más pedestre y sofocante, a las que se coloca distantes de la reflexión existencial. Se podría alegar que el narrador omnisciente de este cuento incluido en *Laços de família* (1960)¹¹² tiene la *misión* de explorar la complejidad presente hasta en los *casos* más ampliamente conocidos por todos los que hemos crecido en un hogar convencional, encabezado por ambos padres.

¹¹¹ “Las jóvenes eran instadas a ser dóciles, ‘buenas chicas’, útiles, serviciales, cooperativas, cordiales, tolerantes, comprensivas, a no incomodar a las personas y a no decir no. Al contrario de los hombres, a las mujeres se las enseñó a ‘cuidar’ del mundo, menos de ellas mismas; a ser guardianas de la tradición y de los lazos familiares. Por eso, al llegar a adultas, muchas de ellas presentan tanta dificultad para pedir ayuda o delegar tareas, y cargan con una sensación de culpa y responsabilidad por situaciones que no tuvieron origen en sus actos ni tienen que ver con su habilidad real para determinar eventos.” Cecil J. Albert Z. y Salete R. Pezzi dos Santos, “A dimensão trágica do conto ‘Amor’, de Clarice Lispector”, revista brasileña *Cerrados*, núm. 24, v. 16, 2007, p. 55.

¹¹² Clarice Lispector, “Amor”, en *Laços de família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1960, pp. 29-41.

Pero, ¿por qué habría de ser interesante la vida de una mujer dedicada a desempeñar puntual, metódica y hasta orgullosamente las tareas más rutinarias? ¿Por qué presentárnosla en el espacio de un día cualquiera? ¿Será éste un día como otros?

El cuento comienza *in medias res*. Ana, la protagonista, ha hecho las compras y regresa a casa en el tranvía. De esa imagen se desprende la visión sobre su elección existencial: "a vida podía ser feita pela mão do homem".¹¹³ Al principio de la narración se dice que Ana se piensa una especie de labrador que había sembrado las semillas, había visto crecer los árboles y ahora las ramas de éstos se extendían más allá de su control, paulatinamente, inexorablemente...y eso la asustaba: "Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se."¹¹⁴

Ana, en su afán de construirse un destino, había puesto todo el empeño en hacer de su vida una obra perfecta, incluso de carácter artístico, pero corriendo un enorme riesgo que no dejaba de reconocer ante sí, aunque jamás lo confesara a nadie:

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desor-

¹¹³ "La vida podía ser hecha por la mano del hombre." Lispector, "Amor", p. 30.

¹¹⁴ "Cierta hora de la tarde era más peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que había plantado se reían de ella. Cuando ya nada requería de su fuerza, se inquietaba." *Idem*.

den. Parecía ter descoberto que todo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa emprestaria uma apariencia harmoniosa [...].¹¹⁵

Por ese camino *torto* (sinuoso) había *caído en un destino de mujer*. Un destino edificado encima de un íntimo desorden, al que había pretendido suplantar.

En estas últimas palabras está la clave de lectura que tomaré para el análisis de este relato. Es justamente ese íntimo desorden lo que afanosamente sofoca con su laboriosidad. A medida que avanza el relato nos vamos enterando en qué consiste esa parte que Ana no desea ver mezclada con su vida actual, en la que disfruta de *hijos verdaderos* producto de su matrimonio con un *hombre verdadero*. Curiosa paradoja resulta si se recuerda que su destino es visto como una obra hecha a mano.

Ese desorden se vincula con el tiempo de su juventud *anterior*, que ahora le parecía extraña como una enfermedad de vida, de la cual había salido hacía poco “para descubrir que también sem a felicidade se vivía: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha —com persistencia, continuidade, alegria.”¹¹⁶

¹¹⁵ “Todo su deseo vagamente artístico hacía mucho se había encaminado a volver sus días algo bien realizado, bello; con el tiempo, su gusto por lo decorativo se había desarrollado suplantando su íntimo desorden. Parecía haber descubierto que todo era susceptible de perfeccionamiento; a cada cosa se prestaría una apariencia armoniosa [...].” *Idem*.

¹¹⁶ “para descubrir que también sin felicidad se vivía: aboliéndola, había encontrado a una legión de personas, antes invisibles, que vivían como quien trabaja: con persistencia, continuidad y alegría.” *Idem*.

Siguen las paradojas: ¿por qué alguien en su sano juicio defendería una existencia sin felicidad, como si ésta fuera el síntoma de una antigua enfermedad? De hecho, la distancia que toma con respecto al sentimiento de felicidad exaltada es como la que se guarda ante una fuente de contagio. El hogar, visto hasta cierto punto como garantía de estabilidad del personaje,

torna-se reduto de violencia simbólica [...]. Essa violência simbólica significa, para Ana, a renúncia à felicidade e a aceitação de uma vida subalterna, na qua ela se converte no "Outro, o inessencial que nunca retorna ao essencial" (Beauvoir), evidenciando um aspecto trágico no percurso de vida da mulher, na medida em que não se constitui como sujeito.¹¹⁷

En Clarice como en su admirada Katherine Mansfield en ocasiones un momento de extática felicidad es la puerta a una crisis, a un gran cambio, lo que más temía Ana. Llama la atención la mirada sobre su juventud, como algo separable en hemisferios, o como de una etapa de la que ahora se ha redimido con la vida hogareña. No obstante, en este texto que línea tras línea está construido de planteamientos paradójicos también

¹¹⁷ "[el hogar] se vuelve reducto de violencia simbólica [...]. Esa violencia simbólica significa, para Ana, renunciar a la felicidad y la aceptación de una vida subalterna, en la que ella se convierte en lo "Otro, lo no esencial que nunca retorna a lo esencial" (Beauvoir), evidenciando un aspecto trágico en el transcurso de la vida de la mujer, en la medida en que no se constituye como sujeto." Cecil J. Albert, "A dimensão...", *op. cit.*, p. 56. La obra de Simone de Beauvoir citada es *El segundo sexo*.

es destacable otra aseveración: lo que le había sucedido antes de devenir ama de casa quedaba *para siempre fuera de su alcance*. Sólo queda fuera del alcance lo que se desea, lo que da sentido o es de la mayor importancia. En este caso, dice el narrador, lo que permanece fuera es justamente lo que se califica como “uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável.”¹¹⁸ Frente a lo cual Ana *creó*, a cambio, “algo enfim comprensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.”¹¹⁹

Se nos dice, líneas antes que, en el fondo, ella siempre había sentido la necesidad de *sentir la raíz firme de las cosas*. Por alguna razón Ana consideró que una vida fundada en la búsqueda de una felicidad exaltada la alejaba de la estabilidad. En todo el texto, como se verá, aparece como campo semántico la naturaleza, siempre en contraposición con lo construido

¹¹⁸ “una exaltación perturbada que tantas veces se había confundido con felicidad insoportable.” *Idem*. Esa felicidad exaltada es equivalente al sentimiento aludido por el término inglés *bliss*, y no es casual. Nádia Battella, en su biografía de Clarice, habla sobre la admiración de la brasileña por Katherine Mansfield y sobre la traducción del nombre del cuento “Bliss” como “Felicidad”. Más que felicidad es éxtasis, pensaba Clarice, y Nádia afirma más adelante: “Tal vez esté ahí —en ese éxtasis— lo que, a cierta altura, hace que Clarice se reconozca en ese libro que leyó. Porque son innumerables las semejanzas que existen en el arte del cuento de esas dos mujeres, narradoras llevadas por una fina sensibilidad, una especie de sexto sentido que prevé e, instantáneamente, vislumbra. Tal vez sea éste el tema de algunos cuentos, como por ejemplo [...] “Amor” de Clarice [...]. Nádia Battella, *Clarice: una vida que se cuenta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 178.

¹¹⁹ “algo al fin comprensible, una vida de adulto. Así lo había querido y escogido.” *Ibid.*, pp. 30-31.

por el ser humano —la civilización—, como negación indispensable, la segunda, de la primera. No obstante, como mencioné antes, el texto es un complejo tejido de paradojas, lo que genera esa tensión entre la negación de un modo de ser y su recuperación, en un momento de crisis.

El miedo que Ana siente en cierta hora del día que considera peligrosa es justamente el destinado a estar consigo misma, cuando sus funciones —el nuevo sentido que le ha dado a su vida— entran en pausa. El relato comienza, como mencioné al principio, en ese momento de la tarde en que Ana pierde significado (“Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto”)¹²⁰ y *combate* ese sentimiento inventándose tareas o compras que la lleven lejos de casa —tiene que tomar tranvía—, procurando mantener esa *continuidad* sin exaltaciones que tanto valora, como un escudo que la protege de sí misma, de su evidente rebeldía que el narrador reafirma con la frase: “Así lo había querido y escogido”, que funciona como estribillo al rematar dos fragmentos sucesivos de la narración.

La historia efectiva, en que se intercalan alusiones a la vida pasada de la protagonista, transcurre en el lapso de la tarde a la noche de un día normal, cuya mayor novedad —prevista— es la cena que Ana preparará en casa y a la que están invitados sus parientes.

Ana regresa en tranvía, fatigada, pero tranquila, con las compras “deformándole” la bolsa de malla que ella misma tejió.

¹²⁰ “Mirando los muebles limpios, su corazón se oprimía un poco, de espanto”, *ibid.*, p. 31.

De pronto el aire de la tarde comienza a cambiar: un viento "soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável."¹²¹ Ciertamente, pero más que el fin de la "hora inestable" que regularmente termina al llegar la hora de la cena, en el contexto señala el advenimiento de un suceso que hará de ese día algo especial. Al detenerse el tranvía, aparece frente a Ana una imagen que le pareció perturbadora: un ciego, de pie, con los brazos extendidos. Pero, se pregunta el narrador, ¿qué otra cosa había hecho que Ana se sintiera invadida por la desconfianza? "Alguma coisa intranquã estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles...".¹²²

Ana mira atentamente, sin recato, profundamente, al hombre, verdadera *deus ex machina* que marca "el inicio de una ruptura del engranaje".¹²³ Pero sorprendentemente, la mirada de Ana es semejante a la de una mujer con odio. Continúa mirando, cada vez más inclinada. Entonces el tranvía arranca de súbito, Ana es lanzada hacia atrás y de sus manos cae la bolsa con todo su contenido. "Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há

¹²¹ "soplaba anunciando, más que el final de la tarde, el fin de la hora inestable." *Idem*.

¹²² "Algo intranquilo estaba sucediendo. Entonces ella vio: el ciego mascaba chicle...". *Ibid.*, p. 32.

¹²³ Para Bella Jozef, éste es un elemento recurrente en la narrativa clariceana: "con esos *deus ex machina*, la cucaracha (en *A paixão segundo G.H.*) y con el ciego ("Amor") marca el inicio de una ruptura con el engranaje, consumando un proceso subterráneo y fatal de disgregación", en "Clarice Lispector. La transgresión como acto de libertad", *Revista Ibero-americana*, p. 708.

muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível.”¹²⁴

Esta imagen de una mujer a la que se le cae el bolso, dejando ver todo su contenido, como metáfora de una intimidad brutalmente desnudada ante ojos de extraños, es un recurso empleado en otro de los cuentos analizados, “O búfalo”. Sin embargo, además de la escena de bochorno para la mujer, provocada por la conjunción de algo externo y fortuito, como el movimiento del tranvía, y algo personal, como la distracción debida al “encarnizamiento” visual con la imagen del ciego, se agrega un elemento: la pérdida irreparable de un elemento con alto valor simbólico. Los huevos que llevaba para preparar la cena familiar se han roto, con lo cual su materia viva —amalgama para su obra existencial— pasa a ser porquería que la incomoda y le recuerda su distracción como un hecho culposo. La malla suave, la obra salida de sus manos, ahora resulta áspera entre sus dedos. La escena toda se vuelve un cuadro oscuro, que la confunde y atemoriza:

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por qué? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sofocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perécível.. O mundo se tor-

¹²⁴ “Incapaz de moverse para recoger sus compras, Ana se enderezó, pálida. Una expresión, hace mucho abandonada, resurgía en su rostro con dificultad, aún incierta, incompreensible.” *Ibid.*, p. 32.

nara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam.¹²⁵

La intuición de desastre se ve confirmada y la invade una sensación de siniestro. Ni siquiera estaba segura de sus sentimientos respecto al ciego: ¿miraba realmente con piedad o con el odio que le provocaba verse reflejada —y en desventaja— en ese extraño considerado socialmente un minusválido? ¿No era ella una ciega mientras intentaba entender, sumergida como estaba en las tinieblas de su reiterado negarse a aceptarse por entero? ¿Qué rostro de Ana se estaba presentando: uno nuevo o uno que deseaba furiosamente mantener oculto?

Finalmente llegó la crisis presentida, conjurada por años de orden y apaciguamiento. Ana experimenta una epifanía: en ese momento, los aspectos escamoteados de su propia vivencia afloraron presentándole una nueva dimensión de la realidad. A partir de ese momento, todo recupera su carácter inestable. La raíz fuerte de las cosas es semejante a un hilo a punto de romperse. En ese estado de perturbación, equívocamente se baja mucho después del punto de destino y camina con el corazón agitado por el miedo, tratando inútilmente de reconocer el entorno, “enquanto a vida que descubriera continuava a pul-

¹²⁵ “Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué? ¿Acaso había olvidado que había ciegos? La piedad la sofocaba, Ana respiraba pesadamente. Incluso las cosas que existían antes del acontecimiento estaban ahora cautelosas, tenían un aire más hostil, percedero... El mundo se había tornado de nuevo un malestar. Varios años se desmoronaban, las yemas amarillas se escurrían.” *Ibid.*, p. 33.

sar um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto.”¹²⁶ Al fin logra ubicarse. Andando un poco más llega hasta el jardín botánico, donde se sienta a recuperar el aliento: “A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.”¹²⁷

Sin embargo, ya en una especie de trance, en medio de la naturaleza, ella parece reencontrarse con una sensación perdida: la voluptuosidad. Estado ambiguo tan parecido al vértigo de su redescubrimiento del mundo como algo inestable, pero al mismo tiempo tan semejante al deseo erótico así a secas, sin objetivo definido, sin nombre, vivificador e intrigante: Mirando atónita la vida animal y vegetal que se despliega libremente en torno a ella, siente que ha caído en una emboscada, en un reino donde “fazia-se [...] um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.”¹²⁸

La riqueza del jardín, asomo de la vastedad del mundo natural, le permite ver amplificada su propia naturaleza. Se sintió grávida de deleite y al mismo tiempo abandonada en ese mundo dulce, brillante y sombrío. Pronto comprendió que ese otro orden constituía algo más hondo: una moral distinta que la

¹²⁶ “mientras, la vida que había descubierto continuaba latiendo, y un viento más tibio y más misterioso le rodeaba el rostro.” Lispector, “Amor”, *ibid.*, p. 35.

¹²⁷ “La vastedad parecía calmarla; el silencio regulaba su respiración. Se adormecía dentro de sí.” *Idem.*

¹²⁸ “se llevaba a cabo [...] un trabajo secreto del cual ella comenzaba a darse cuenta.” *Idem.*

fascinaba y la horrorizaba al mismo tiempo: "O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno."¹²⁹

Respecto a esta imagen de la mujer inmersa en un orden distinto, menciona Battella que "el testimonio [...] manifiesta un pavor del personaje y también de la narradora: el de ir 'para el lado de allá' y no volver. Ese pavor que acompañará a la escritora hasta sus últimos días de vida."¹³⁰ A propósito de esta conclusión de la biografía, en una entrevista, Clarice afirma que el acto creador es peligroso porque la gente puede ir y no volver más. "Por eso yo procuro rodear mi vida de personas sólidas, concretas [...]. Para que yo pueda ir y venir dentro de la literatura sin el peligro de quedarme allá. Todo artista corre un gran peligro. Hasta la locura. Por eso debe tener cuidado. [...]".¹³¹

Ana, al acordarse de los hijos, se siente culpable y avanza hacia la salida. Sin advertirla, el vigilante la ha dejado encerrada. Ella sacude los portones con desesperación. Al llegar a su edificio se siente *al borde de un desastre*. La experiencia con el ciego ha evidenciado el desfase entre la piedad cristiana y su propia vivencia del amor. El jardín le ha revelado que sus sentimientos son mucho más complejos, incluso tejidos de contradicciones aparentes, inestables, hasta violentos. Por primera vez su casa le pareció extraña ("que nova terra era essa?"),¹³² Y por un instante la vida sana que hasta entonces había lle-

¹²⁹ "El Jardín era tan bonito que ella tuvo miedo del Infierno." *Ibid.*, p. 37.

¹³⁰ Battella, *op. cit.*, p. 308.

¹³¹ La entrevista se publicó en la revista *Textura*. *Ibid.*, p. 506.

¹³² "¿qué nuevo mundo era ése?" *Idem*.

vado le pareció “um modo moralmente louco de viver.”¹³³ Se protegió temblorosa de su descubrimiento abrazando a su hijo con demasiada fuerza. El niño se apartó asustado y desde otro sitio la miró más seguro: “Era o pior olhar que jamais recebera.”¹³⁴

La vida era peligrosa. No había cómo evadirse. El constructo de los últimos años se había fracturado. Estaba frente a su sustancia ambigua expuesta: su lado oscuro brillaba cegándola, llenándola de una náusea distinta, ardiente. Estaba con el corazón lleno “com a pior vontade de viver”.¹³⁵ En estas líneas resulta muy llamativo el empleo del adjetivo *pior* (peor), colocado para enfatizar en los dos casos —pior mirada y pior vontade— lo desconcertante y desestabilizador presente en ambos pasajes. Es decir, la intensidad de las emociones experimentadas en situaciones inaugurales se recibe, antes de poder interpretarlas, como algo parecido a una náusea o un vértigo.

Ana descubrió, también, que en su propio hogar se repetía aquel mismo patrón de vida entrevisto en el jardín botánico, y que fluía independiente de sus horrorizadas precauciones. Preparó la cena y todo transcurrió esa noche con felicidad, con la nerviosa atención de Ana puesta en no arruinar el instante, sintiendo que con su nueva fuerza en un descuido podía destruir lo que quedaba de su obra existencial, ahora frágil como una mariposa a la que por ningún motivo deseaba dejar ir. Nádia

¹³³ “un modo moralmente loco de vivir.” *Idem*.

¹³⁴ “Era la peor mirada que jamás había recibido.” *Ibid.*, p. 38.

¹³⁵ “con las peores ganas de vivir.” *Idem*.

Battella comenta sobre este final: "Pero el cuento no termina en decepción escéptica. Al final, predomina un estado de 'amor', bajo la forma de equilibrio reinaugurado por el descubrimiento clandestino, el que vuelve a la mujer más sabia y madura, más idéntica a su intimidad, recientemente desnudada en todo su dolor y delicia."¹³⁶ Lo que el ciego había desencadenado, ¿cabría en los días de Ana?¹³⁷

CONCLUSIONES

Mientras las religiones patriarcales, la familia y diversas instituciones que dan sentido y soporte a la sociedad burguesa se empeñan en domeñar las emociones y sensaciones de los hombres, sobre todo las de las mujeres, estos dos cuentos colocan "en escena" el mundo interior de dos personajes femeninos, edificado de contradicciones y negaciones. En el caso del primero, quien enuncia su experiencia es la propia víctima de una *educación femenina* que pretende moldear el carácter hasta hacerlo desaparecer bajo un cúmulo de silencios y una imagen de aparente aceptación de un destino doloroso y vacío a la sombra de una pasión reprimida, suicida. En el caso del segundo, el narrador no podría ser la protagonista, quien ha renunciado a la libertad de tener un logos propio, al empeñar su fuerza vital en la tarea de la perfección, en la voluntad de sofocar su pasado.

¹³⁶ Battella, *op. cit.*, p. 179.

¹³⁷ "O que o cego desencadeara caberia nos seus días?", *ibid.*, p. 40.

Ambas protagonistas temen a la inestabilidad que provoca el deseo erótico vivido a fondo sin el miedo a dejar de ser ejemplos de virtud, a perder una aparente estabilidad que ha *vencido a lo irracional*, en apariencia. Los relatos justamente comienzan con el planteamiento de una gran crisis: algo que debía permanecer en la sombra se desliza en forma de delirio erótico, en el caso del cuento de Arredondo, y adquiere el aspecto de un *descenso* al paraíso bajo la forma de un reencuentro con la naturaleza interna y externa —un parque, en el caso de “En las sombras”, y un jardín botánico, en “Amor”—. En ambos casos las protagonistas tienen un inesperado encuentro consigo mismas; un *descenso a los inferos*, usando la expresión de María Zambrano, a lo siniestro o izquierdo de sus emociones, a la pureza impura, a su otredad. A partir de esas experiencias ninguna volverá a ser la que era, viviendo una tensa rutina, empavorecidas por sus propias pulsiones eróticas y el terror a la ruptura de un orden construido y defendido. El reconocimiento de la inestabilidad, la entrada en un reino con una moral distinta de la infligida, es el signo de ese nuevo tiempo mecido por la duda.

LA BELLEZA DE LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO:

“LO QUE NO SE COMPRENDE” Y “A PARTIDA DO TREM”

“Lo que no se comprende”

El cuento está relatado en tercera persona por un narrador implícito, omnisciente, al parecer homodiegético, adulto, y es enunciado en tiempo pasado. Hago esta observación porque la protagonista es una niña, Teresa, y aunque la narración se focaliza desde su punto de vista, no es ella quien relata.¹³⁸ El distanciamiento está marcado por el uso de la tercera persona, que denota el deseo de objetividad en lo expuesto, y el juego entre este recurso y el empleo del narrador implícito, que “entra y sale” de Teresa para describir no sólo el entorno físico sino también el psicológico, da verosimilitud a lo relatado, sobre todo si se advierte la ausencia de juicios morales acerca de lo acontecido.

La narración va precedida por una dedicatoria que caracteriza al cuento como un homenaje a Katherine Mansfield, autora que, como hemos visto antes, revolucionó el relato corto, a la manera de Anton Chéjov.¹³⁹

¹³⁸ Arredondo, “Lo que no se comprende”, en *op. cit.*, pp. 221-226.

¹³⁹ Mansfield, además de compartir las ideas sobre el relato breve de Chéjov, incluso ensayó una relectura del cuento “Un asesinato” al escribir “The Girl-Who-Was-Tired”, por lo cual fue acusada de plagio. Es curioso que justo entre estos dos cuentos y “Lo que no se comprende” de Arredondo existe un vínculo fuerte no sólo a nivel de las ideas sobre cómo se construye un *short story*, sino en el ámbito de la visión transgresora de estos tres escritores sobre el supuesto mundo idílico de la infancia.

El narrador de "Lo que no se comprende" inicia el cuento, propiamente hablando, introduciendo al lector en el mundo de la protagonista, Teresa, a través del esbozo de una infancia que —vista desde afuera— pareciera normal y hasta idílica; sin embargo, a medida que avanza, el texto se revela al lector como el relato de un estado de inermidad ante una realidad incomprendible y siniestra, por lo que en el momento climático la historia incluso adquiere rasgos de relato gótico.

Desde luego, volviendo a la dedicatoria, ésta constituye una clave de lectura al indicar que el cuento que vamos a leer es un tributo a otro narrador, en este caso alguien de quien conocemos nombre y trayectoria, datos que se omiten del narrador del cuento analizado. Sobre la escritora neozelandesa sabemos, como mencioné antes, su carácter de "discípula" de Chéjov y el apego a su manera de concebir la literatura. No es gratuito que exista este guiño, pues Inés Arredondo compartió en gran medida esta postura frente a la escritura literaria, que hizo patente además de en su obra narrativa en diversas entrevistas, incluso en su texto autobiográfico "La verdad o el presentimiento de la verdad".

Es decir, esta dedicatoria es una especie de hipervínculo, la entrada a las raíces de una poética que es puerta hacia un mundo extremadamente complejo que fluye bajo una superficie de apariencia anodina, cotidiana, para emerger en forma de crisis conducente a una epifanía; una poética que también se basa en una relectura de mitos y deconstrucción de falacias simplificadoras, como la de que la infancia es sinónimo de pureza y paz, algo que tanto Chéjov como Mansfield y Arredondo cuestionan a través de sus textos. Baste comparar las vidas de las

niñas protagonistas de "Un asesinato", "The Girl-Who-Was-Tired" y "Lo que no se comprende" y su relación con los adultos (figuras ambiguas, cuando no grotescas) y su mundo lleno de violencia, de ocultamientos y abandono.

Estos tres narradores también coinciden en un rasgo que conlleva desaliento: esta violencia (subterránea o no) que ponen de relieve no concluye al finalizar el relato ni siquiera al vivir los personajes su epifanía y toma de conciencia; no se disipa en la resolución de un problema.

Teresa, una niña pequeña, habita en una finca soleada y llena de vegetación con su familia nuclear y una corte de trabajadores que están allí para atenderlos y cuidarlos. Sin embargo, en ese ambiente de solvencia económica y mucha luz natural se vive un drama familiar que no se nombra y cuyo origen se mantiene en la oscuridad.

A los ojos de Teresa, lo familiar deviene algo en penumbras, en diversos grados ajeno, y por tanto motivo de curiosidad que se torna morbosa debido al silencio y la latente violencia con que se ha configurado una situación cotidiana: la presencia de otro miembro de la casa que inquieta a la protagonista, pero a quien ésta no le es dado reconocer como tal porque en lo exterior nada los identifica, aunque los lazos de sangre los aten sin duda y para siempre.

Un monstruo de sentimientos confusos comienza a gestarse frente al otro, el desconocido, al que se mantiene aparte como algo contaminante, merced al silencio de quienes sí saben lo que en verdad ocurre, los guardianes de la vergüenza que se expande y envenena la mirada de Teresa convirtiéndola en un

dardo de crueldad furtiva que no siempre consigue esquivar el acecho de la madre, quien no logra o no quiere explicar la situación a la hija, y esta angustia se manifiesta en una lucha con la niña y en un estado de permanente postración por parte de la mujer, incomprensibles para Teresa.

Sin embargo, a partir de su *fracaso* como reproductora de una progenie, esta mujer fuerte y hermosa vive la maternidad con un terror que la enferma, como el tiempo en que podría cumplirse de nuevo una maldición. El narrador sugiere que la tragedia familiar tiene origen en una transgresión, quizá un incesto, al subrayar, desde el punto de vista de Teresa, que “era extraño que sus padres se parecieran tanto físicamente [y que] estuvieran unidos de una manera misteriosa”.¹⁴⁰ La presencia de alusiones a diversos mitos —clásicos, judeocristianos y de otras culturas— es algo frecuente en Arredondo. Al parecerse, este problema de la madre con su descendencia refiere una relectura del mito de la relación de la hermosa Isis con su hermano Osiris, ambos hijos de Rea, una diosa cuyo estatus de madre fue objeto de una maldición que bien pudo extenderse, en esta relectura de la sinaloense, hacia la hija, es decir, en el contexto del texto analizado, a la madre de Teresa.

No es gratuito que el parecido entre los padres se enfatice en una historia situada en un contexto totalmente estructurado con base en los roles tradicionales de mujeres que paren y varones que salen a trabajar; niños que permanecen en la ignorancia sobre los llamados “hechos de la vida” y adultos

¹⁴⁰ Arredondo, *op. cit.*, p. 224.

que no se comunican con sus hijos. En ese contexto se sitúa una posible violación a la ley del tótem.

En torno al enigma del origen de ese ser repulsivo que incomprendiblemente ocupa un espacio de privilegio en la casa, que es centro de las atenciones de sus padres y que le ha robado por completo a la madre, se va tejiendo ese juego mórbido de un inconsciente amenazado por algo que no sabe ni nombrar ni explicar y que precipita a la niña en una situación típica del terror gótico: lo cotidiano (lo *heimlich* en palabras de Freud) ha ido tornándose a tal punto oscuro, grotesco, doloroso, que el deseo de desaparecer surge como una salida bajo la forma de una pulsión de muerte.

Teresa percibe que su presencia es motivo de preocupación para el padre, con quien se evidencia un lazo emocional fuerte, y de angustia y enojo para la madre, espejo empañado o esquivo que no la representa. Al contrario, con su rabia y rechazo, de manera oblicua la madre le devuelve a Teresa una imagen monstruosa de sí misma.

La niña siente un dolor que le oprime el pecho, producto de la infelicidad, del sentimiento de abandono, lo que la conduce inadvertidamente a buscar la desaparición, simbolizada en su alejamiento de la casa —que nadie nota—, hasta llegar al oscuro granero, espacio de actividad vigorosa en otros días, y a un suicidio, representado en el “juego” de abrir una zanja en la montaña de grano en la que se entierra y de la que pese a sus esfuerzos no logra salir, pues con cada movimiento se hunde más. Entonces decide esperar a que alguien advierta su ausencia.

Desde esa especie de retorno al vientre materno —uno que no la alimenta sino que la asfixia—, desde esa muerte simbólica que la coloca fuera del alcance de todos, con los brazos cruzados sobre su pecho y con “un miedo atroz”, Teresa va siguiendo de oído y ayudada por la memoria la vida cotidiana que ha abandonado y que al parecer se ha olvidado de ella. Las voces que más tarde escuchará llamándola “no se dirigían a ella o no lograban tocarla”. Entonces, informa el narrador, “la puerta se abrió con un golpe seco y la luz entró en el cuarto como una ola”. Sin embargo, cuando aparece el padre para salvarla, su imagen, pese a la cercanía emocional con la niña, es percibida por ésta como “una silueta negra [...] enorme, aplastante” ante lo cual ella decide esconder su cara entre los brazos cruzados. Escena que refleja la opresiva ambigüedad de la relación con un padre que no está del todo con ella y que debe compartir con una madre que la rechaza.¹⁴¹

¹⁴¹ De acuerdo con lo expuesto por Lacan en su teoría del estadio del espejo como formador del yo, éste alude al momento o estadio en el que un infante se “reconoce” a sí mismo en la imagen del espejo (trozo de vidrio azogado) o en otro semejante y próximo que suele ser la madre, pero ese estadio no se fija sólo con la función materna, se requiere de un *tertium*, un tercero; la función paterna. Si ha sido insuficiente esta función paterna un infante puede alcanzar el estadio del espejo, pero luego puede tener una grave regresión. En el caso de Teresa ninguno de los padres ha cumplido su parte en este proceso, por eso la furtiva relación especular que establece con el hermano deforme le ha forjado una pesadilla de horror, pues se supone tan desagradable que no merece el reconocimiento de su madre. Todos los entrecomillados de este párrafo provienen de la p. 223.

El padre lucha por sacarla de su entierro corriendo él mismo el riesgo de hundirse al avanzar vacilante, "chapoteando entre el maíz",¹⁴² pese a su estatus de adulto. Entonces para tranquilizar a la hija levanta una esquina del velo sobre lo que ocurre con la madre: "está enferma,¹⁴³ espera un niño nuevo, por eso está nerviosa". Con el tiempo llega ese nuevo miembro a la familia, un niño sano al que Teresa puede mirar, reconocer, cuidar y querer, estableciéndose a partir de ello una armonía basada en la "curación" del narcisismo materno y filial heridos por el *otro* niño.

A ese nuevo miembro de la progenie se le da el nombre de Benjamín, o "hijo de mi lado derecho", lo que podría sugerir que el otro fue el fruto del lado siniestro o izquierdo.¹⁴⁴

El nacimiento de este niño "de verdad" infunde valor a Teresa para romper el silencio y encarar al padre, único de los adultos

¹⁴² El verbo chapotear refuerza la metáfora del granero y del cerro de grano como un útero o al menos como un líquido primigenio (¿amniótico?) que retiene a Teresa. Se chapotea en un líquido, no en algo sólido. La cita es de la p. 222.

¹⁴³ De hecho está profundamente arraigado, especialmente entre los habitantes de medios suburbanos, el hábito de hablar del parto como una "sanación". La mujer no pare, "sana". La cita es de la p. 224.

¹⁴⁴ Va de nuevo la intertextualidad, en este caso con la genealogía mítica desplegada en la Biblia, pues según se cuenta, Raquel, esposa de Jacob, dio a luz a un niño estando mortalmente enferma. Su última voluntad fue que se lo nombrara Benoni o "hijo de mi lado izquierdo", por haber nacido en una situación de profunda angustia y dolor para ella y los suyos. Jacob se opuso y decidió que su hijo se llamaría Benjamín, más acorde con el apego irrestricto a estar del lado correcto: a la derecha, en particular a la diestra del Padre.

con quien siente que puede hablar y a quien francamente le plantea deshacerse del otro, "tirarlo". Entonces, como un parto doloroso e inevitable sale a la luz el vínculo entre Teresa y *el monstruo*: también es su hermano y tiene un nombre, es decir, el padre no hará que se vaya para que la niña pueda dormir tranquila, sino que "aquello" ha sido reconocido por *sus* padres como *alguien*, como una persona. Esta situación desata la rebeldía y la rabia contenida de Teresa, productos de su narcisismo aún lastimado.

En medio de la crisis ocurre algo que sin remediar esa realidad irrevocable permite la restauración de un orden, aunque por medios vicarios:

El padre tomó con sus dos manos la carita de la niña [...] la miraba a los ojos con una vehemencia extraña, tratando de comunicarle su doloroso amor, la mirada se cerró en un esfuerzo en el que pareció que sus pupilas azules iban a estallar, luego aquello se fue transformando en algo profundamente hermoso y triste, una fuerza central que lo sostenía y lo desgarraba al mismo tiempo. La niña se quedó inmóvil, devorándolo con su mirar ávido. Él se inclinó y la miró con fuerza [...].¹⁴⁵

El padre, no la madre, dio a Teresa lo que tanto estaba necesitando, la certeza de ser *deseada*, no obstante la crueldad de la que la niña demostró ser capaz al proponer a su padre deshacerse del hermano enfermo. Este momento epifánico en

¹⁴⁵ Arredondo, *ibid.*, p. 226.

que el velo sobre el propio origen es descorrido un poco más revelándose un innegable lazo de sangre entre Teresa y Alberto, aunado al reconocimiento y aceptación a través de la mirada del padre, a quien sí considera su semejante, da a la niña la oportunidad de sellar un pacto con su origen y seguir adelante: vulnerada, pero reconocida, en un orden que pese al conocimiento adquirido siempre será inquietante.

"A partida do trem"

Mi coraje, completamente posible, me amedrenta.¹⁴⁶

El cuento, en voz de un narrador omnisciente, ofrece la imagen una encrucijada, donde se intersectan las vidas de dos mujeres ajenas una a la otra, o quizá no tanto.¹⁴⁷

La voz, en forma de flujo de conciencia, relata el encuentro de Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo y Ângela Pralini en un tren que está a punto de llevarlas a ambas por caminos distintos no obstante la coincidencia espacio-temporal. El relato es sobre dos mujeres descritas antinómicamente,¹⁴⁸ colocadas

¹⁴⁶ Clarice Lispector, "Paul Klee", en *Para no olvidar...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁷ Clarice Lispector, "A partida do trem", en *Onde estivestes de noite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 19-35.

¹⁴⁸ De estos personajes Clarice ofrece algunos trazos: "Ângela Pralini pagou o táxi e pegou sua pequena valise. Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo desceu do Opala da filha e encaminharam-se para os trilhos. A velha bem vestida e com jóias." *Op. cit.*, p. 19.

en el punto más importante de sus vidas: el límite donde cada cual elegirá entre precipitarse a la muerte o renacer.

Dona Maria Rita, una anciana de 77 años, es llevada a la estación del tren por su hija, una *public relations*, según menciona la madre con ironía pensando en la frialdad de su trato. Empezará un viaje hacia la casa del hijo, en donde permanecerá esperando el día de su muerte. Dona Maria Rita es una melodía trémula al momento de abordar, pues secretamente busca una alternativa a ese destino cerrado que aparece ante sus ojos como una etiqueta que se pone a los viejos. Es tan secreta esa búsqueda que apenas la presiente, tiembla.

Ângela, en cambio, es una fugitiva: abandona al hombre que ama, con la esperanza de recobrar su propia integridad lejos de una relación que se ha caracterizado por la castración emocional, al privilegiarse la búsqueda intelectual. Ângela va en busca de su aullido, de su ser salvaje, sofocado por las palabras lúcidas con las que ha apuntalado su historia con Eduardo. A sus 37 años no ha perdido la esperanza de recomenzar, de encontrar una salida. Buscar una salida a una vida que se advierte enajenada es un *leitmotiv* en la narrativa de Clarice, por lo que no resulta extraña la alusión de Ângela a otro cuento de la propia Clarice: "A procura da dignidade" (En busca de

El rostro de la anciana es descrito como una máscara empolvada, enjuta y surcada por arrugas. Ella es *el futuro*, mientras que Ângela, sin ser exactamente una joven, va en busca del suyo. Maria Rita es llevada y recibida como un paquete o como un animalito demasiado domesticado; Ângela abandona furtivamente el hogar donde a su manera también ha sido anulada, despersonalizada.

la dignidad), cuya protagonista, otra anciana atrapada en el laberinto de su dependencia y sus contradicciones, busca una puerta de salida y así concluye el cuento. Esta historia y la manera de escribir de Clarice incomodan a Ângela, quien de manera aparentemente inconsciente asocia a su compañera de tren con la otra vieja, también anónima como una gallina.

La historia se caracteriza por mostrar el interior de estas mujeres que se hallan en lucha con sus acciones y con las opiniones ajenas y propias que acaban tomando el lugar de una verdad *verdadera* que de algún modo presienten y a su manera procuran. La lucha entre acciones, opiniones y el presentimiento de otra verdad no se despliega como incongruencia, sino como paradojas, como afirmaciones y negaciones hacia un ejercicio de reconquista, de asedio de algo que han extraviado. La suya es una lucha también con el terror a la incapacidad aparente de adueñarse de sus vidas.

A bordo, estas mujeres inician un diálogo de conciencias, más que de palabras audibles. El flujo del lenguaje es, como señala Benedito Nunes, "condicionado pela construção paradoxal da narrativa, em função da proximidade máxima entre enunciado e enunciação, que a preponderância do sujeito narrador assegura. Daí o efeito surpreendente de uma narração, que se desenvolvendo à contra-corrente das palavras, é um *desnarrar*."¹⁴⁹

¹⁴⁹ El flujo del lenguaje es "condicionado por la construcción paradójica de la narrativa, en función de la proximidad máxima entre enunciado y enunciación, que la preponderancia del sujeto narrador asegura. De ahí el efecto sorprendente de una narración que, al desarrollarse a contracorriente

Todo comienza con una sacudida del tren que sorprende a Dona Maria Rita, quien se descubre de espaldas al camino. Ângela advierte su turbación y le ofrece intercambiar lugares. Lo que acaba de confundir a la señora es la gentileza de Ângela y de otros pasajeros, jóvenes. Ella, que con la vejez parecía irse borrando de la foto familiar, era capaz de motivar la amabilidad de extraños. Situación que lejos de confortarla amenazaba la “estabilidad” de su linealidad cotidiana en la que era efectivamente anónima y oscura. Más bien la ponía en alerta y en estado vulnerable ese inesperado reflector que ponían sobre ella:

—Que amabilidade a sua, disse-lhe, que gentileza.[...]

—Que amabilidade, repetiu.

Recompôs-se um pouco depressa, cruzou as mãos sobre a bolsa que continha tudo o que se pudesse imaginar. As rugas, enquanto ela rira, haviam tomado um sentido, pensou Ângela. Agora estavam de novo incompreensíveis, superpostas num rosto de novo imodelável. Mas Ângela tirara-lhe a tranqüilidade. Já vira muita moça nervosa que se dizia: se eu rir um pouco mais estrago tudo, vai ser ridículo, tenho que parar—e era impossível. A situação era muito triste. Com imensa piedade, Ângela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pêlo preto e espetado. Mas Ângela lhe tirara a tranqüilidade. Via-se que sorriria a qualquer momento: Ângela pusera a velha nas pontas dos pés.¹⁵⁰

de las palabras, deviene un *desnarrar*.” Benedito Nunes, “Introdução”, en *A paixão... op. cit.*, p. xxxii.

¹⁵⁰ “Qué amabilidad la suya. [...] Qué amabilidad —repetió. Se recompuso un tanto de prisa, cruzó las manos sobre la bolsa que contenía todo lo que

El sentimiento de amenaza se marca en el texto con los gestos de recomponerse y colocar las manos sobre la bolsa “que contenía todo lo que se pudiese imaginar”, asegurándola. Esto es otro *leitmotiv* en las narraciones de Clarice: las protagonistas se “refazem” luego de un acontecimiento que las perturba, además de traer consigo un bolso que —en medio de una situación violenta que las ridiculiza ante ojos extraños— accidentalmente deja expuesto todo su contenido, que vinculan o identifican con su intimidad, su parte más vulnerable. Esto se ve en los otros tres cuentos analizados: en el episodio del frenazo que hace caer las maletas de la madre en “Os laços de família”; el vivido por Ana durante su viaje en tranvía y el recordado por la protagonista sin nombre de “O búfalo”.

Pero, ¿qué teme Dona Maria Rita? ¿Qué cosa tan preciada corre peligro en medio de tanta amabilidad? Las cavilaciones sobre la tranquilidad perdida la hacen levantarse de pronto a abrir la ventana, ante lo cual un joven se apresura a ayudarla y le pregunta si quiere levantar el vidrio:

se pudiese imaginar. Las arrugas, mientras reía, habían cobrado sentido —pensó Ângela. Ahora de nuevo resultaban incomprensibles, superpuestas en un rostro cuya forma era de nuevo indefinible. Pero Ângela le había quitado la tranquilidad. Ya había visto a muchas jóvenes nerviosas que se decían: si me río un poco más lo arruino todo, va a ser ridículo, tengo que parar. Pero era imposible. La situación era muy triste. Con inmensa piedad, Ângela vio la cruel verruga en la barbilla, verruga de la cual salía un pelo negro e hirsuto. Pero Ângela le había quitado la tranquilidad. Se daba cuenta de que sonreiría en cualquier momento: Ângela había puesto a la vieja en ascuas.” Lispector, “A partida...”, p. 20.

—Ah! exclamou ela aterrorizada.

Oh não!, pensou Ângela, estava se estragando tudo, o rapaz não deveria ter dito isso, era demais, não se devia tocá-la de novo. Porque a velha, quase a ponto de perder a atitude de que vivia, quase a ponto de perder certa amargura, tremia como música de cravo entre o sorriso e o extremo encanto: [...] ¹⁵¹

En muchos relatos de Clarice Lispector, la risa suelta revela una pérdida de control sobre los gestos y las emociones; incluso es la antesala de una crisis en el caso de personas muy autocontenidas. El momento en que un personaje obligado socialmente a mantener una imagen de respetabilidad y cordura —que es el caso de Dona Maria Rita, una anciana de clase alta— se sale de lo esperado, se excede en la demostración de sus emociones, es un instante de peligro, que puede resultarle inmanejable y ante todo, incomprensible.

Darse cuenta, por contraste, que durante sus últimos años o en especial a partir del comienzo de la vejez se había vuelto una *cosa* antigua e invisible, la hacía temer más que nunca el olvido. Morir le devolvería la notoriedad, así que no era ése su temor, sino seguir viviendo después de recuperar la capacidad de conmovearse y con ello cierta autonomía:

¹⁵¹ “¡Ah! —exclamó ella aterrorizada. Oh, no —pensó Ângela. Se está arruinando todo, el chico no debía haber dicho eso, era demasiado, no había que impresionarla de nuevo. Porque la vieja, casi a punto de perder la actitud de la que vivía, casi a punto de perder cierta amargura, temblaba como música de clavicordio entre la sonrisa y el extremo encanto: [...]”, Lispector, *idem*.

Receava ter chegado a um ponto de não poder interromper-se. Manteve-se em severidade e tremor, fechou os lábios sobre os inúmeros dentes. Mas não podia enganar a ninguém: seu rosto tinha uma tal esperança que perturbava os olhos que a viam. Ela já não dependia de ninguém: uma vez que a tinham tocado, podia-se ir embora [...].¹⁵²

Pero no sólo sucede esto con la señora mayor, educada en un ambiente tradicionalista y conservador, según se deduce, sino también con Ângela, quien “aproveitava o apito gritado do trem para que ele fosse o seu próprio grito. Era um berro agudo, o seu, só que virado para dentro.”¹⁵³

Clarice lleva a cabo la exacerbación del momento interior de los personajes, al punto en que su subjetividad entra en crisis al comenzar a viajar en las alas de la memoria y del auto-análisis. Sin embargo, no se trata de sondeos psicológicos sentimentales y egocéntricos. La inquietud íntima de los personajes se concentra en la búsqueda de la propia identificación en el marco de un cotidiano monótono y vacío. Las capas más profundas de la conciencia humana son removidas por la autora en busca del significado de la existencia: conocerse para ser.

¹⁵² “Temía haber llegado a un punto donde no podría interrumpirse. Se mantuvo severa y temblorosa. Cerró los labios sobre los innúmeros dientes. Pero no podía engañar a nadie: su rostro tenía tal esperanza que perturbaba a los ojos que la veían. Ella ya no dependía de nadie. Una vez que la habían conmovido, podía marcharse [...]”. *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁵³ “[Ella] aprovechaba el silbido aullante del tren para que fuera su propio grito. Era un alarido agudo el suyo, sólo que vuelto hacia dentro.” *Ibid.*, p. 23.

Lispector recurre al proceso narrativo del flujo de conciencia, que permite la ruptura de los límites del espacio y el tiempo. El pensamiento queda liberado. Pequeños hechos exteriores provocan un largo viaje abstracto de ideas, sin que la narración se base rigurosamente en ninguna estructura secuencial. Hace que los personajes vivan un proceso de "epifanía", es decir, de revelación. En otras palabras, de repente, ante sucesos mínimos, el personaje se descubre y ve revelada una realidad más profunda. Muchas veces, él mismo no logra percibir con claridad de qué verdad se trata, no obstante su vida o su visión cambian para siempre. Sus cuentos relatan ese punto neurálgico, el "instante decisivo em que uma pessoa muda de atitude em relação a toda a existência."¹⁵⁴

Benjamin Abdala Júnior y Samira Youssef Campedelli encuentran que esta opción de Clarice por privilegiar las sensaciones y los procesos abstractos, en vez de los hechos, tiene una razón más poderosa que la mera exploración estilística:

Essa análise da consciência interior na literatura brasileira corresponde a um período histórico de busca de raízes: individuais, sociais e nacionais. Em 1973 principia a abertura política da ditadura militar e o movimento feminista, organizado no país, desenvolve atuação sem precedentes. Paralelamente à busca da identidade individual, procura-se também definir a identidade feminina. Cla-

¹⁵⁴ "El instante decisivo en el que una persona cambia de actitud respecto a toda una existencia". Opinión de Paulo Rónai sobre la escritura de Clarice, citada por Nádia Battella G. en "Um fio de voz: Histórias de Clarice", en Clarice Lispector, *A paixão... op. cit.*, p. 171.

rice é, então, assunto frequente em jornais, revistas, televisão, o que contribui para tornar mais conhecida sua personalidade estranha e cativante.¹⁵⁵

Por eso, no resulta gratuita la colocación de algunos datos espacio-temporales en el cuento que ubican la narración en Brasil (hay un grupo de *bandeirantes* cantando “Brasil”), durante el gobierno de Getulio Vargas, afectado, como varios gobiernos en Latinoamérica y en otras latitudes, por el intervencionismo estadounidense encabezado por Henry Kissinger, de quien el narrador de “A partida do trem” afirma que “parecia mandar no mundo”.

Tampoco resultan gratuitas las conclusiones de Ângela sobre la aparente contradicción de dejar a Eduardo, adorándolo. Incluso, exclama que al morir sentirá nostalgia de él, aunque enseguida se da cuenta de que la frase no resiste a la lógica, “porém tinha em si um imponderável sentido. Era como se ela quisesse exprimir uma coisa e exprimissem outra.”¹⁵⁶ Más adelante, el narrador afirma que Ângela

¹⁵⁵ “Ese análisis de la conciencia interior en la literatura brasileña corresponde a un periodo histórico de búsqueda de las raíces: individuales, sociales y nacionales. En 1973 inicia la apertura política de la dictadura militar, y el movimiento feminista —organizado en el país— desarrolla una actuación sin precedentes. De manera paralela a la búsqueda de la identidad individual, se busca definir también la identidad femenina. Entonces, Clarice es tema frecuente en periódicos, revistas, en la televisión, lo que contribuye a dar a conocer aún más su personalidad extraña y cautivadora.” Benjamin Abdala Júnior y Samira Youssef Campedelli, “Vozes da crítica”, en C. Lispector, *A paixão...*, op. cit., p. 197.

¹⁵⁶ “[...] sin embargo tenía en sí un imponderable sentido. Era como si quisiera expresar una cosa y expresara otra.”, Lispector, “A partida...”, p. 28.

[...] tinha pensamentos tão fundos que não havia palavras para expressá-los. Era mentira dizer que só se podia ter um pensamento de cada vez: tinha muitos pensamentos que se entrecruzavam e eram vários. 'Sem falar no 'subconsciente' que explode em mim, queira eu ou não queira você. Sou uma fonte', pensou Ângela [...] Era, por exemplo, capaz de escrever um cheque perfeito, sem um erro, pensando na sua vida, por exemplo. Que não era boa mas enfim era sua. Sua de novo. Sua de novo. A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem. Só adivincho através de uma veemente incoerência.¹⁵⁷

Respecto a lo que señalan Abdala y Youssef líneas antes sobre las indagaciones de Clarice en torno a lo más íntimo del individuo, Nádia Battella comenta en su biografía que

Lo que la crítica había reconocido como introspección, narcisismo o acentuado individualismo [...] Antonio Cándido lo considera un procedimiento narrativo de lo que llama 'novela de aproximación', en dos artículos publicados a mediados de 1944 en la *Folha da*

¹⁵⁷ "tenía pensamientos tan profundos que no había palabras para expresarlos. Era mentira que sólo se pudiera tener un pensamiento a la vez: tenía muchos pensamientos que se entrecruzaban y eran de diferente naturaleza. 'Sin hablar del 'subconsciente' que explota en mí, lo quiera yo o no lo quieras tú. Soy una fuente' —pensó Ângela [...] Era, por ejemplo, capaz de escribir un cheque perfecto, sin un error, pensando en su vida, por ejemplo. Que no era buena pero finalmente era suya. Suya de nuevo. Suya de nuevo. La coherencia, ya no la quiero. Coherencia es mutilación. Quiero el desorden. Sólo adivino a través de una vehemente incoherencia." *Ibid.*, pp. 29-30.

Manhã y que terminaron por fundirse en un artículo publicado en el libro *Vários escritos*. En las "novelas de aproximación", "el campo aún es el alma, son aún las pasiones. Sus procesos y sus indiscriminaciones repelen, incluso, la idea de análisis. Son antes una tentativa de esclarecimiento a través de la identificación del escritor con el problema, más que una relación bilateral de sujeto-objeto". Se explica, de esa forma, la tendencia a una posible identificación entre escritora y personaje.¹⁵⁸

El tipo de lenguaje que la autora adopta surge apenas como una tentativa de adecuación de los medios a la materia narrada, es decir, la lógica no consigue representar las sensaciones, las emociones, el inconsciente y la indefinición del personaje. Por ello, en la reflexión sobre los pensamientos de Ângela, al final del párrafo citado no obstante que se emplea la primera persona no se colocan más las comillas, como sí se hace unas líneas antes.

En el desmontar la vida hasta ahora llevada, al mirarla críticamente, renunciando incluso al placer inmenso de una relación que la colocaba en un mundo aparentemente idílico, al margen de la planicie de vidas más convencionales, Ângela se libera llevándose la mayor enseñanza de su relación con Eduardo: con él aprendió a mirar hacia dentro, iluminando ennegrecedora y lógicamente su vida interior; no obstante, eso la hizo darse cuenta de que la racionalidad estaba aniquilando sus emo-

¹⁵⁸ Battella, *op. cit.*, p. 211. El artículo de Candido al que se refiere en la cita se titula "No raiar de Clarice Lispector".

ciones, su “corazón salvaje” —usando una expresión empleada por Clarice—, como si eso fuera posible. *Estaba recobrando en el propio tren su salud mental*, afirma el narrador. Por ello, Ângela se dirige a la hacienda de unos tíos, en la selva, donde espera recuperarse en cuerpo y alma:

Ângela tinha perdido sete quilos. Na fazenda iria comer que não era vida: tutu de feijão e couve mineira, para recuperar os preciosos quilos perdidos. Estava magra assim por tentar acompanhar o raciocínio brilhante e ininterrupto de Eduardo: bebia café sem açúcar sem parar para se manter acordada.¹⁵⁹

También soñaba recuperar su animalidad adentrándose en la selva, sumergiéndose en las aguas del río, sintiendo el barro reconociendo a su piel como cosa suya. Aun cuando Ângela es una persona *temperamental* —como la llamaba Eduardo— y *física*, como se autocalifica, no deja de ser una criatura mediatizada por el raciocinio:

Ângela sabia que os tios tinham remédio contra picada de cobra: pretendia entrar em cheio na floresta espessa e verdejante, com botas altas e besuntada de remédio contra picada de mosquito. Como se saísse da estrada Transamazônica, a exploradora. Que

¹⁵⁹ “Ângela había perdido siete kilos. En la hacienda comería a más no poder: tutú de frijol y repollo de Minas Gerais para recuperar los valiosos kilos perdidos. Estaba así de delgada por intentar acompañar el raciocinio brillante e ininterrumpido de Eduardo: bebía café sin azúcar sin parar para mantenerse despierta.” Lispector, *ibid.*, p. 23.

bichos encontraría? Era mejor llevar una espingarda, comida e água.¹⁶⁰

Ângela no abandona su vida anterior idealizando esta nueva etapa que la espera, sino que anhela adentrarse en su lado oscuro para alcanzar esa integridad a la que sus relaciones amorosas no la han llevado. Va en busca de una verdad que la completará porque le permitirá encontrarse consigo misma. Ese lado oscuro, el lado izquierdo de su inteligencia, marcado por la sensibilidad, por lo físico, era visto superficialmente o de plano incomprendido por Eduardo, no obstante su apasionada búsqueda de la razón y verdad última de todas las cosas. Es decir, su raciocinio engeguecedor le impedía ver lo que la sensibilidad exacerbada de Ângela podía tocar tanteando, pero que tampoco lograba enunciar, poner en enunciados inteligibles para comunicar su experiencia del mundo. Eduardo necesitaba tanto a Ângela, como ésta confrontarse con Dona Maria Rita, justo en ese viaje.

Dona Maria Rita pone ante el dolor de Ângela un sí gigante de aprobación a la intuición de Ângela de hacer el viaje como algo indispensable e inaplazable. La anciana, aún vacilante entre aferrarse a lo que le queda de voluntad y amor propio, y permanecer en la monotonía a la que se ha cosido como una figura

¹⁶⁰ Ângela sabía que los tíos tenían medicamentos contra la picadura de cobra: pretendía entrar de lleno en la selva espesa y verdeante, con botas altas y untada con el remedio contra la picadura del mosquito. Como si saliera de la carretera transamazónica, la exploradora. ¿Qué bichos encontraría? Era mejor llevar una escopeta, comida y agua." Lispector, *ibid.*, p. 24.

que se enorgullece de no desentonar, de no molestar la vista de nadie, esa anciana pone ante los ojos de la joven una máscara reseca como opción de vida: una existencia basada en la apariencia, el miedo a vivir de verdad más allá de reglas enajenantes, que sofocan como un cinturón demasiado apretado.

A su modo y desde su comprensión del momento que les toca vivir a bordo de ese viaje habrán de afrontar de qué lado de la posibilidad de ser libre quieren estar: del lado del valor o del lado del miedo a sentir valor, sentimiento este que para consolarse sólo requiere de un par de manos dispuestas a no soltar las rejas.

CONCLUSIONES

El momento justo en el que un ser humano se halla ante la encrucijada de su vida no tiene que presentarse por fuerza al alcanzar la madurez ni en el momento posterior al anuncio de que la muerte se acerca. A veces esa encrucijada aparece bajo la forma de un abismo, de una fractura en el retrato familiar, de un viaje cuyo destino, cuyo sentido hasta el último momento dependerá de que tengamos o no el valor de decidir a pesar del miedo al monstruo en que de pronto se convierte lo más común, lo más familiar, aquella parte de nuestra vida que no hemos podido o sabido comprender y en la que en un momento podemos perdernos para siempre.

En los cuentos "Lo que no se comprende" y "A partida do trem" lo siniestro son la verdad y la libertad. En el primero, la

verdad, o al menos una parte esencial de *toda* la verdad sobre una vida, sobre las raíces y las ramas de una familia, la de Teresa, comienzan a levantar el suelo y a arañar el retrato de una familia que guarda celosamente secretos que angustian en especial a quien no participa de ellos más que a partir de la sospecha y miradas sesgadas, desde una inocencia que es más un instrumento del miedo que un refugio.

La infancia, pues, no es de ninguna manera un sitio de privilegio, sino una especie de invalidez desde la que la vida propia y la de los otros escapa a la comprensión, y esta inocencia basada en la ignorancia provoca angustia y marca con una violencia sorda toda la existencia.

En el caso del cuento de Clarice, la libertad es el abismo que se abre ante los pies de dos mujeres muy diferentes, quizá antitéticas, quizá no tan distintas. Lo siniestro es verse impelidas a emprender un viaje que bien puede ser la salvación o la caída final, no se sabe a ciencia cierta.

Dona Maria Rita, coprotagonista del cuento "A partida do trem" está convencida de que viaja hacia su muerte, mientras que Ângela tiene el deseo ferviente de recuperar su vida de verdad: la animalidad, la sensualidad reprimida en el esfuerzo por mantener una lucidez para ser amada por otro. Ahora va a entregarse a un amor por sí misma. Sin embargo, lo que define los flujos de conciencia de ambas mujeres es justamente el contrapunto entre sus deseos y sus terrores: ¿qué hacer con su libertad? ¿Qué hacer en ese momento de decidir entre un camino u otro? ¿De veras Dona Maria Rita está resignada a entregarse a la muerte y Ângela está convencida de olvidar

para siempre la enajenación de sí misma que experimentó a través de la pasión erótica?

Ese juego dialéctico entre fascinación y pánico ante la certeza de tener en las manos la posibilidad de decidir el curso de la propia vida es el encuentro con lo siniestro, con el reverso de un discurso autocomplaciente que las protagonistas tratan de legitimar con un aparente desvalimiento, en el caso de la anciana, y con la fuga de Ângela, quien presuntamente se desmarca de la búsqueda intelectual de su amante. Las reflexiones de una y otra protagonista llevan a la conclusión de que nada está aún decidido, están en una transición en la que si hay una certeza es justamente ese valor con el que enfrentan lo que aún no saben cómo nombrar, pero que por sus señas puede ser reconocido como la libertad, un acto de justicia que de asumirse las sacará a ambas del anonimato en que hasta ese momento naufragan.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto, estas narradoras presentan fuertes coincidencias, motivo de la presente tesis. La mayor de ellas, matriz de todas las otras, se centra en el desorden que instauran, y que, en el caso de Inés Arredondo, radica, como mencioné, en la exploración del sentido de los valores de la metahistoria judeocristiana, de su significado real en la vida humana moderna —pues, como se sabe, en los sistemas filosóficos y políticos del racionalismo la ética cristiana fue secularizada—.

Esa búsqueda lleva a plantear una inversión de estos valores, propuesta por varios de sus personajes narradores como una forma de acceder a un conocimiento, a una comprensión, a una verdad *verdadera*, propia. O bien, dicha exploración propone una mirada dialéctica sobre el significado y alcance de esos valores, que es revelada en la actuación de los protagonistas, tachados por esto mismo de locos, autodestructivos, malditos, pecadores, puros...por la propia comunidad en la que se construyen como individuos y de la que se separan, aunque permanezcan dentro de ella.

Los mundos posibles presentados por Inés Arredondo y Clarice Lispector son espacios en que los individuos se encuentran de golpe con un aspecto de su historia particular o familiar hasta entonces velado. Se *tropiezan* con él o éste irrumpe porque no es posible mantenerlo oculto, menos para sí mismos. Esa experiencia introduce nuevas reglas, visiones, maneras de entenderse a sí mismo, nuevos derroteros y un vuelco moral, todo lo cual quizá se presenta como algo sin

forma clara, sin que necesariamente el personaje sepa qué se *demand*a de él.

A diferencia del relato siniestro emparentado con lo fantástico, en los cuentos de Arredondo y Lispector no resulta tan evidente que el elemento de ruptura introducido en la vida de los personajes de los cuentos analizados sea identificable con la definición de siniestro provista por Freud y otras fuentes. Hay en sus narraciones un trabajo sutil, casi subliminal. Me atrevo a decir que otra lectura de la experiencia de lo siniestro, una menos deseosa de apegarse al molde y más obsesivamente entregada a revelarlo en situaciones aparentemente triviales, pero que en definitiva constituyen una entrada a un momento límite, una encrucijada que aparece cuando una especie de historia subterránea se hace patente en el "orden" actual, desordenándolo.

De acuerdo con Eugenio Trías,

[...] la obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su representación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, [...] En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro, pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia —velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa— el arte carecería de vitalidad.¹⁶¹

¹⁶¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, pp. 52-53.

En eso consiste el aporte al tema de lo siniestro de estas narradoras. A diferencia de lo ocurrido en relatos como *El hombre de la arena*, donde Freud encuentra un modelo de *realización* de aspectos de la definición de lo siniestro, como si en su escritura Hoffmann se estuviera apegando a una tradición, lo que le permite al analista diseccionarlo de manera tal que puede emplearlo para exponer bastante didácticamente el fenómeno de lo siniestro, en el caso de las narradoras estudiadas esta sensación llega subrepticamente, de manera que el lector puede sentir que más allá de la exposición de un momento de crisis, de locura, de dolor o de vulnerabilidad, hay una propuesta no de solución ni de final feliz o trágico como consecuencia de un problema planteado y resuelto, sino todo lo contrario: hay una invitación a entender que la búsqueda de un orden, que la tentación de encorsetar en un relato coherente toda una existencia es la verdadera locura. Lo que hay es una invitación a desordenar, a no procurar la coherencia de algo que no puede tenerla según ningún modelo por ser por definición ambigua, polivalente: la vida.

Frente a la indagación de Arredondo en el venero de la infancia, como punto de partida para la elección de una verdad ficcionalizada, es decir, creada por ella, Lispector coloca su decisión de no quedarse con lo que puede ofrecer el día a día sin aportar su propia interpretación, como afirma en su novela *Água viva*: "Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. O que te direi? Te direi os ins-

tantes.”¹⁶² Instantes que ambas entregaron en forma de relatos.

Mientras todos los sistemas de pensamiento y las religiones patriarcales graban a fuego en las conciencias que todo tiene y debe tener un sentido y hay que buscarlo, siempre en concordancia con un código artificial de ordenamiento de las acciones humanas, lo que estas escritoras muestran es que vivir no tiene nada que ver con esas imposiciones, detonadoras de la sensación de siniestro. Lo que estas narradoras traen en los cuentos analizados es justamente ese instante —o ese proceso *conducente a*, en el caso del cuento “Mariana” de Arredondo— de deslumbramiento un tanto terrorífico ante una verdad insospechada.

El aporte de ambas escritoras consiste en proponer una visión que trascienda la cerrada postura judeocristiana acerca de la naturaleza humana y los valores rectores de su conducta. En los textos de la sinaloense, por ejemplo, se ponen en tela de juicio las ecuaciones morales tradicionales: hacer el bien apegándose a la doctrina no necesariamente genera felicidad, no necesariamente conduce al bien. A veces hace falta transgredir esos principios en busca de otra verdad, más cercana a la vida, vinculada con la parte oscura del individuo, sombría por inexplorada, al estar la persona más preocupada por apegarse a las reglas impuestas desde el exterior que por cono-

¹⁶² “No quiero tener la terrible limitación de quien sólo vive lo que es factible de tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada. ¿Qué te voy a decir? Te diré los instantes.” Clarice Lispector, *Água viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978, p. 26.

cerse a sí mismo. De hecho, al conversar con Miguel Ángel Quemain, Arredondo tocó un asunto muy traído y llevado en relación con su propuesta literaria y filosófica: la cuestión del mal, su lugar en la constitución e incluso en la construcción de un individuo. Sobre esto señaló que

Muchas veces encontramos la pureza en el corazón del perverso, de la perversión misma. Y, déjame decirte... a veces la locura es el espacio de la iluminación, ahí encontramos una intimidad que por lo general pasa desapercibida, pero también está ligada a esa idea del mal, que tanto nos atribuyen a Juan Vicente (Melo), a Salvador (Elizondo), a Juan (García Ponce) y a mí. No digo que el mal no exista en mi literatura, pero existe como el mecanismo más eficaz para devolverle la pureza a alguno de mis seres.¹⁶³

Para Inés pureza —concepto central en su narrativa y no identificable con el de *inocencia*— es una forma de llamar a la conquista de la integridad (cualidad de ser total, enteros) del ser, aunque para ello deban pasarse muchas pruebas, incluso la de la *abyección* y la entrega a todo lo socialmente circunscrito al terreno del mal o de lo malo, cuestiones que desde luego serán valoradas de manera distinta por quien vive la experiencia de absoluto. No obstante, en ningún momento se plantea una apuesta por el irracionalismo, sino una visión integral del ser humano a la luz de una racionalidad enriquecida, profundamente vinculada y orientada por el arte y su forma de

¹⁶³ Quemain, *op. cit.*

aproximarse a la verdad: sin últimas palabras, sin dar por concluido nada, tomando cada situación como algo individual, como otra forma de existir.

Tanto para Inés Arredondo como para Clarice Lispector, la literatura es una vía hacia el encuentro consigo mismo, mediante la indagación de las zonas poco exploradas del ser, aunque no necesariamente de esa experiencia se extraiga nada concluyente ni ejemplarizante.

Al inicio, los personajes forman parte de un contexto claramente establecido e incluso convencional, al entrar en contacto con otros individuos se alejan de sus entornos conocidos, con situaciones inesperadas, contingentes, hasta volverse ajenos a sí mismos, precisamente en el sentido de perder su identidad para reencontrarla de otro modo.

Sus personajes deconstruyen esa subjetividad aprendida, moldeada por la educación familiar, y construyen o reconstruyen otra, la propia. La *evolución* de los personajes, no en un sentido darwiniano sino como un avance hacia el descubrimiento de la situación en que se encuentran, pasa por una transgresión de los límites de su "zona de confort". La transgresión de límites de Arredondo se da sobre todo en el terreno de la ética, particularmente en la disolución de una visión dicotomizada de la identidad y en el acento que pone en que la construcción de esta identidad no es un asunto privado ni estático del individuo, sino resultado en buena medida de su interacción y vinculación con los otros.

* * *

El gran giro de tuerca al pensamiento ilustrado tenía que darse no en sentido opuesto sino de una forma que lograra hacer avanzar sus engranajes y todo su aparato de manera distinta, quizá tropezando y contradiciéndose, en una labor de autocrítica, dialéctica.

Al poner en juego una obra literaria la búsqueda de una verdad que no se da por sabida para al final llegar falsamente a un *feliz* encuentro, está rompiendo en apariencia con uno de los principios capitales de la estética ilustrada: la unidad de acción, de espacio, de tiempo. En el caso de Clarice Lispector e Inés Arredondo se observa cómo este desarrollo es desplazado por la presentación de historias marcadas por la duda existencial, la inversión o la puesta en duda de las convenciones morales prevalecientes; por la exploración de los medios para verbalizar las pulsiones donde la identidad de lo tanático y lo erótico se vuelve difícil de discernir; narraciones donde el tiempo se detiene —casi solidificándose, casi materializándose—, regresa —para tomar posesión del presente desestabilizándolo— y se proyecta hacia algo que no parece un futuro legible.

La búsqueda de esa verdad se hace a ciegas, porque tan sólo se percibe que el mundo hasta ese momento conocido es una construcción caduca, falsa, desconocida, ajena, que nos obliga a no hacer preguntas, a ocultarnos como criminales culpables de desear conocer toda la verdad o al menos más de ella. Esta indagación puede llevarnos a observar lo oscuro, lo deforme, lo horrible, lo retorcido de nuestra naturaleza, todo aquello

que la estética ilustrada rechazaba como desviado y pernicioso. Sin embargo, el giro de tuerca dado por esa clase de obras literarias cuya propuesta no es acceder a lo silenciado con el placer que define al voyeurista, por la satisfacción del ansia de transgresión con miras a fracturar la rigidez de una moral dominante, sino rasgar el velo para entrever o mirar de frente lo que somos o al menos lo que somos capaces de pensar, de desear o de matar.

El riesgo es mirar y no permitirse sentir nada; la ganancia es sentir toda una vida turbada, cimbrada por la siniestra experiencia de totalidad a través de probar nuestra otredad, nuestra belleza monstruosa, la inestabilidad, el desorden, el vacío y la plenitud. Pero sentirlo y de ser posible entregarse a ese desorden o al menos buscar su lugar en un orden construido también en ejercicio del libre albedrío.

El fracaso sería, quizá, estar frente a esa belleza y aferrarse a la esclavitud, a la inmovilidad, por pavor a esa libertad, como ocurrió al astuto héroe Odiseo, modelo de racionalismo. Aferrarse a la esclavitud es condenar a otros a lo mismo y no es ésta la opción de las escritoras estudiadas en la presente tesis. Sino amar su retorcida humanidad, dar voz a su pulso vital en el pensamiento escrito, asumiendo que la razón no puede tener un solo flanco, que la inteligencia y el conocimiento no se manifiestan tan sólo en líneas rectas y fórmulas científicas, sino también en la construcción de metáforas, en la nueva comprensión del papel del lenguaje en la recuperación de lo humano como algo inseparable de la razón de ser de la obra literaria. El lenguaje, en particular el poético, para Inés Arredondo como

para Clarice Lispector, debe ser capaz de *traducir* el misterio y lo que carece de nombre, debe expresar con palabras lo que la mirada percibe más allá de los gestos, los objetos y rutinas que hemos elegido para componer (uso esta palabra en un sentido artístico) nuestro cotidiano, pero también, lo que se percibe o presiente en otras palabras, las que usamos para dar inteligibilidad a nuestra práctica. El lenguaje, como lo entienden estas narradoras, debe ser capaz de fijar el instante y el acto ínfimo que están en el origen de todo.

FUENTES***BIBLIOGRAFÍA DIRECTA***

ARREDONDO, INÉS, *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, 1988, serie Los Once Ríos.

LISPECTOR, CLARICE, *Laços de família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1993 (1960).

_____, *Onde estivestes de noite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1974).

_____, *Água viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1978.

_____, *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, trad. de Mario Merlino, Madrid, Siruela, 2006 (1978). Col. Libros del Tiempo.

_____, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, trad. de Elena Losada, Madrid, Siruela, 2007 (1978).

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA**Sobre Inés Arredondo**

ALBARRÁN, CLAUDIA, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

_____, "El huésped de la matrioshka" en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, PIEM-El Colegio de México, 1995.

AVENDAÑO-CHEN, ESTHER, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, Culiacán, México, Difocur/Universidad de Occidente, 2000. Col. Río Subterráneo.

BUNGÅRD, ANA, "La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*" en Aralia López González (coord.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de la Frontera Norte/PIEM-El Colegio de México, 1990.

DOMECQ, BRIANDA, "La mística de Inés Arredondo en 'Olga'", *Mujer que publica...mujer pública. Ensayos sobre literatura femenina*, México, Diana, 1995.

_____, "La callada subversión" en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, PIEM-El Colegio de México, 1995.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996.

TORNERO, ANGÉLICA, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, México, Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

ZAMUDIO, LUZ ELENA (COORD.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, México, UAM-I/Casa Juan Pablos, 2005.

TESIS

ALBARRÁN AMPUDIA, Ma. Claudia P., "Inés Arredondo: los dos rostros de la escritura", tesis para obtener el grado de doctora en Letras, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998.

Sobre Clarice Lispector

ARÊAS, VILMA, "Clarice Lispector", en Ana Pizarro (org.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura* vol. 3: Vanguarda e modernidade, Campinas, SP, Editora da UNICAMP/Fundação Memorial da América Latina, 1995.

BATTELLA GOTLIB, NÁDIA, *Clarice: una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007 (título original: *Clarice: Uma vida que se conta* [1995]). Traducción de Álvaro Abós. Col. Biografías y testimonios.

BORELLI, OLGA, "Liminar. A difícil definição", en Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, edición crítica coordinada por Benedito Nunes, Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX, 1996.

CÂNDIDO, ANTÔNIO, "No raiar de Clarice Lispector", *Vários escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

CASTELLANOS, ROSARIO, "Clarice Lispector: la memoria ancestral", *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1973.

COSTA LIMA, LUÍZ, "A mística ao revés de Clarice Lispector", en Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, edición crítica.

FREIXAS, LAURA, *Clarice Lispector*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001.

LISPECTOR, CLARICE, *A paixão segundo G.H.*, ed. crítica coordinada por Benedito Nunes, Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX, 1996.

MOSER, BENJAMIN, *Clarice, uma biografia*, trad. José Geraldo Couto (tít. orig.: *Why this World?*), São Paulo, Cosac Naify, 2009.

NUNES, BENEDITO, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edições Quirón, 1973.

PRADO, GLORIA, "La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector", en Luzelena Gutiérrez de Velasco (comp.), *De pesares y alegrías, escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México, UAM-I/El Colegio de México, 1999.

RÍOS, BRENDA, *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*, México, Conaculta/Fundación para las Letras Mexicanas, 2005.

SÁ, OLGA DE, "O conceito e o procedimento da epifania", *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Editora Vozes/FATEA, 1993.

SELIGSON, ESTHER, "Clarice Lispector: el aprendizaje de la vida", *La fugacidad como modo de escritura*, México, Plaza & Janés, 1988.

TESIS

GARCÍA HUBARD, GABRIELA, "Clarice Lispector o el derecho al grito", tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1999.

HERNÁNDEZ TERRAZAS, CAROLINA, "La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector", tesis para obtener el grado de

doctora en teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, Facultat de Filologia-Universitat de Barcelona, 2008. Disponible en <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0309109-104905//CHT_TESIS.pdf>

REVELES ARENAS, MARTHA PATRICIA, "Lenguaje y novela. La experiencia de lo sagrado en *A paixão segundo G.H.*", tesis de licenciatura en estudios latinoamericanos, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2004.

Teoría, crítica e historia de la literatura

BENJAMIN, WALTER, "El narrador" (1936), en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, t. IV de *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1991.

BLANCHOT, MAURICE, "The Essential Solitude", en *Critical Theory since 1965*, Tallahassee, Fl., Florida State University Press, 1986, pp. 823-831.

CIXOUS, HÉLÈNE, "The Laugh of the Medusa", en *Critical Theory since 1965*, Tallahassee, Fl., Florida State University Press, 1986, pp. 308-320.

COUTINHO, EDUARDO F., "Literatura comparada na América Latina: do ethnocentrismo ao diálogo de culturas", en Margarida L. Losa, Isménia de Sousa y Gonçalo Vilas-Boas (eds.), *Lite-*

ratura comparada: Os novos paradigmas, Porto, Afrontamento, 1996.

GREIMAS, A. J. y J. FONTANILLE, "Introducción", *Semiótica de las pasiones*, *Morphé*, año 4, núm. 6, 1999, pp. 18-19.

PAZ, OCTAVIO, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona/México, Seix Barral/Planeta, 1993.

_____, *El arco y la lira*, México, FCE, 1996.

Filosofía, psicología y mito

ADORNO, T.W. y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

CIORAN, E.M., *Conversaciones*, Barcelona, Tusquets, 1996.

CIRLOT, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1965.

DESCHNER, KARLHEINZ, *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, España, Yalde, 1989.

ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1992.

FREUD, SIGMUND, "Lo siniestro", en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976.

GRAVES, ROBERT, *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*, Madrid, Alianza, 1983.

LACAN, JACQUES, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)" (1949), *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985.

LEVINAS, EMMANUEL, *La huella del otro*, pról.: Silvana Rabinovich; trad.: Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero, México, Taurus, 1998.

ROUGEMONT, DENIS DE, *Amor y Occidente*, México, CNCA, 1993. Col. Cien del Mundo.

STEINER, GEORGE, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, trad. de María Condor. Madrid, Siruela/FCE, 2007.

TRÍAS, EUGENIO, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.

TSE, LAO, *Tao teh King*, Málaga, Editorial Sirio, s/f. Ed. bilingüe.

ZAMBRANO, MARÍA, "Por qué se escribe", en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1984.

Material de internet

CAICEDO, ADOLFO, "Antón Chéjov, nuestro contemporáneo", <http://notauniandina.edu.co/html/nota3/Chejov.htm> [consultado el 10-V-2009].

CONDE, ANA C., "Lo siniestro enroscado a la palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud", Depto. de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html> (consultado el 13-V-2009).

LÉVY-DANIEL, HÉCTOR, "La poética de Chéjov, algunas estrategias textuales", en el sitio *DramaTeatro* http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0016/levy-daniel16.htm [consultado el 10-V-2009].

MAY, CHARLES E., "Chekhov and the Modern Short Story", en *The New Short Story Theories*, http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v27/ai_15473861

TURÓN MEJÍAS, MARÍA ÁNGELES, "Aprender a leer desde lo narrativo" (a propósito de "El narrador" de Walter Benjamin); <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/narrar.pdf> [consultado el 28-IV-2009].

VARGAS LLOSA, MARIO, "Flaubert, nuestro contemporáneo", en *Letras Libres*, México, abril de 2004, en <http://www.letraslibres>.

com/index.php?art=9504
[consultado el 28-IV-2009].

HEMEROGRAFÍA

(MEDIOS IMPRESOS Y ELECTRÓNICOS)

Sobre Inés Arredondo

PUBLICACIONES PERIÓDICAS IMPRESAS

ARREDONDO, INÉS, "Autobiografía" (dos textos desconocidos), suplemento cultural *Sábado* de *Unomásuno*, 17 de agosto de 1995.

BATIS, HUBERTO, "Presentación a Mariana", *Sábado*, *Unomásuno*, 6 de febrero de 1982.

_____, "Los relatos de Inés Arredondo", *Sábado*, *Unomásuno*, México, 11 de noviembre de 1989.

GARCÍA PONCE, JUAN, "Inés Arredondo. 'La señal' la rebela [*sic*] como una espléndida escritora", en "La Cultura en México", suplemento de *Siempre!*, núm. 207, 2 de febrero de 1966.

GARCÍA RAMÍREZ, FERNANDO, "Inés Arredondo (1928-1989). El espíritu y la mirada", en "El Semanario Cultural de *Novedades*", 12 de noviembre de 1989.

LIZÁRRAGA, REBECA, "Inés Arredondo, tres meses antes del 2 de noviembre de 1989" (entrevista con Inés Arredondo), en "Nuevo Despacho" de *El Financiero*, 20 de marzo de 1990.

PFEIFER, ERNA, "Huellas y señales" (entrevista con Inés Arredondo), *La Jornada Semanal*, 1º de abril de 1990.

POLIDORI, AMBRA (entrevista), "Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento", *Sábado, Unomásuno*, 5 de agosto de 1978.

REBOREDO, AÍDA, "El escritor debe mantenerse en la marginalidad", en *Unomásuno*, 28 de mayo de 1980.

REYES, JUAN JOSÉ (entrevista), "Inés Arredondo ante la señal", *El Semanario Cultural de Novedades*, 30 de octubre de 1988.

_____, "La verdad en oscilación", *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de noviembre de 1989.

URRUTIA, ELENA (entrevista), "Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca, afirma Inés Arredondo", *Sábado, Unomásuno*, 29 de diciembre de 1979.

FUENTES DE INTERNET

AMATTO, ALEJANDRA, "La señal de señales: el juego de la ambigüedad en Inés Arredondo", <http://www.tuobra.unam>.

mx/publicadas/050707220141.html
[consultado el 17-II-2006].

GARZA, MARÍA ALICIA, "La(s) representación(es) de la subjetividad femenina a través del palimpsesto en 'La sunamita' y 'Estío' de Inés Arredondo" (Boise State University) <http://rmmla.wsu.edu/ereview/55.1/articles/garza.asp>
[consultado el 17-II-2006].

MARTÍNEZ, MÍRIAM MABEL, "La aventura trágica en Inés Arredondo", www.difusioncultural.uam.mx/revista/mayo2004/mabelmartinez.html [consultado el 26-V-2005].

MENDOZA AGUIRRE, CARLOS IVÁN, "Naufragios en el río metafísico de Inés Arredondo", <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic01ene02/mendoza.html> [consultado el 26-V-2005].

QUEMAIN, MIGUEL ÁNGEL, "Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad", Coordinación Nacional de Literatura del INBA; http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5720_0_15_0_M. [Entrevista realizada en 1989; consultada el 28-IV-2009].

Sobre Clarice Lispector

PUBLICACIONES PERIÓDICAS IMPRESAS

FITZ, EARL E., "Caracterização e a visão fenomenológica nos romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes", *Travessia* núm. 14, (1987).

_____, "Bibliografía de y sobre Clarice Lispector", *Revista Iberoamericana*, v. L, núm. 126 (enero-marzo de 1984).

JOZEF, BELLA, "Clarice Lispector. La transgresión como acto de libertad", *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200 (julio-septiembre de 2002), pp. 705-710.

SÁ, OLGA DE, "Clarice Lispector: procesos creativos", en *Revista Iberoamericana*, v. L, núm. 126 (enero-marzo de 1984).

SALEM SZLKLO, GILDA, "O búfalo. Clarice Lispector e a herança da mística judaica", *Remate de Males*, núm. 9, Campinas (1989).

FUENTES DE INTERNET EN ESPAÑOL

ABATTE, FLORENCIA, "Revelación de un mundo. Clarice Lispector", <http://www.letras.s5.com/cl160604.htm> [consultado el 04-VII-2005].

CLUA, VICENTE, "Clarice Lispector, la palabra rigurosa", <http://www.letras.s5.com/lispector2.htm> [consultado el 04-VII-2005].

GILLIO, MARÍA ESTHER, "Clarice Lispector: la mujer a la que no le gustaba hablar", entrevista con la escritora (publicada: 30-XII-2002), <http://www.mujereshoy.com/secciones/88.shtm> [consultada el 23-VIII-2005].

HIDALGO, ADRIANA, "Cuando escribir es una aventura de la lucidez. Sobre *Revelación de un mundo* de Clarice Lispector", en el suplemento "Señales", de *La Capital*, Rosario, Argentina, 4 de julio de 2004 http://www.gabrieladecicco.com.ar/ensayos-articulos/lispector_cronicas.html [consultado el 05-VII-2005].

LOSADA SOLER, ELENA, "Clarice Lispector: la palabra rigurosa", <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm> [consultado el 04-VII-2005].

RIVERA-HOKANSON, MÍRIAM, "Hacia una descodificación de las estrategias discursivas de Clarice Lispector en *Lazos de familia*", *Tatuana* núm. 2, <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revlispector.pdf> [consultado el 14-II-2009].

RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER, "Clarice Lispector cansada de la literatura" <http://www.letras.s5.com/lispector201102.htm> [consultado el 04-VII-2005].

SEGARRA BÁEZ, IVÁN, "Clarice Lispector y la (re) lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo (Ucrania 1925 - Río de Janeiro 1977)", <http://www.letras.s5.com/cl160405.htm> [consultado el 04-VII-2005].

VIANNA, LÚCIA HELENA, "Obra íntima y obra pública: marginalidades en Frida Khalo y Clarice Lispector", fuente: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina <http://webserver.rcp.net.pe/cemhal/articulo1.html>; tomado de <http://www.modemmujer.org/docs/9.17.htm> [consultado el 24-VIII-2005].

FUENTES DE INTERNET EN PORTUGUÉS

ALBERT ZINANI, CECIL J. Y SALETE ROSA PEZZI DOS SANTOS, "A dimensão trágica do conto 'Amor', de Clarice Lispector", revista *Cerrados*, núm. 24, vol. 16, 2007, pp. 49-60, <http://www.andrelg.pro.br/cerrados/index.php/cerrados/search/titles> [consultado el 1º-III-2009].

ASSIS SOUZA, LUÍZ FLÁVIO, "Quem tem medo de Clarice Lispector", <http://www.clarice-lispector.cjb.net/> [consultado el 23-VIII-2006].

BITTENCOURT, ERCÍLIA, "Palavras secas e úmidas em Clarice Lispector", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_36.htm [consultado el 20-II-2006].

BITTENCOURT GOMES, JÚLIO CÉSAR DE, "A palavra e o silêncio: o esoterismo de Clarice Lispector", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_12.htm [consultado el 20-II-2006].

CAMARGO, LÚCIA, "Uma mulher inatingível e simples", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_13.htm [consultado el 20-II-2006].

COLASSANTI, MARINA, "A mulher que amava o lado escuro das palavras", sobre *A hora da estrela*, <http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/opinioes/marina.htm> [consultado el 20-VIII-2005].

COSTA PINTO, GRAZIELA R.S., "O ser e a escritura", <http://www.clarice-lispector.cjb.net/> [consultado el 23-VIII-2005].

CRUZ, JUÁREZ, "A elaboração do conflito estético em um conto de Clarice Lispector", publicado previamente em *O Bestiário*, http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_29.htm [consultado el 20-II-2006].

CHIAPPINI, LÍGIA, "Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto", publicado en la revista *online Mulheres e literatura*, vol. 2, http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_21.htm [consultado el 20-II-2006].

DELLA PASCHOA RODRIGUES, FÁBIO, "Nem santa, nem puta: Uma veia humorística em *A Via Crucis do corpo*, de Clarice Lispector", publicado por Unicamp, *Especial Clarice Lispector*, http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_30.htm [consultado el 20-II-2006].

FERREIRA MARTINS, ISA y MARIA APARECIDA FERREIRA DE ANDRADE SALGUEIRO, "Lendo e escrevendo com Clarice Lispector. Uma análise da leitura na obra clariceana", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_34.htm [consultado el 20-II-2006].

FRANCISCO, SEVERINO, "Ler Clarice Lispector é uma experiência ácida", www.revistaviracao.com.br/default.asp?siteAcao=mostraSecao&secaoId=107¬iciaId=43 [consultado el 21-VIII-2005].

FREIRE RODRIGUES, MANOEL, "Uma encenação cômica da tragédia brasileira. Notas sobre *A hora da estrela*", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_35.htm [consultado el 20-II-2006].

FUKS, JULIÁN, "Clarice Lispector ganha verbo na voz de Gullar e Chico Buarque" en *Folha de S. Paulo*, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51053.shtml> [consultado el 30-VIII-2006].

LIMA, SÉRGIO, "Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem", en *Agulha* revista de cultura núm. 9, Fortaleza, São Paulo, febrero de 2001, <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag9lispector.htm> [consultado el 24-VIII-2006].

MAIA, THIAGO, "A jornada pelo autoconhecimento no livro *A paixão segundo G.H.*", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_19.htm [consultado el 20-II-2006].

NINA, CLAUDIA, "Narrativas do silêncio: Clarice Lispector em terra estrangeira", <http://www.clarice-lispector.cjb.net/> [consultado el 23-VIII-2006].

OLIVEIRA SILVA, MEIRE, "As personagens 'infantis' em conflitos e semelhanças com as personagens 'adultas' ", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_24.htm [consultado el 20-II-2006].

_____, "A imortalização de Clarice Lispector: O momento infinito da estrela", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_17.htm [consultado el 20-II-2006].

PASSONI, CÉLIA N., "Clarice Lispector", publicado por FUVEST 2003: literatura, estudo das obras, resumos, análise de textos, exercícios /Célia A. N. Passoni. 1ª ed. São Paulo: Núcleo, 2002, reproducido en: http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_03.htm [consultado el 20-II-2006].

PEIXOTO CHEREM, LÚCIA, "Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector. Leitura e recepção da autora na França e no Canadá (Quebec)" en *177 Alea*, vol. 6, núm. 1 (enero-junio de 2004), pp. 177-179. <http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a12v06n1.pdf> [consultado el 29-VIII-2006].

RÉGIS, SÔNIA, "O pensamento judaico em Clarice Lispector", São Paulo, 14 de mayo de 1988, http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_15.htm [consultado el 13-I-2006].

ROLLENBERG, MARCELLO, "A bruxa das palavras", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_11.htm [consultado el 20-II-2006].

RONCADOR, SÔNIA, "Clarice esconde um objeto gritante: Notas sobre um projeto abandonado", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_20.htm [consultado el 20-II-2006].

ROSADO, ESTHER, "Clarice Lispector e *A hora da estrela*. 'O que me atrapalha a vida é escrever'. (Rodrigo SM, em *A hora da estrela*)", <http://www.navedapalavra.com.br/resenhas/claricelispector.htm>, Edição nº96 - 20/12/02 [consultado el 31-III-2006].

s/A, "Clarice morreu sem saber que morria", nota del *Jornal da Tarde*, 10 de diciembre de 1977, en <http://www.clarice-lispector.cjb.net/> [consultado el 23-VIII-2006].

_____, "Claire Varin fala sobre seu interesse por Clarice Lispector", nota del *Jornal do Brasil*, 23 de marzo de 2002, en http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_01.htm [consultado el 20-II-2006].

SÁ, OLGA DE, "A marcha da pantera", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_26.htm [consultado el 20-II-2006].

TORRES DE SOUZA, THAIS, "As crônicas de Clarice Lispector", <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm> [consultado el 20-II-2006].

VASCONCELLOS, ELIANE, "O arquivo de Clarice Lispector", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_28.htm [consultado el 20-II-2006].

ZIR, ALESSANDRO, "O avesso da ontologia: *A cidade sitiada* de Clarice Lispector", http://geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente/artigos_33.htm [consultado el 20-II-2006].

FUENTES DE INTERNET EN OTRAS LENGUAS

CARRERA, ELENA, "The Reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: Reading from the Whale's Belly", http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000006/01/BrF_Carrera.pdf [consultado el 29-VIII-2006].

FITZ, EARL E., "Brazilian and Spanish American Literature in an Inter-American Perspective: The Comparative Approach" en <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/fitz02.html> [consultado el 14-I-2006].

LINDSTROM, NAOMI, "Clarice Lispector's World of Cultural Allusions", fuente: <http://lanic.utexas.edu/ilas/brazctr/>; tomado de http://acd.ufrj.br/pacc/z/z_fase_um/ensaios/lindstrom.html [consultado el 24-VIII-2006].

MC CLENNEN, SOPHIA A. (comp.), "Bibliography of Scholarship in Comparative Latin American Culture and Literature" en [http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2biblio\(latinamericas\).html](http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2biblio(latinamericas).html) [consultado el 12-I-2006].