



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL ARTE DEL CUENTO EN DOS ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS:
INÉS ARREDONDO Y CLARICE LISPECTOR**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

KARINA ALTUZAR PALACIOS

DIRECTOR DE TESIS

DR. JORGE ANTONIO RUEDAS DE LA SERNA - FFyL

MÉXICO, D.F. AGOSTO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 Margarita Cortés, la auténtica flor de mi predilección.

A Katia Palacios, la guardiana de mis ríos subterráneos.

A Raúl Altuzar, quien me dio el nombre que nunca me quitaría.

Agradecimientos

Deseo expresar mis agradecimientos a todas las personas e instituciones involucradas de forma directa o indirecta para que pudiera concretar el presente trabajo de tesis con el cual obtengo el grado de Maestría en Estudios Latinoamericanos.

En primer lugar agradezco a mi director de tesis, el Dr. Jorge Ruedas de la Serna, por su disposición y por la orientación brindada, que ha resultado invaluable para mi formación durante este proceso. Agradezco también todo el apoyo incondicional de la familia, principalmente el de mis padres, Katia Palacios y Raúl Altuzar, y el de mi hermana Kenya Altuzar, que nunca dejan de alentarme a continuar con nuevas metas. A mi tío José María Palacios, por haber sido un interlocutor atento a mis dudas y reflexiones; a Claudia, Arturo, Jocelyn, Alejandro y a mi abuela Margarita Cortez, siempre presentes en mi vida.

Dedico también un especial agradecimiento a mi estimado amigo Juan Joaquín Pérez Tejada, que siempre mostró interés por los temas que desarrollé, por su apertura para la discusión y sus valiosos comentarios. De igual forma quiero agradecer a Oscar Luna con quien también se posibilitó un intercambio de ideas.

Por último, agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por posibilitarme los recursos para cursar el programa del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, y por brindarme el apoyo para que pudiera realizar una estancia de investigación en la Universidade de São Paulo, en Brasil. En lo que respecta a esa etapa, extiendo un especial agradecimiento a la Dra. Yudith Rosenbaum, quien me recibió como orientadora en dicha institución.

**El arte del cuento en dos escritoras contemporáneas:
Inés Arredondo y Clarice Lispector**

ÍNDICE

Introducción	6
1. Literatura como refugio	13
1.1. La confesión como mecanismo de desocultamiento	16
1.2. La epifanía y el carácter paradójico de la mirada: claridad en la ambigüedad	21
2. El arte del cuento en Inés Arredondo y Clarice Lispector	35
2.1. Consideraciones sobre el género del cuento desde América Latina	37
2.2. La mirada siniestra en “Preciosidade” y “La Sunamita”	45
2.3. La escenificación de lo oculto y el efecto de velo en “A imitação da rosa” y “Apunte gótico”	59
3. Literatura femenina vs. Crítica literaria feminista	82
3.1. El escritor no tiene sexo	85
3.2. El amor a la lectura en “Las mariposas nocturnas” y “Felicidade clandestina”	93
3.3. La fascinación alrededor del libro	98
Conclusión	104
Bibliografía	118

Introducción

El vínculo entre los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector a simple vista puede parecer un capricho o una terquedad. En cierta forma es capricho porque es consecuencia de una elección que parte de un gusto individual y de una apreciación subjetiva, en primera instancia. Pero deja de ser terco cuando una lectura —como en este caso es la relación entre la obra cuentística de ambas autoras— que parte de la intuición, logra argumentarse y sostenerse en sí misma y trascender el simple gusto.

Esto no lo digo yo, se trata de una idea, que de algún modo u otro, subyace en las reflexiones de críticos como Eric Auerbach, Antonio Cándido y Alfonso Reyes, quienes han apuntado la importancia de hacer caso a las primeras intuiciones cuando nos enfrentamos por primera vez a un texto literario. Es la fase que Alfonso Reyes identifica como crítica impresionista, que se entiende como una apreciación que no requiere otro fundamento más que el de la subjetividad del lector, pero que no es más que un punto de partida, para pasar a la fase interpretativa o de exégesis y finalmente, en el mejor de los casos, poder emitir un juicio.

De forma paralela a la lectura de los cuentos de ambas autoras, y a todo el trabajo de investigación que implica la revisión de otros estudios sobre su obra y la formulación de una hipótesis, estuvo como constante la preocupación por esclarecer el papel que debe cumplir la crítica literaria. Para abordar el estudio de los cuentos de estas autoras, comencé cuestionándome cuál sería el enfoque más pertinente para plantear un análisis alrededor de dichos textos.

Puesto que la tentativa era hacer un análisis comparativo, parecía haber dos opciones que eran las más viables. Por un lado, trabajar los textos desde la perspectiva de la historia de la literatura, enmarcando a ambas autoras en una tradición literaria latinoamericana. Esto implicaba un estudio del tipo histórico a la Braudel, en el cual, más que situarnos en un periodo concreto, se haría necesario considerar la historia del cuento latinoamericano como un fenómeno mutable que sólo se haría comprensible ubicándolo, si no en una larga duración, sí en un periodo extenso, que nos haría perder de vista el objeto inicial de nuestro análisis, que es la comparación de la obra de ambas escritoras.

Por otro lado, y esta era la opción más seductora, estaba la posibilidad de hacer el análisis desde la perspectiva de la crítica literaria femenina, pues entre los estudios que encontré, principalmente sobre la obra de Clarice Lispector, los más novedosos y recientes llevaban ese enfoque, lo cual parecía indicar que era la vía más adecuada y pertinente para estudiar a las autoras que había seleccionado. Pero inevitablemente comenzaron a surgir cuestionamientos sobre lo que implicaba hacer una lectura de su obra desde esa perspectiva. Inmediatamente rechacé la idea de enmarcar la obra de estas escritoras en el contexto de una lucha feminista, pues no había indicio alguno de que ellas simpatizaran, ni como militantes de dicho movimiento social, ni aun con alguna corriente teórica del feminismo.

Sin embargo, no descarté del todo dicha posibilidad, ya que, si bien no me interesaba observar la escritura de estas mujeres como estrategia de resistencia o de visibilización para un mayor reconocimiento de su actividad dentro del ámbito de la producción cultural, lo que sí me pareció importante era observar

el contexto de la escritura hecha por mujeres, y si dicho contexto determinaba una especificidad en su modo de escribir que las diferenciara de la forma en que escriben los escritores hombres.

Puesto que mi interés estaba en proponer una valoración de la obra de ambas escritoras desde una perspectiva estética, lo que comencé a indagar fue en qué medida el contexto histórico y social de la mujer se veía reflejado en la estructura interna de los cuentos de Arredondo y de Lispector.

El asunto que me inquietaba era el concerniente al acceso de la mujer dentro del campo de la producción cultural, específicamente en la producción literaria, pues la escritura, como es bien sabido, y como muchas otras actividades, fue por mucho tiempo una práctica en la cual la participación de la mujer estaba excluida. Pero mi interés por dicha situación no estaba en observar cómo las mujeres fueron abriéndose paso en ese campo de la producción literaria, sino en aclarar las implicaciones de dicha integración en cuanto a la aportación de este sector en un sentido propiamente literario, pues se ha generado todo un debate alrededor de la literatura hecha por mujeres, en el cual se discute si ésta debe considerarse como un corpus aparte o como literatura en general.

Por tanto, lo que motivó esta investigación fue resolver qué tan válido es hablar de literatura femenina como una forma particular de escribir que se distingue de la escritura hecha por hombres, y en ese contexto, qué tan válido era considerar los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector como parte de esa escritura femenina.

Entre los cuentos que fui revisando encontré que ambas autoras llegan a desarrollar ciertas situa-

ciones donde los personajes femeninos son colocados en contextos socialmente desfavorecidos. Y si el carácter femenino de la escritura se funda en la alusión a ese tipo de situaciones, sin duda ambas autoras encajan en dicha clasificación. Pero tipificar su escritura de ese modo me pareció que no hacía justicia a su obra, pues considero que hay toda una serie de aspectos estéticos que se pueden considerar, al observar a los cuentos como estructuras significantes, y que hacen de los cuentos algo más que una representación de la condición histórica y social de la mujer.

Si bien no se buscaba una explicación por medio de los factores sociales, tampoco me pareció adecuado ignorar el contexto. Así fue que comencé advertir que al interior de los cuentos se estructuraban ciertos mecanismos a través de los cuales se mostraban situaciones invisibilizadas. Y donde la misma condición de la escritura hecha por mujeres quedaba desenmascarada.

Prevalece todo un imaginario social donde la mujer aún sigue siendo considerada como una aprendiz en el campo de la producción cultural. La palabra desde tiempos antiguos ha sido herramienta de poder en manos de los hombres. El engaño de un orden patriarcal donde las mujeres son relegadas a actividades domésticas, mientras que el hombre, siendo dueño de la palabra, es el que se encarga de la producción del conocimiento, está ilustrado, a partir del mito griego del dios Apolo, en lo que Roberto Calasso señala, en *La locura que viene de las ninfas*, como la mentira de Apolo.

Calasso nos muestra a un Apolo usurpador de un saber que no le pertenece y que obtiene de la ninfa Telfusa y de tres ninfas aladas que eran conocidas como las trías y que fueron sus maestras. Para

borrar todo indicio que evidenciara la existencia de otros seres que le precedieran en el arte de la adivinación y el conocimiento oracular, Apolo humilla y desprestigia a las ninfas, relegándolas a las bajas obras de la adivinación.

La situación de la mujer en el campo de la producción literaria se ve reflejada en ese mito. Víctima del desprestigio en cuanto a sus capacidades intelectuales, había quedado fuera de la producción cultural.

Sin embargo, hoy en día, a partir de todos los movimientos y luchas por la equidad de género, se ha desmentido dicho desprestigio.

En lo que respecta a los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, no encontramos propiamente resonancias de dicha lucha. Su escritura no es una búsqueda por hacerse visible como mujeres, eso corresponde a teóricos, ideólogos e intelectuales del feminismo. Su escritura se busca en la misma literatura, pues ambas escritoras asumen su oficio como algo que está más allá de su sexualidad biológica. Sin embargo sus cuentos están articulados de tal forma que, a primera vista podría parecer que encajan en lo que se ha entendido como escritura femenina. Por ejemplo, encontramos que el tono en que se desarrolla la voz narrativa, del cual se hablará más tarde, tiene ciertos rasgos del género de la confesión, lo cual en primera instancia podría hacernos pensar que se trata de una voz un tanto contenida y con una baja tonalidad, como si el discurso proferido por una mujer sólo tuviera cabida en el ámbito privado del confesionario y no en la vida pública, donde habitualmente situamos los roles masculinos. Pero lo que se puede ver entre líneas, a través de éste y otros aspectos que serán analizados, es que estos cuentos se

construyen en medio de un juego de inversiones de sentido, donde precisamente se ponen en duda ciertos prejuicios que sustentan la idea de la escritura femenina con un ethos particular que la distingue de la de los hombres. Así lo que en apariencia identificamos como un tono de confesión, en realidad tiene un carácter de grito.

En general, lo que encontramos en los cuentos de estas autoras son situaciones donde los esquemas que normalizan nuestra visión de la realidad son cuestionados. Pero más que cuestionar dichos esquemas, lo que se cuestiona es nuestra incapacidad de ver más allá de la apariencia.

Por lo tanto, parte del análisis que se llevará a cabo consiste en identificar distintos mecanismos de desenmascaramiento, donde el carácter ambiguo de la mirada juega un papel importante, pues la mirada en los cuentos de estas autoras cobra un sentido de paradoja, donde, para ver más allá de las apariencias se hace necesario dar rodeos o interponer un velo.

Así observaremos que los mismos cuentos de estas autoras, al estar desarrollados a partir de situaciones ambiguas, que producen en el texto un efecto de opacidad, se configuran como fenómeno de desocultamiento, pues es a través de éstos que quedan al descubierto circunstancias que a simple vista permanecen invisibilizadas. Y en ese sentido, se puede decir que la literatura, como escritura de ficción, estaría cumpliendo el papel de mostrar la realidad con mayor claridad, sin albergar la realidad misma.

Tratándose de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, lo que se puede percibir es una escritura que no se contenta en desarrollarse bajo el estereotipo de una escritura femenina, ya que, por lo que sus

mismos cuentos nos dejan ver, son autoras que se caracterizan por poner en duda cualquier sistema de valores preestablecido, y por abordar todo tipo de situación desde un estado de suspensión del juicio.

Teniendo en cuenta estos aspectos de la escritura de dichas autoras, la tarea del crítico que se enfrenta a sus textos no puede fundarse en clasificaciones preestablecidas para explicarlos, pues si se hiciera de ese modo, se estaría invisibilizando o cercenando su carácter desocultador, que va más allá del desocultamiento de la condición histórica y social de la mujer.

1. Literatura como refugio

Antes de entrar de lleno con el análisis de los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, me interesa abordar la idea de la literatura como refugio en el sentido en el que lo plantea Michèle Soriano¹, pues a partir de dicha idea se van a ir derivando los elementos de análisis que servirán de apoyo para explorar la obra de ambas cuentistas.

Para entrar en contexto hemos de señalar que estamos entendiendo a la literatura como refugio en tanto ésta es producida por mujeres y desde una perspectiva donde la mujer se encuentra en desventaja frente al hombre para acceder al campo de la producción del conocimiento.

Michèle Soriano advierte la relativa permanencia de ciertas prácticas excluyentes y discriminatorias, que al naturalizarse dentro de la norma cognitiva bajo la cual nos regimos, se invisibilizan. Dicha norma a la que se refiere es la que corresponde al denominado *paradigma patriarcal*, donde las mujeres se encuentran en una condición desfavorecedora ante procedimientos de exclusión y prohibición no explícitos que han prevalecido de forma velada y que por lo mismo pasan desapercibidos. En lo que respecta al campo de la producción del conocimiento, observa esos procesos de exclusión por la ausencia o la escasa participación de las mujeres en dichas actividades, en las que, si bien llegan a ser admitidas, lo son en condición de aprendices.

Frente a esta situación, Michèle Soriano explora un pensamiento feminista (producido por mujeres)

¹ Michèle Soriano, "Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano" en Rodrigo García de la Sierra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coordinadores), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, Bonilla Artigas Editores, México, 2013, pp. 93-115

vertido y enmascarado en el discurso literario, siendo éste, la vía a través de la cual las mujeres han dado salida a sus reflexiones, y en mi opinión, no sólo de este tipo de reflexiones con una marcada ideología feminista, sino que en cualquiera de los ámbitos posibles, ya sea el político, el filosófico, el estético o netamente el literario. Esto se da de esa manera porque la palabra de la mujer normalmente es desacreditada, pues tal como apunta Soriano en diálogo con otras autoras dedicadas a los estudios de género, como María Luisa Femenías, sus discursos son considerados dudosos o ficcionales, lo cual queda evidenciado si miramos en nuestro cotidiano, donde prevalece el prejuicio de que las mujeres por naturaleza son propensas al “chisme”. Por lo tanto, resulta lógico que la literatura se haya vuelto una especie de refugio para las mujeres, siendo éste un tipo de discurso donde se admite el orden de lo fantástico.

Para Soriano el acto de usar la literatura como refugio implica una operación donde un mismo mecanismo de encubrimiento es el que posibilita el desenmascaramiento. Es decir que la mujer al escribir textos literarios parece estar realizando una actividad inofensiva y hasta recreativa, pero en el fondo, cuando son analizados dichos textos, es posible extraer de ellos una postura ética, política o estética según sea el caso, o incluso una “moral literaria”, como la llama Inés Arredondo.

Teniendo presente esa posibilidad de descifrar cierta postura en los textos literarios, se puede percibir un doble juego que le es propio a este tipo de textos que entrañan un arte del engaño, pues en apariencia están hechos de ficción y fantasía, pero algo que no siempre es tan evidente es que también están hechos de la experiencia humana, de la concepción del mundo que tiene el autor y de la concepción

que tiene de sí mismo en su situación. Lo cual ya no es tan inofensivo, y en el caso de las mujeres, la creación de textos literarios tampoco puede ser considerada como una simple actividad placentera para los ratos de ocio, pues todo texto literario, ya sea escrito por un hombre o por una mujer, contiene en el fondo una visión del mundo que no siempre corresponde a un orden patente, y que es capaz de despertar conciencias y sensibilidades.

Es así como en la literatura hecha por mujeres también se encubre esa escasa participación que tienen éstas en la creación de otras formas del discurso menos flexibles, como el científico o el filosófico, y se desenmascara esa misma exclusión de las mujeres en el campo de la producción del conocimiento, al ponerse en evidencia el modo casi clandestino en que se integran a dicho campo, donde la escritura de textos literarios se constituye como una vía posible para hacerlo, o viéndolo con mayor optimismo, como una de las primeras puertas que se abren para generar sus propios discursos y legitimarse dentro de dicho campo.

Tal como se advierte al inicio, parto de esta idea de refugio para trasladarla al análisis de la obra cuentística de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, en cuyos cuentos se percibe un procedimiento similar. Los cuentos en sí mismos, en su estructura narrativa, sugieren ciertos mecanismos de desenmascaramiento. El primero que se revisará está relacionado con el tono narrativo en el que se desarrollan varios de los cuentos de estas autoras, y que contiene rasgos propios del género de la confesión.

La confesión, en apariencia, tiene lugar en el ámbito de lo íntimo o lo privado e interesa sólo

a nivel personal, pero a la vez representa un medio a través de cual nos colocamos frente a la mirada de un tercero, situación que ya en sí constituye un acto comunicativo donde la intención es mostrarse ante los demás sin velos y sin máscaras. Por lo tanto, la confesión como tono narrativo tiene también cierto comportamiento engañoso, pues aunque es una forma de enunciación que se hace en secreto, no deja de ser un acto de divulgación. Hasta cierto punto, el tono de confesión que identificamos en los cuentos de Arredondo y de Lispector también puede observarse como una forma de refugio, pues al tratarse de textos escritos por mujeres, parece apropiado el uso de una voz narrativa que se desarrolla como en voz baja, para no escandalizar, como si se tratara de una voz resignada a no expresarse más que en las formas en que se le concede, y sin embargo se trata de una voz que no se calla y encima de todo desvela su condición limitada. Cabe aclarar que con esta idea de la literatura como refugio no queremos dar a entender que dichas autoras hayan querido producir otro tipo de discursos en los cuales no encontraron apertura, y no les haya quedado otro remedio más que dedicarse a la literatura. El sentido de esa idea se explorará a partir de la forma en que se configuran los cuentos como metáfora de los procesos de ocultamiento, y donde el lenguaje literario se observa como la vía que hace posible el desenmascaramiento.

1.1. La confesión como mecanismo de desocultamiento

La confesión, como la define María Zambrano, es palabra a viva voz y es el acto en el que esa palabra es proferida por un sujeto que se revela a sí mismo.

La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.²

Este sería el primer rasgo que me interesa subrayar del género de la confesión, pues la voz narrativa que conduce muchos de los cuentos de ambas autoras, corresponde a la de un sujeto en situación de reconocimiento de sí mismo y que se encuentra en ese estado de confusión que le produce un deseo de escapar de sí.

Como ejemplo de esto tomo uno de los cuentos de Lispector titulado “Perdoando Deus” y uno de Arredondo que se titula “Río subterráneo”.

En “Perdoando Deus”, la voz narrativa corresponde a la de una mujer que por venganza decide contar lo que le aconteció y de ese modo dañar la reputación de Dios, de quien había recibido un insulto. Aquella mujer narra cómo iba caminando por la calle con una sensación de plenitud y libertad que le hizo sentir un cariño maternal por Dios. Iba con esos sentimientos que no acababa de comprender cuando se encontró con una rata muerta en el camino, a la que casi atropella. Dicho evento la hizo entrar en pánico, pues las ratas representaban para ella uno de sus mayores miedos. A partir de ese momento ella comienza a cuestionarse sobre el significado de lo que acababa de presenciar, lo cual interpretó como un

² María Zambrano, *La confesión: Género literario*, Mondadori, Madrid, 1988, pp. 18-19

recordatorio que le hacía Dios para que no se olvidara de que dentro de todo hay sangre. Ella, que no se consideraba merecedora de aquel recordatorio, lanzó una queja contra Dios y fue entonces que decidió contar aquella historia como único recurso que tenía para vengarse. Posteriormente a la queja, cayó en una especie de arrepentimiento y se culpó a sí misma por haberse creído más fuerte de lo que era.

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. É também porque eu me ofendo à toa. É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte.³

En este cuento encontramos dos momentos que describe María Zambrano como propios de la confesión. Primero hay una queja directa a Dios por la forma en que la había ofendido, y posteriormente a ese momento de queja que Zambrano identifica como la preconfesión, viene la aceptación de una culpa que conduce al sujeto a reconocerse a sí mismo y desenmascarse.

En relación al cuento de Inés Arredondo, “Río subterráneo”, desde el comienzo de éste, se iden-

³ Clarice Lispector, “Perdoando Deus” en *Felicidade clandestina: contos*, 1ª edição, Rocco, Rio de Janeiro, 1998, pp. 43-44

tifica una voz narrativa en primera persona correspondiente a la voz de una mujer. Ella enuncia desde el principio su interés por contar su historia y por hablar de lo que generalmente se queda oculto, en lo cual se reconoce el acto mismo de la confesión, pues se trata del momento en que ella se descubre ante la mirada de otros.

He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Eso es lo que quiero contar: la crueldad y la exquisitez de una vida de provincia. Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia y perfecciona sin que lo sospechen los demás. Tú podrás pensar que soy muy ignorante para tratar de explicar esta historia que ya sabes pero que, estoy segura, sabes mal. Tú no tomas en cuenta el río y sus avenidas, el sonar de las campanas, ni los gritos. No has estado tratando, siempre, de saber qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces. No has tenido que renunciar a la que se llama una vida normal para seguir el camino de lo que no comprendes, para serle fiel. No luchaste de día y de noche, para aclararte unas palabras: tener destino. Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme a los destinos de los demás. Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás.⁴

En este fragmento inicial del cuento nos encontramos primero con la enunciación de un sujeto que tiene la intención de revelar lo que hay detrás de su vida. Después notamos que hay un interlocutor al cual se dirige, pues hay un cambio de voz, de primera a segunda persona, lo cual implica que se expone a la mirada de alguien más. Posteriormente el mismo sujeto de la enunciación expresa cómo percibe su condición y cómo se encuentra en un estado de confusión. Pero más que querer huir de dicha condición,

⁴ Inés Arredondo, "Río subterráneo" en *Cuentos completos*, Prólogo de Beatriz Espejo, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2011, p. 173

la asume como un deber, como aceptando una misión que le fuera asignada para hacer que exista lo que se excluye y lo que permanece oculto.

El otro rasgo de la confesión que me interesa abordar y que de algún modo ya está referido en los dos ejemplos mencionados, corresponde al acto de “darse a ver”. Pues la confesión, si bien es un reconocimiento de sí mismo en lo más íntimo del ser, y un acto movido por un interés personal, también es el acto de ofrecerse a la vista, de abandonarse a la mirada del otro.

[...] no es la sinceridad lo que va a justificarla [a la confesión], sino el acto, la *acción* de ofrecerse íntegramente a la mirada divina, a la mirada que todo lo ve, mirada que ciertamente siempre puede vernos, pero que andamos eludiendo, pues lo importante en la confesión no es que seamos vistos sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella.⁵

Este aspecto de la confesión es el que más nos interesa pues es ahí donde identificamos ese doble procedimiento que se explicaba al inicio en relación a esa idea de la literatura como refugio. La forma en que se narran estos cuentos, que es cercana a la confesión, produce ese efecto doble en el que a la vez que se está revelando algo que permanecía oculto —como esa debilidad que reconoce de sí misma el personaje en el cuento de Lispector, o esa misión a la que se ha entregado el personaje en el cuento de Arredondo — se percibe también, como estrategia, el uso de un tono íntimo y discreto que disfraza en un asunto subjetivo y propio del ámbito de lo privado, cuestiones que resultan de interés público, por contener un trasfondo que evidencia condiciones desfavorecedoras naturalizadas e invisibilizadas. La forma de la confesión tal como la estamos entendiendo, entraña una paradoja, pues en ésta, el desen-

⁵ María Zambrano, *op. cit.*, p. 28

mascamiento se produce enmascarando.

1.2. De la epifanía y el carácter paradójico de la mirada: claridad en la ambigüedad

Una primera hipótesis que se plantea para el análisis comparativo de la obra cuentística de Inés Arredondo y de Clarice Lispector es que dentro de la estructura de sus cuentos están contenidos diversos mecanismos de desenmascaramiento. Estos no van a resultar idénticos en ambas autoras, pero en cada una se encontrará un universo de personajes y situaciones a partir del cual se genera el desvelamiento de un mundo que permanece oculto detrás de un orden cotidiano y naturalizado, como es el mundo de lo femenino subyugado a una tradición patriarcal.

La clave para observar los mecanismos del desenmascaramiento va a estar en la identificación de los momentos de epifanía y de las situaciones donde el conflicto se entrama en medio de un entrecruce de miradas. En ambos casos lo que se produce es un encuentro entre un *Yo* y *el Otro*. Pero la identificación de los elementos en confrontación no dará por sí sola el desvelamiento pretendido. El encuentro perturbador es apenas un primer indicio de que algo ha de revelarse. La mera anécdota que relata el episodio de la revelación no interviene propiamente en el proceso de desenmascaramiento. Las estrategias para éste, dependen del cómo, de las operaciones del lenguaje y del mismo ejercicio de la escritura que en ambas autoras adquiere un sentido de ritual.

En el caso de “Las mariposas nocturnas” de Inés Arredondo, encontraremos la mirada de Lótar bajo un aspecto paradójico. Dicho personaje es el que lleva la voz narrativa del cuento, pero narra desde la

clandestinidad de su condición de voyerista. Lótar fungía como mayordomo de don Hernán, y se encargaba de conseguir jovencitas para que su amo llevara a cabo un ritual que había denominado como “el holocausto de las vírgenes”. Un día, una de las jovencitas llegó para quedarse. Pasó a formar parte de la familia y fue bautizada como Lía por don Hernán. Frente a dicha situación, Lótar se sintió desplazado, y desconfiando de la nueva integrante, vigilaba cada uno de sus movimientos, y observaba principalmente desde la ventana, el ritual que se llevaba a cabo en la alcoba de don Hernán, donde le pedía a Lía que se quitara la ropa para colocarle joyas y piedras hermosas, y posteriormente la miraba desde distintos ángulos.

Si bien es mediante la mirada de Lótar que se revela el ritual secreto que don Hernán realiza en la casa-hacienda, también se trata de un personaje oscuro que narra y actúa en secreto y desde las sombras.

Opuesta a la mirada fisgona de Lótar, está la mirada oblicua de Lía que evade el maleficio de la Gorgona, personificada en don Hernán. Éste, llenándola de joyas, riquezas, educándola y cultivándola, la quiere reducir a la esterilidad de la piedra, convirtiéndola en una bella pieza escultórica, exclusiva para su deleite. Un día, la estatua decide moverse, tener iniciativa propia, desafiando a don Hernán y el control que ejercía sobre ella.

Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella

lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara. El golpe lo encegueció y se tapó los ojos con las manos. Se repuso casi de inmediato y rápidamente fue al lugar donde dejaba el fute al acostarse, y corriendo con él en alto atravesó la habitación lleno de ira. Ella seguía ahí, como una estatua resplandeciente. El fute en alto estaba a la altura de su cara. Luego, el brazo que lo empuñaba cayó desgoznado.

Se quedaron otra vez inmóviles, petrificados. Mucho tiempo después él dijo, con la voz autoritaria de siempre:

— Vete a dormir.

Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal.⁶

Lía se había metido a la boca del lobo, en un principio parecía ingenua y moldeable al gusto de don Hernán, pero al final, se revela que su carácter pasivo y obediente sólo era una apariencia, pues hay un juego de espejos y reflejos donde lo que se ve a simple vista no es lo que es. Desde la mirada de Lótar, fue un grave error que Lía se mostrara con voluntad propia, pues era algo que Don Hernán no toleraría y por lo tanto se acabarían sus privilegios. Mientras que para Lía, significaba salir ilesa de la cueva de la Gorgona, salir como Perseo, con la cabeza de la misma como trofeo y como arma, pues ya había aprovechado todo lo que de esa casa le servía y había quedado armada para salir al mundo, no con bienes materiales, sino con la educación y la cultura que ahí recibió. Por su parte Lótar, voyerista que mira lo oculto y lo prohibido, Lótar que revela el secreto a través de su mirada, es quien no ha podido quitar el velo de sus ojos, el que sigue cautivo, ante los caprichos de don Hernán. Nuevamente nos encontramos con una situación donde el desvelamiento se da de forma paradójica, esta vez, por medio de la mirada de

⁶ Inés Arredondo, “Las mariposas nocturnas” en *op. cit.*, p. 217

Lótar, que es frente a la cual se revela el misterio, pero que al mismo tiempo permanece cegada.

En los cuentos de Lispector también encontramos esa forma paradójica de la mirada. Un claro ejemplo de esto está en el cuento “Amor”, donde Ana, madre y esposa, aparentemente satisfecha con su vida estable de ama de casa, un día cualquiera sale hacer sus actividades rutinarias, y cuando vuelve de sus compras, a bordo del tranvía, mira a través de la ventana a un ciego mascando chicle que espera en la parada. Es a partir del contacto visual con el ciego, que Ana cae en un estado de extrañamiento, y el orden doméstico que la protegía se quiebra. Ese estado de extrañamiento es lo que se va identificar como el momento de la epifanía, pues detrás del entorno cotidiano que le es tan familiar se le va a revelar un mundo lleno de peligros, provocándole temor y fascinación al mismo tiempo. Y es precisamente el encuentro con el ciego, “al ver lo que no nos puede ver”, que se detona dicha revelación.

El lenguaje, como un fenómeno de epifanía en la obra de Clarice Lispector, ya fue apuntado por Affonso Romano de Sant’Anna, quien plantea la diferencia de lo que se entiende por epifanía desde un sentido místico-religioso y desde un sentido literario.

Epifania (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual — e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a principio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve

o personagem.⁷

Es en su aspecto secularizado que nos interesa abordar la epifanía, más cercano a una experiencia metafísica que mística. Las situaciones epifánicas que vamos a encontrar se explican en lo que Karl Jaspers denominó como *situaciones límites*.

Estamos siempre en situaciones. Las situaciones cambian, las ocasiones se suceden. Si éstas no se aprovechan, no vuelven más. Puedo trabajar por hacer que cambie la situación. Pero hay situaciones por su esencia permanentes, aun cuando se altere su apariencia momentánea y se cubra de un velo su poder sobrecogedor: no puedo menos de morir, ni de padecer, ni de luchar, estoy sometido al acaso, me hundo inevitablemente en la culpa. Estas situaciones fundamentales de nuestra existencia las llamamos *situaciones límites*. Quiere decirse que son situaciones de las que no podemos salir y que no podemos alterar. La conciencia de estas situaciones límites es después del asombro y de la duda el origen, más profundo aún, de la filosofía. En la vida corriente huimos frecuentemente ante ellas cerrando los ojos y haciendo como si no existieran. Olvidamos que tenemos que morir, olvidamos nuestro ser culpables y nuestro estar entregados al acaso. Entonces sólo tenemos que habérmolas con las situaciones concretas, que manejamos a nuestro gusto y a las que reaccionamos actuando según planes en el mundo, impulsados por nuestros intereses vitales. A las situaciones límites reaccionamos, en cambio, ya velándolas, ya, cuando nos damos cuenta realmente de ellas, con la desesperación y con la reconstitución: Llegamos a ser nosotros mismos en una transformación de la conciencia de nuestro ser.⁸

Resulta conveniente hablar de las situaciones límites, pues la epifanía al ser un concepto que guarda resabios de su carácter místico, donde se implica necesariamente la presencia de lo divino, no se ajusta del todo al tipo de revelaciones que observamos en los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector. Es cierto que, tratándose de “Perdoando Deus” de Clarice, la protagonista del cuento en un inicio pare-

⁷ Affonso Romano de Sant’Anna, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, S.P. Ática, 7ª ed. 1990, p. 163

⁸ Karl Jaspers, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Traducción del alemán por José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1957, p. 17

ce estar experimentando una especie de éxtasis, donde es tanta su plenitud, que llega a sentirse madre de Dios. Pero la historia da un giro de tal modo que, el supuesto éxtasis, no le propicia la revelación de una imagen proveniente del reino de lo divino, lo que aquella mujer encuentra a su paso tiene un carácter totalmente mundano. Se encuentra con una rata muerta, con toda esa violencia que representa esa imagen, al ser vida en descomposición. Aquel evento más que una comunión con Dios, terminó siendo la declaración de una guerra para aquella mujer que se había creído merecedora del amor divino, y a lo cual respondió con una venganza. En este sentido, no se puede hablar estrictamente de una epifanía como revelación mística, tal vez podamos denominarle anti-epifanía, pues en apariencia lo era, pero al final fue todo lo contrario, al final ella reniega de Dios, y más que eso, toma conciencia de su situación, de esas *situaciones límites* a las que se refiere Jaspers y que no se pueden evadir, como la muerte, la culpa, y el estar sometidos al acaso.

Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida. Talvez eu tenha que chamar de “mundo” esse meu modo de ser um pouco de tudo. Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho de minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos terme percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só conseguí foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.⁹

⁹ Clarice Lispector, *op. cit.*, pp. 44-45

Otra vez se hace presente el juego de máscaras, ese juego entre las formas, donde lo que se nos presenta como epifanía, no lo es propiamente, y lo que se revela, es lo contrario a lo que una epifanía revelaría. Sin embargo, tampoco me parece pertinente que desechemos dicho concepto, pues así dentro de la ambigüedad en la que lo estamos entendiendo, es como nos funciona para evidenciar el mecanismo de desenmascaramiento que está contenido en dicho cuento.

Principalmente son los cuentos de Lispector los que narran momentos epifánicos o situaciones límites. En su mayoría se trata de personajes femeninos que llegan a adquirir conciencia de sí mismos, o que, por lo menos la intuyen al sentir la angustia de no reconocer con claridad su propio ser. Pero también en ocasiones se puede percibir, en un segundo plano, algún otro mecanismo de desocultamiento que pone en evidencia la inequidad de un orden social que al estar naturalizado se acepta sin ser cuestionado, tal como lo veremos más adelante con “A imitação da rosa”.

En los cuentos de Inés Arredondo el momento epifánico no se ve tan claramente, salvo en “La Señal”, donde se describe el momento en que Pedro, un hombre cualquiera, va a resguardarse del sol dentro de la nave de la iglesia de su pueblo, y justo cuando se sienta a descansar del sofocante calor que le agobia, es sorprendido por un obrero que le aborda con una mirada inexpresiva y desnuda, el cual, le pide que le permita besarle los pies. Ante esa situación Pedro se siente acorralado y no ve otra opción más que hacer lo que le era demandado.

-Perdóneme usted. Para mí también es penoso, pero tengo que hacerlo, *Él tenía*. Y si Pedro no lo ayudaba, ¿quién iba a hacerlo? ¿Quién iba a consentir en tragarse la humillación inhumana de que

otro le besara los pies? Qué dosis tan exigua de caridad y de pureza cabe en el alma de un hombre...
Tuvo piedad de él.¹⁰

Bajo la mirada del obrero, con esos ojos que “podían obligar a cualquier cosa, pero [que] sólo pedían”, Pedro no pudo evitar ceder a la petición. Antes de descalzarse ya presentía una sensación de asco, pero en el momento del contacto, por encima del asco que ambos sintieron, se generó también una impresión de amor. La mirada del obrero en esa escena opera como una trampa, como una red que hubiera atrapado e inmovilizado a Pedro, sin posibilidad de salir de aquella situación. De algún modo, Pedro es seducido por ese acontecimiento tan inexplicable en el cual se deja envolver con cierto temor, pero también con la expectativa de encontrar algún sentido oculto, de revelar un misterio. Sin embargo, el hecho de haber sido partícipe de dicho acontecimiento no esclareció su comprensión sobre el mismo, por lo tanto el recuerdo de aquel evento quedaría como una imagen indescifrable para él.

Pedro se quedó ahí, solo ya con sus pies desnudos, tan suyos y tan ajenos ahora. Pies con estigma.

Para siempre en mí esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención.

¿Por qué yo? Los pies tenían una apariencia tan inocente, eran como los de todo el mundo, pero estaban llagados y él sólo lo sabía. Tenía que mirarlos, tenía que ponerse los calcetines, los zapatos... Ahora le parecía que en eso residía su mayor vergüenza, en no poder ir descalzo, sin ocultar, fiel. *No lo merezco, no soy digno.* Estaba llorando.

Cuando salió de la iglesia el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de

¹⁰ Inés Arredondo, “La Señal”, en *op. cit.*, p. 74

su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba.¹¹

En este cuento la epifanía también se desarrolla de un modo peculiar y no se logra del todo, pues la revelación se le presenta a un ateo, y no se da bajo la forma de la presencia de algo divino, sino que se trata de la aparición de un hombre cualquiera. Curiosamente ocurre dentro de una iglesia, pero no se sabe que después de dicha experiencia Pedro se haya convertido en creyente, sino que se queda en medio de la confusión, sin saber cómo interpretar, sin tener certeza de que lo que le aconteció era un mensaje de Dios o de la divinidad. Pero lo que sí se deja ver, es su conmoción y ese estado de admiración que conduce a la duda y al cuestionamiento, lo cual constituye un primer paso para que se pueda dar una transformación en la conciencia y llegar a tener claridad del propio ser. Pedro intuye que ya no podrá volver a ser el mismo, a pesar de no comprender en qué consiste su transformación.

Este cuento puede tomarse como una síntesis de la obra cuentística de Arredondo y del sentido que tiene para ella el mismo acto de escribir. Los cuentos de Inés Arredondo no están marcados por la ritualización de lo cotidiano como es evidente y reiterativo en la narrativa de Lispector. El ritual en Arredondo no lo identificamos en el nivel de la fábula, sino en el nivel mismo del proceso creativo de la autora, de la cual sabemos que desarrolló una obsesión por la corrección de sus cuentos hasta encontrar las palabras precisas que logaran expresar “lo que no se comprende”.

Los cuentos de Arredondo están marcados por el asombro de ciertas situaciones ordinarias o ex-

¹¹ *Ibidem.* p. 75

traordinarias a las que se enfrentan los personajes. Se trata de eventos de carácter ininteligibles que los personajes no logran aprehender por la vía de la racionalización, o de situaciones que permanecen ocultas o disfrazadas como es el caso del abuso sexual y de poder que ejerce el tío Polo sobre la joven Luisa en “La Sunamita”, u otro ejemplo de incesto, en “Apunte gótico”, de lo cual se hablará más adelante.

Una de las estrategias que Inés Arredondo pone en juego para desenmascarar este tipo de situaciones, es la creación de personajes escindidos moralmente entre lo correcto y lo incorrecto, como es el caso citado de “La Sunamita”, donde Luisa se encuentra atrapada, por un lado, entre la mirada de la sociedad y de la iglesia corrupta que la inducen a casarse con su tío, convenciéndola de que es un acto de compasión que le debe, por ser ésta la última petición que hacía ante su próxima muerte. Y por otro lado, por la mirada de Dios y la de los otros hombres frente a los cuales se siente pecadora.

Este es un ejemplo de cómo Arredondo, a través de sus cuentos, devela situaciones que permanecen en las sombras por estar solapadas y naturalizadas dentro del orden social que nos rige, y es de este modo que comenzamos a vislumbrar los mecanismos de desenmascaramiento en los cuentos de Arredondo, a partir de la creación de personajes situados en ambientes ambiguos, donde los límites entre el bien y el mal, entre la locura y la razón, o entre el opresor y el oprimido, están diluidos, y por lo mismo, resultan ser situaciones engañosas, situaciones de un carácter sombrío en las que se esclarece lo que normalmente permanece oculto.

En relación a la obra de Lispector, los mecanismos de desenmascaramiento son más palpables. Para

identificar dichos mecanismos dentro de sus cuentos propongo una división del proceso de desenmascaramiento en tres fases, las cuales pueden encontrarse simultáneamente en un mismo cuento, o complementarse entre un cuento y otro. Las tres fases serían las siguientes:

- La creación de ambientes donde la cotidianidad toma un carácter de ritual, y donde estaría representado el estado de aprisionamiento o cautiverio en que se encuentran los personajes, que son en su mayoría mujeres y que están inmersas en un mundo rutinario, lleno de actividades nimias y repetitivas, pero que las mantiene en una aparente estabilidad. En esta fase, lo que se observa es el momento de encubrimiento, previo a la revelación de lo que permanece oculto.
- El desarrollo de la epifanía, es decir, el momento del desvelamiento de un mundo de pasiones ocultas o reprimidas. Hay un choque de conciencia detonado por un acontecimiento cotidiano. Se trata de una revelación que en la mayoría de las veces el personaje no logra racionalizar, sino que accede a dicha revelación por la vía de lo sensible, por medio de emociones y sensaciones, que no siempre pueden ser sistematizadas lógicamente para su comprensión.
- Y en la tercera fase estaríamos hablando de la forma en que Clarice Lispector emplea y renueva el lenguaje para expresar lo que no puede ser expresado y decir a partir de lo que no se dice, donde cobra sentido precisamente lo que está dicho entre líneas. En esta fase lo que se observa es cómo el mismo lenguaje que emplea en sus narraciones se vuelve un fenómeno de epifanía. El lenguaje como fenómeno de epifanía en los cuentos de Lispector ya fue señalado por Affonso Romano de

Sant'Anna, sin embargo en este análisis consideraremos dicho fenómeno desde una perspectiva distinta. Para Sant'Anna, la epifanía a nivel del lenguaje se observa a partir de la repetición, en el aspecto estilístico, con la utilización de la anáfora, y en el aspecto simbólico, con la recurrencia de ciertos motivos, con lo cual, la escritura toma un sentido de búsqueda. Desde la perspectiva del presente análisis, el fenómeno de la epifanía a nivel del lenguaje estará expresado bajo la forma de la reticencia. Dicha figura retórica se define como una figura de pensamiento en la que se produce una ruptura del discurso debido a la supresión de una proposición que contiene una idea completa, o al dejar una frase incompleta. En cualquiera de los casos, lo que se omite, que normalmente corresponde a algo que resulta difícil de expresar, queda sugerido en el resto del discurso.¹² El lenguaje como epifanía se configura entonces como la tercera fase de los mecanismos de desenmascaramiento dentro de la narrativa de Clarice Lispector, siendo que la reticencia, que es una figura común en sus cuentos, actúa como una revelación disfrazada de omisión.

Son estos procesos de desenmascaramiento los que se irán descifrando tanto en la obra de Lispector como en la de Arredondo, donde las estrategias que usan desembocan en la creación de textos opacos que paradójicamente iluminan un mundo que permanece oculto. Y es precisamente el tono de confesión que impregna los cuentos de ambas autoras, una de las principales estrategias de desenmascaramiento que abordamos en este trabajo, pues la confesión es una forma de enunciación que se hace como en secreto,

¹² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, Editorial Porrúa, México D.F., 2004, p. 426

bajo la sombra, en el ámbito cerrado e íntimo del confesionario, en la presencia del párroco, o de tú a tú directamente ante una presencia divina. Pero es en el uso de este tono por parte de estas autoras que la confesión adquiere otro sentido, pues además de constituirse como una voz intimista, y como en una búsqueda al interior del ser, tal y como se configura la confesión, también se observa la intención de esa misma voz de constituirse en un acto comunicativo, donde la realización del ser no se logra sino en el acto mismo de darse al otro, en el acto de mostrarse o de expresarse frente a los demás. De igual forma, la literatura como sistema que es, no está completa y no vive, si ésta no llega a un lector. Por lo tanto, la confesión como género literario deja de tener sentido sólo en el ámbito de lo íntimo y lo privado, y se vuelve el acto de mostrarse en la esfera de lo público, es decir que va dedicada a un cuerpo de lectores.

La razón por la cual me detengo tanto en esta cuestión de la confesión es porque el uso de dicha forma en los textos literarios se vuelve muy significativo cuando son mujeres las que lo manejan. Tanto Inés Arredondo como Clarice Lispector mantienen en sus cuentos una voz narrativa que habla como en secreto, como si, a pesar de ser escritoras y de haberse hecho dueñas de la palabra, en su inconsciente aún quedaran resabios de esa condición histórica de la mujer sumisa que debía permanecer callada y atenerse a lo que otros decidieran por ellas, y por ese motivo prefirieran moderar su tono para no escandalizar, y para entramar discretamente en sus textos, discursos penetrantes, a través de formas que parecen inofensivas, haciendo de la escritura de sus cuentos, un arte del engaño.

Si bien la participación de las mujeres en el campo intelectual y de la producción del conocimiento

ha sido muy limitada, en comparación a la de los hombres, tal como lo plantea Michèle Soriano, la superación de esa condición en gran medida se va dando por la creatividad con la que han sabido penetrar esos otros mundos e instituciones creados en función a las necesidades de los hombres, pues, a partir de su situación y sus posibilidades van tomando, adueñándose y transformando los medios de expresión preexistentes y preestablecidos.

Siendo que la voz de la mujer normalmente es desacreditada en otras formas discursivas dentro del campo intelectual, en la obra cuentística de estas autoras, analizada en su conjunto y de forma independiente una de la otra, encontramos un ejemplo de cómo la escritura de textos literarios se configura como un refugio, no sólo donde la voz y el pensamiento generados por mujeres adquieren validez, sino que también, donde se desenmascaran diversas situaciones que colocan a la mujer en desventaja, al estar inmersa en el paradigma patriarcal que se reproduce como un orden natural.

2. El arte del cuento en Inés Arredondo y Clarice Lispector

Emprender la tarea de identificar los mecanismos de desenmascaramiento no sólo se hace con la finalidad de esclarecer las formas de invisibilización a las que es susceptible la mujer al estar inmersa en un paradigma patriarcal, sino que también está motivada por un interés por definir en qué consiste el arte del cuento en nuestras escritoras. Nos hemos referido ya a la idea de un arte del engaño, que se explica al observar al texto como una estructura significativa, donde los elementos que componen dicha estructura, describen un comportamiento confuso o equívoco, que propician un efecto de inversión semántica.

Antes de continuar con el análisis de dichos elementos que ya comenzamos a señalar en el capítulo anterior, resulta necesario precisar lo que estamos entendiendo como una estructura significativa, pues es a partir del reconocimiento de estos cuentos como tal que podremos distinguir las funciones poéticas que operan en la producción de sentido.

Tal como se puede apreciar hasta el momento, la mirada se constituye como un elemento esencial en la poética de ambas escritoras, pues desenmascarar es ver más allá de las apariencias. Por lo tanto el foco de nuestro análisis está en las distintas formas en que interviene la mirada en los cuentos de nuestras autoras. Abordar los cuentos de Lispector y de Arredondo desde el punto de vista de la poética implica considerar tanto las formas de organización del relato, como el proceso creativo que interviene en la construcción del mismo.

La noción de estructura significativa a la que hacemos referencia es tomada a partir de esa suerte

de método planteado por Antonio Candido en el prefacio que escribe para el libro *Estruendo y liberación* —el cual reúne ensayos críticos de su autoría— donde nos explica lo que es para él una “Crítica de vertientes”. La propuesta de esta crítica radica de modo general en “[...] respetar la naturaleza propia de los textos.”¹³ Candido identifica una amplia gradación entre lo que denomina como textos opacos, que tienden al libre juego de la fantasía, y textos translúcidos, que se apegan más al documento, por lo tanto un mismo aparato teórico no puede ser aplicado sin discriminación a cualquier texto literario, y es entonces que el crítico debe partir de una sistematización de sus intuiciones para proceder a un análisis interno que “[...] permita comprender las correlaciones que hacen del texto una estructura significativa”.¹⁴

Para Antonio Candido, ocuparse de las conexiones internas del texto no significa perder el vínculo con lo real, pues desde su perspectiva “[...] el discurso literario mantiene con lo real, esto es, la naturaleza, la sociedad, la mente, relaciones que pueden ser justificadas, aunque estén regidas por una dosis necesaria de arbitrio transfigurador.”¹⁵

De este modo, lo que va a interesarnos en los cuentos de Lispector y de Arredondo es justamente aquello que implica a la organización interna del texto pero sin dejar de lado lo que éstos proyectan del mundo de lo real. En este caso, una reflexión sobre la conciencia de género y sobre la situación histórica de la mujer no podría pasar desapercibida.

¹³ Antonio Candido, *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, Organización, edición, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, Siglo XXI Editores, México, 2000, p. 13

¹⁴ *Ibidem.*, p. 14

¹⁵ *Ibidem.*, p. 15

Una vez estableciendo esta prioridad en el análisis de los cuentos, lo que sigue es comenzar a perfilar en qué consiste esa poética de la mirada, para lo cual hemos de considerar los aspectos que definen al cuento en tanto género literario, y en tanto a la forma en que lo cultivaron Arredondo y Lispector.

2.1. Consideraciones sobre el género del cuento desde América Latina

El cuento como género literario ha sido objeto de reflexiones por parte de los mismos cuentistas que han buscado establecer leyes de composición que lo distingan de los otros géneros y diferenciándolo especialmente de la novela. Desde América Latina, ese interés por teorizar alrededor del cuento lo observamos en autores como Juan Bosch, Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Entre las aportaciones que dichos autores hicieron hay un aspecto que conviene destacar, al cual hicieron referencia los tres cuentistas mencionados. Se trata del aspecto de la intensidad.

Para Juan Bosch la intensidad no resulta necesariamente de la brevedad del cuento, sin embargo para diferenciarlo de la novela, advierte que, mientras ésta es extensa, el cuento es intenso. Lo cual nos da a entender que tiene límites más estrechos en relación a la extensión y un efecto más contundente. La intensidad para Bosch se define a partir del empeño del cuentista, tanto por la disciplina mental y emocional que requiere el dominio de la técnica del género, como por lo que él llama la “voluntad de predominio”¹⁶ que ejerce el cuentista sobre los personajes, ya que el escritor de cuentos, no puede per-

¹⁶ Juan Bosch, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, Edición original: Caracas, 1958. Segunda edición: Santo Domingo, 1985. Tercera edición: Lecturas de “La Talacha”. Revista de los Talleres Literarios, Dirección de Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1989.

mitir, como llega a suceder con el novelista, que sus criaturas se le rebelen.

Horacio Quiroga, aunque no profundiza específicamente sobre la intensidad, hace una advertencia por evitar elementos distractores en la escritura de los cuentos. Según lo que plantea Quiroga en su “Decálogo del perfecto cuentista”, para que se escriba un buen cuento es necesario evitar el uso excesivo de adjetivos. Recomienda también que el cuentista sea dueño de sus palabras y se exprese de una forma llana, sin rebuscamiento. Y otro aspecto a considerar, y que Cortázar señala como imprescindible en el decálogo de Quiroga, es aquel donde plantea que el cuentista ha de narrar la historia como si sólo tuviera interés dentro del pequeño ambiente de los personajes, de los cuales pudo haber sido uno. Se trata del último precepto del decálogo, en el cual está implícita la noción del cuento como una forma cerrada, y que Cortázar define como esfericidad. Para él la intensidad se deriva de ese carácter cerrado o concéntrico del cuento, pues ese pequeño ambiente al que se refiere Quiroga, no es más que la delimitación de la que parte el cuentista para no perderse con asuntos y descripciones que no interesarían a los personajes. La intensidad en este caso va a entenderse como economía de recursos, idea que se refuerza en el mismo decálogo cuando Quiroga señala que “un cuento es una novela depurada de ripios”.¹⁷

En su artículo “El cuento breve y sus alrededores”, Cortázar toma la idea de pequeño ambiente planteada en el decálogo de Quiroga para explicar el carácter cerrado del cuento, y advierte que es el manejo de la tensión interna de la narrativa lo que hace posible la perfección de la forma esférica.¹⁸ La

¹⁷ Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista” en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Selección, edición y estudios preliminares de Fernando Burgos, Editorial Castilla, 2004, p. 60

¹⁸ Julio Cortázar “El cuento breve y sus alrededores” en *Último round*, Siglo XXI Editores, México, España, Argentina,

intensidad y la tensión, para Cortázar, es lo que va a determinar que el tema de un cuento sea significativo y que sus personajes resulten de interés.

En otra de las reflexiones que hace Cortázar, la intensidad se define en relación a la noción de límite.

Dice de la intensidad:

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.¹⁹

Para Cortázar los cuentos que perduran son aquellos que logran producir ese efecto de intensidad al interior del relato, es decir aquellos que “son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota”.²⁰ Siguiendo con esa misma idea sobre la intensidad y los límites del cuento, el escritor argentino, en su artículo “Algunos aspectos del cuento”, hace una analogía entre la novela y el cuento en relación al cine y la fotografía. En ella observa que mientras en el cine y en la novela la representación de la realidad es de carácter acumulativa, siendo que contienen una variedad de elementos y eventos que aparecen dosificados en una temporalidad extendida; en el cuento y en la fotografía, la representación se efectúa a partir del recorte ceñido de una imagen o de un acontecimiento, según sea el caso, que si bien físicamente y temporalmente abarcan un campo reducido, en el plano de la significación proyectan en el lector o el espectador una apertura hacia una realidad más extensa.

Con esta analogía entre cuento y fotografía se puede sintetizar la noción de intensidad a la cual

Colombia, 1980, pp. 59-82

¹⁹ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra crítica/2*, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 378

²⁰ *Ibidem.*, p. 375

se han referido estos tres escritores latinoamericanos, como uno de los aspectos que definen al cuento como género.

La intención de recuperar estas consideraciones alrededor del aspecto de la intensidad en el cuento, no está en verificar qué tanto los cuentos de Arredondo y de Lispector se apegan a los cánones de dicho género. La intensidad nos interesa principalmente en esa analogía que hace Cortázar con la fotografía, pues tal y como ya se observó en cuentos como “Amor ” y “La señal”, es a partir del encuentro de los personajes con una imagen o una escena que los impacta o los desestabiliza que se detona esa realidad más vasta, y que al ser vislumbrada por los personajes, se abre en ellos la posibilidad de trascender su condición. Lo que se le revela a Ana en “Amor” va mucho más allá de lo que puede decir por sí sola la imagen de un ciego mascando chicle. Así como en “La señal”, no interesa tanto la anécdota donde Pedro permite que alguien le bese los pies, sino el trasfondo de aquél acontecimiento y cómo dicha escena repercute en la consciencia del personaje.

En este sentido y de acuerdo a las características que acabamos de apuntar, el cuento resulta una forma de expresión apropiada para el desarrollo de ese tipo de situaciones que tratan nuestras autoras, pues al interior del relato, la anécdota describe un procedimiento análogo al efecto de intensidad que caracteriza a dicho género.

En el caso de Arredondo, fue el cuento el género que más practicó, salvo algunos ensayos y artículos que publicó en revistas literarias. Sin embargo Lispector, además de producir una obra cuentística,

también desarrolló ampliamente la novela y la crónica, donde encontramos los mismos temas y situaciones que trabaja en los cuentos. Por lo tanto no podemos decir que estos temas sólo se adapten a un género específico, pero lo que sí es cierto es que el efecto que se logra en uno y en otro no es el mismo. La narración de los acontecimientos en el cuento, tal como lo practica Lispector, con la economía de recursos propia del género, sugiere una realidad más vasta de la que se hace explícita en la anécdota que se relata. En cambio en sus novelas, el despliegue de los diversos sentidos que toman los eventos que se van sucediendo, se va desarrollando detalladamente sin dejar lugar a la sugestión.

Al considerar los cuentos de Arredondo y de Lispector bajo el aspecto de la intensidad, se refuerza la idea del desvelamiento y en consecuencia la idea del cuento como un arte del engaño, ya que la anécdota que se narra importa más por lo que oculta que por lo que deja ver. Lo que entiende Cortázar por intensidad se relaciona con la figura retórica de la reticencia, que ya se mencionó en el capítulo anterior, y a partir de la cual observamos al lenguaje como un fenómeno de epifanía. La intensidad consiste en decir más con menos, y en cierta forma la reticencia consiste en decir más, a partir de lo que se calla o se omite. De este modo, vamos a encontrar esta figura de la reticencia o este sentido de intensidad tanto en cuentos de Lispector como en los de Arredondo. Un ejemplo de esto lo encontramos en las situaciones que envuelven tanto a Pedro como a Ana, donde dichos personajes presencian una escena o una imagen que resguarda un sentido más profundo de lo que simplemente perciben. La escena o imagen que presencian revela de forma oblicua una verdad, que al ser difícil de expresar, se da a entender con todo lo

que no se dice.

Así, los cuentos de estas autoras, por un lado se configuran como estructuras significantes donde interviene la mirada y su carácter paradójico como función poética al interior de los cuentos, pero también al configurarse como tal, es decir como cuento y no como novela o poema, y gracias a ese aspecto de la intensidad que ya describimos, es que se refuerza y se afirma la poética de la mirada —como disfraz y desenmascaramiento— en los cuentos de Arredondo y de Lispector, pues el cuento en sí mismo nos ofrece imágenes de forma explícita, pero detrás de éstas hay otras tantas y un sentido más amplio, que la disposición de los elementos que lo conforman permite ir desenmascarando. Así encontramos que los cuentos de estas autoras producen un efecto de cajas chinas donde la forma paradójica de la mirada se describe tanto al interior de la narrativa, como al exterior, en el carácter formal del mismo cuento como género.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿por qué se hace necesario hablar del cuento como género literario desde la perspectiva en que lo concibieron los mismos cuentistas latinoamericanos? Primero que nada porque dichas consideraciones nos han servido para profundizar en lo que estamos definiendo como una poética de la mirada en los cuentos de ambas autoras, siendo que el cuento se nos presenta como la imagen acotada en el marco de una ventana o de una fotografía que nos conduce a mirar, más allá de lo que nos muestra, una realidad más vasta.

Y en segundo lugar porque también nos permite observar el contexto que envuelve a las autoras y

la tradición que las ampara. Con esto no quiero decir que hayan sido necesariamente lectoras de Bosch, Quiroga y Cortázar, pero el hecho de que hayan desarrollado una obra cuentística, puede explicarse por el auge que tuvo dicho género en América Latina. El mismo Cortázar advierte en “Algunos aspectos del cuento” —conferencia que dicta en Cuba en 1962— que esta forma expresiva en un país como Francia, donde él radicaba, era un producto casi exótico, pues observa que las polémicas y críticas en aquella época continuaban girando en torno a la novela, siendo que ese país tiene una fuerte tradición novelística. En contraste a esa situación apunta que,

[...] los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España. Entre nosotros, como es natural en las literaturas jóvenes, la creación espontánea precede casi siempre al examen crítico, y está bien que así sea.²¹

Por lo tanto, en las literaturas hispanoamericanas, al tratarse de literaturas jóvenes, el cuento se acoge como una forma de expresión que al ser también más joven que la novela, permite una experimentación propia y no sólo la imitación o apropiación de esos grandes modelos novelísticos generados a partir de la tradición literaria del viejo mundo.

El interés del cuento por los escritores latinoamericanos se puede visualizar como un fenómeno análogo al que describe Virginia Woolf en “Una habitación propia” (1929), cuando reflexiona sobre las condiciones históricas y sociales poco propicias a las que se enfrentan los mujeres para desarrollar una obra literaria que alcance el nivel de genialidad de un Shakespeare o de otros escritores hombres a los

²¹ *Ibidem.*, p. 369

que se les ha reconocido por su genio. Uno de los obstáculos que Virginia Woolf observa, es el hecho de que la tradición de la literatura hecha por mujeres no haya sido tan antigua como la de los hombres. Y por tanto resultaba natural para ella, que las escritoras, sus contemporáneas y de generaciones precedentes, prefirieran escribir novelas y no experimentar con formas literarias con una tradición más antigua e instituidas desde una perspectiva masculina. La novela al ser una forma de expresión más reciente era campo fértil para que las mujeres le imprimieran su sello.

No cabe duda que, siendo la libertad y la plenitud de expresión parte de la esencia del arte, esa falta de tradición, esa escasez e impropiedad de los instrumentos deben de haber pesado enormemente sobre las obras femeninas. Además, los libros no están hechos de frases colocadas unas tras otras, sino de frases construidas, valga la imagen, en arcos y domos. Y también esta forma la han instituido los hombres de acuerdo con sus propias necesidades y para sus propios usos. No hay más motivo para creer que les conviene a las mujeres la forma del poema épico o de la obra de teatro poética que para creer que les conviene la frase masculina. Pero todos los géneros literario más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizá por el que la mujer escribió novelas. Y aun ¿quién podría afirmar que «la novela» (lo escribo entre comillas para indicar mi sentido de la impropiedad de las palabras), quién podría afirmar que esta forma más flexible que las otras sí tiene la configuración adecuada para que la use la mujer? No cabe duda que algún día, cuando la mujer disfrute del libre uso de sus miembros, le dará la configuración que desee y encontrará igualmente un vehículo, no forzosamente en verso, para expresar la poesía que lleva dentro. Porque la poesía sigue siendo la salida prohibida. Y traté de imaginar cómo escribiría hoy en día una mujer una tragedia poética en cinco actos. ¿Usaría el verso? ¿O más bien usaría la prosa?²²

El cuento como vehículo utilizado por Arredondo y Lispector resultó en sus manos una configura-

²² Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Traducción del inglés por Laura Pujol, Seix Barral, Biblioteca Formentor, Barcelona, 2008, p. 56

ción adecuada que modelaron a su modo, ya sea por el interés extraordinario que cobró entre los escritores latinoamericanos según percibe Cortázar, o por la estructura que caracteriza al género del cuento, donde la frase femenina quizá se adapta mejor que a otras formas literarias.

Si bien no abundaremos en la especulación sobre las influencias que contribuyeron en los procesos creativos de una y otra autora, —información que en el caso de Inés, ella misma nos comparte en sus textos autobiográficos, donde menciona, entre los autores que de algún modo la influenciaron, a Thomas Mann, Miguel de Unamuno, James Joyce, Juan José Arreola, Juan Rulfo, entre otros— tampoco podemos eludir este tipo de condicionamientos que de forma directa o indirecta, conscientes o no de ello, fue parte del contexto que las enmarcaba. Por un lado, una temprana tradición literaria femenina y por otro una aún más temprana tradición literaria latinoamericana.

2.2. La mirada siniestra en “Preciosidade” y “La Sunamita”

Entre los elementos que componen los cuentos de Arredondo y de Lispector como estructuras significantes, están los mecanismos de desenmascaramiento que ya mencionamos en el capítulo anterior, como es el uso de una voz narrativa con un tono de confesión, y la identificación de situaciones donde se desarrolla la epifanía o el carácter paradójico de la mirada.

En este apartado nos concentraremos en otra cara de la mirada, es decir, no tanto en su carácter paradójico, donde se gana claridad a partir de ambientes y situaciones ambiguas, sino en su lado sinies-

tro. No ya esa mirada consciente que posibilita una mayor claridad del ser y de su situación a partir de la ambigüedad, sino una mirada que enajena, que aprisiona.

Un ejemplo de esta forma de la mirada lo encontramos en “Preciosidade” de Clarice Lispector y en “La Sunamita” de Inés Arredondo. Ambos cuentos narran la experiencia por la que pasa una adolescente y cómo a partir de dicha experiencia, cada una de estas jóvenes sufre una transformación, en la que pierden su inocencia. En ambos cuentos, vivir bajo la mirada de los otros toma el sentido de vivir en un cautiverio, como lo puede ser el estar bajo la vigilancia de un entorno social, desde el cual se impone el cumplimiento de un orden determinado, tal como lo veremos en “Preciosidade”, o como sería vivir al servicio de los deseos de un hombre que abusando de la posición dominante, que cultural y socialmente se le ha dado en relación a la mujer, y aprovechando la vulnerabilidad de ésta, la somete a sus caprichos sin dejarla decidir sobre su propio cuerpo, tal como veremos en “La Sunamita”.

Desde tiempos antiguos se le ha dado a la mirada una carga semántica relacionada al maleficio. Es el caso de la cultura de la Roma antigua donde predominaba un pensamiento supersticioso en el cual asociaban la desgracia al influjo sobrenatural del mal de ojo. De modo que los esfuerzos de prosperidad de los pueblos romanos en gran medida se basaban en ahuyentar al enemigo y en evadir el hechizo de su mirada, y con ello, los perjuicios producidos por la envidia y los deseos del bien ajeno.

La mirada en su aspecto siniestro, como maleficio o amenaza a la libertad y a la prosperidad, y en el contexto cultural específico de la Roma antigua, es abordada por Pascal Quignard en un ensayo donde

explora la idea de la fascinación a partir de la figura del *fascinus*, siendo que el verbo fascinar se deriva del latín *fascinare*, que a su vez está formado por la palabra *fascinus*, que significa falo o miembro en erección.

El *fascinus*, según lo que explica Quignard, era un símbolo de fertilidad y abundancia en la Roma antigua, y por tanto, un símbolo que resguarda de la escasez y de la impotencia, que en el caso de los romanos era una de sus principales preocupaciones. El temor a la impotencia no sólo era en relación al fracaso sexual, sino también en relación a los diversos ámbitos de la vida en sociedad, como en la guerra y en la agricultura. Con la finalidad de revertir la impotencia, se veneraba a Liber Pater, dios de la fertilidad y del vino, que se asocia al dios griego Príapo, personaje que era representado con un enorme falo. Dicha devoción junto con la costumbre de portar o poseer amuletos *itifálicos* tenían el propósito de “[atraer] la mirada del fascinador para impedir que la fije en su víctima”.²³

Por lo tanto la fascinación está asociada a la idea de la mirada como maleficio, donde ceder a la mirada fascinadora significa dejarse seducir con engaños hasta quedar cautivos por ésta.

En el cuento “Preciosidade”, una joven de 15 años sigue la vida corriente propia de un adolescente que va a la escuela y hace tareas en casa, pero cada día en el transcurso de su casa a la escuela y de la escuela a su casa parece librar una batalla que consiste en no dejar que la gente pose su mirada sobre ella. Esta misión que trata de cumplir todos los días podría parecer un simple juego de niños, como el

²³ Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, traducción de Ana Becció, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005, p. 59

de caminar por la guarnición amarilla de las banquetas, guardando el equilibrio, o el de caminar durante un trayecto sin pisar la líneas que separan los bloques del pavimento. Pero el juego de esta quinceañera encierra algo más que un ejercicio de destreza. La protagonista de este cuento ha creado un ritual que sigue al pie de la letra y que consiste en cumplir un itinerario con horarios estrictos para salir de su casa y pasar por determinados lugares en los momentos más convenientes para no toparse con personas, y así evitar que la miren. Si bien no está dicho explícitamente, lo que se deja ver en el cuento es que una de sus principales preocupaciones es la de ser observada por personas del sexo masculino. Procura por ejemplo sentarse junto a alguna señora cuando sube al transporte público, lo cual la hace sentirse más segura. Ese temor a la mirada masculina puede traducirse en la sensación de impotencia que se genera en una mujer cuando se vuelve objeto de acoso por parte de los hombres, y como un rechazo a los discursos en los que se reproduce una imagen cosificada de la mujer. En la protagonista del cuento se vislumbra cierta resistencia a formar parte de un orden impuesto, donde muy posiblemente más que afirmarse como sujeto, sería considerada un objeto de deseo. La evasión de las miradas se configura entonces como metáfora del rechazo al ya mencionado orden patriarcal, donde la mujer permanece en condiciones desfavorecedoras para su desarrollo. La joven no es consciente de eso y en el cuento mismo no está planteada esa idea explícitamente. Lo que sí es perceptible a simple vista es que a pesar de los esfuerzos de la joven por cuidarse de la mirada de los demás, termina siendo mirada y tocada por dos presencias que no pudo ni siquiera identificar, y en consecuencia, ella siente que la han dejado despojada de lo que era. Deja de

reconocerse a sí misma, pues efectivamente lo que ha perdido con ese acontecimiento que violentó su equilibrio interno, es su inocencia.

Com brusca rigidez olhou-os. Quando menos esperava, traindo o voto de segredo, viu-os rápida. Eles sorriam? Não, estavam sérios. Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles. Era do que parecia ter sido avisada: enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava. Por um instante hesitou toda, perdida de um rumo. Mas era tarde demais para recuar. Só não seria tarde demais se corresse. Mas correr seria como errar todos os passos, e perder o ritmo que ainda a sustentava, o ritmo que era o seu único talismã, o que lhe fora entregue à orla do mundo onde era para ser sozinha — à orla do mundo onde se tinham apagado todas as lembranças, e como incompreensível lembrete restara o cego talismã, ritmo que era de seu destino copiar, executando-o para a consumação do mundo. Não a própria. Se ela corresse, a ordem se alteraria. E nunca lhe seria perdoado o pior: a pressa. E mesmo quando se foge correm atrás, são coisas que se sabem.²⁴

En este fragmento del cuento nos encontramos ante lo que definimos en nuestro primer capítulo como una situación límite, se trata de una situación dolorosa a la que el personaje no puede escapar y que origina una transformación en la consciencia del mismo, siendo que después de dicho evento la joven ya no logra reconocerse a sí misma.

La mirada de los otros, como elemento dentro de la estructura significativa del cuento, cobra el sentido de un deber ser frente a un orden social impuesto, lo cual implica la sujeción a ciertos condicionamientos. Tratándose de un orden patriarcal, la mujer se mantiene sujeta al dominio del hombre. Aceptar

²⁴ Clarice Lispector, "Preciosidade" en *Laços de família: contos*, Rocco, Río de Janeiro, 2009, pp. 88-89

ese orden como algo natural, sería como dejarse hechizar, y al ceder al engaño se estaría legitimando la supremacía de una fracción social sobre otra. Siguiendo esta lógica, el lado siniestro de la mirada estaría en el hecho de velar por ese orden, formando parte del mismo y contribuyendo con su vigilancia a que se siga reproduciendo. Cuando un orden social se ha establecido tanto que se logra naturalizar, lo difícil es ver más allá de las apariencias.

Al identificar la mirada como un elemento significante al interior del cuento, observamos que en dicho elemento está representada, paradójicamente, la invisibilización de un orden patriarcal. En la actitud que describe el personaje parece haber una renuncia a aceptar como realidad lo que se nos presenta a simple vista, como si la vista fuera una especie de engaño y la mirada siempre nos diera una imagen incompleta de las cosas. Desde la *escópica*²⁵ planteada por Lacan la mirada se sostiene por la ilusión de que el ojo puede abarcarlo todo, pero la mirada es inseparable de la pérdida, pues nunca se puede incluir en la totalidad de nuestro campo visual el punto del *Otro* desde el cual somos mirados. La mirada entonces simboliza la falta, lo que Freud ha llamado la angustia de castración, por lo tanto el sujeto que confía fielmente en lo que su vista le ofrece, siempre queda en la ignorancia de lo que hay más allá de la apariencia.

En ese sentido puede explicarse el hermetismo con el que aquella joven se conduce, intentado pasar desapercibida, escurriéndose como una sombra ante la vista de los demás para que nadie atine a co-

²⁵ Daniel Gerber, "Mirada: vértigo de lo real", en *De la erótica a la clínica. El sujeto en entredicho*, Lazos, Buenos Aires, 2008

mentarla, para que nadie note en ella los dieciséis años aproximándose en “humo y calor”, para no ser reconocida como la mujer que está a punto de convertirse y escapar de ese modo al orden que la oprime.

Guardaba su inocencia como un talismán y se amparaba en un ritmo propio que no era el que rige a la sociedad. Justamente el ritmo aparece en el cuento como otro elemento significativo que se opone al de la mirada.

Ahora bien, si en la mirada encontramos ese elemento que desestabiliza su orden interno, el ritmo es el elemento que la sostiene, que le da un soporte. Seguir siempre el mismo recorrido, pasando por los mismos puntos en el momento justo, es la forma en que se protege de ese mundo dudoso que se le ofrece a la vista y en el que no se reconoce. Ante los obreros que van en el autobús ella mantiene un ritmo interno con el corazón golpeándole de miedo, al pasar por los pasillos de la escuela, ante sus compañeros, de igual forma mantiene el ritmo con su paso firme, y en clase mientras el profesor habla, también mantiene un ritmo a través de los trazos simétricos que dibuja en su cuaderno. De esta forma ella intenta prescindir de la mirada de los otros manteniendo un ritmo propio, como si fuera un “ciego talismán”.

Hemos ya descrito al personaje en función a la oposición ritmo/mirada, para lo cual el ritmo no necesariamente remite al sonido, sino que se entiende como un orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. En este caso vamos a entender ritmo como un orden que rige la existencia de la joven, como una estructura fundamental ajena a las estructuras sociales predominantes que se asumen como naturales. A partir de esta oposición donde el ritmo remite a un orden esencial y la mirada a es-

estructuras impuestas, podemos ubicar al personaje interactuando en dos espacios contradictorios, por un lado se observa en ella una vivencia interna amplia y vasta, y por otro lado, su vivencia en el exterior es reducida y asfixiante.

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela.²⁶

Frente al mundo ella pasa por una muchacha ordinaria, ni fea ni bonita, es delgada en apariencia, nadie podría imaginar que dentro de un cuerpo tan estrecho hubiera tanta amplitud y vastedad. En su interior ella se desplaza libremente, imagina, se entretiene con vagos pensamientos, se siente cómoda en medio de una vivencia subjetiva. Afuera está el mundo de la norma y los deberes, el deber ser una buena hija, una buena estudiante, una señorita lista para el matrimonio y después una buena esposa. Al parecer es ese orden estricto de la vida en sociedad al que se resiste, ese mundo donde hay que guardar las apariencias, “pero habiendo visto lo que los ojos, al ver, disminuyen, se había arriesgado a ser una ella-misma que la tradición no amparaba”. Y así al mirarse ella misma en medio de la mirada de los otros, inevitablemente se hacía parte de ese mundo, al cual tenía que adaptarse.

El momento en que es mirada y tocada simboliza la pérdida de la inocencia, y es cuando deja de ser una niña para comenzar una vida de adulto. Después de ese acontecimiento ya no se reconoce en su letra redonda y cuando se mira al espejo se descubre fea. Su vida, desde entonces, toma un nuevo sentido, y

²⁶ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 82

al perder la inocencia que la resguardaba, decide cambiar de zapatos, pues los tacones de madera hacen mucho ruido y ella ya no puede permitirse la indiscreción.

De este modo, en la estructura interna del cuento, el ritmo representa el lado de la inocencia y el lado que sostiene a la joven dentro de un orden propio y auténtico, mientras que la mirada se nos presenta como el lado siniestro de las apariencias donde se perpetra un orden perverso.

Finalmente en el cuento de “Preciosidade” se pone en evidencia la predilección de Clarice Lispector por explorar en sus cuentos y en sus personajes hasta los intersticios más recónditos de la experiencia interna, evadiendo el estilo realista o naturalista bajo el cual se pretende producir el reflejo fiel de un entorno social que se toma por real, y proponiendo de este modo, la representación de esas otras realidades que al no reconocerse a simple vista, pasan desapercibidas.

Volviendo al planteamiento que hace Pascal Quignard cabe recuperar sus reflexiones sobre la fascinación entendida como una forma de entrar en un estado de raptó o arrebató. Cuando algo nos provoca una atracción irresistible decimos que estamos fascinados. Nos fascinamos ante lo que nos seduce y quedarse congelados o paralizados es una reacción frecuente cuando actúa sobre nosotros el poder de la seducción. En ese sentido es que Quignard señala un vínculo entre el amor, el sueño y la muerte, en relación a dicho estado de fascinación. Quignard menciona que hay tres dioses alados que propician el raptó, se trata de Hipnos, Eros y Tánatos, y señala con el mito de la Gorgona un ejemplo donde se puede encontrar una de esas miradas malélicas que actúan bajo el poder de estas tres potencias, siendo que la

mirada de la Gorgona petrifica a todo aquel que ose mirarla de frente. Su mirada es una condena a muerte, pero a la vez resulta una mirada hipnótica y erótica pues al final actúa una especie de seducción en cada hombre que intenta desafiarla. Así, el terror por parte de los romanos a mirar de frente se traduce en un temor por ese momento paralizador que deja a las personas fuera de sí, ese momento de estupor que vulnera. Ser víctima de la mirada fascinadora del otro es hacerse presa de una especie de raptó, es caer en un estado de ensoñación, de enamoramiento o en la misma muerte. En la fascinación hay un coqueteo con la muerte, una invitación a revelar el misterio, un instinto por develarlo, que nos hace oscilar entre el terror y el placer.

Desde la perspectiva de Pascal Quignard la mirada está fuertemente implicada con la fascinación. En términos generales la define como la imposibilidad de apartar la vista, lo cual supone la paralización de aquel que mira y se deja seducir. Al relacionar la fascinación con la inmovilidad, también tiende un puente con la muerte, ya que ambas petrifican.

La fascinación significa lo siguiente: aquel que ve ya no puede apartar la vista. En el cara a cara frontal, tanto en el mundo humano como en el mundo animal, la muerte petrifica.²⁷

En esta relación con la muerte volvemos a la idea de la mirada en su aspecto siniestro o amenazador, que observaremos esta vez en “La Sunamita” de Inés Arredondo.

Como ya se advirtió antes, en este cuento se narra la experiencia de Luisa, una joven que acompaña a su tío Apolonio, de setenta y tantos años de edad, durante los días que precedieron a su muerte,

²⁷ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 80

enfrentándose a situaciones que le hacen perder la inocencia. Después de mucho tiempo Luisa volvía a la casa donde había vivido bajo la tutela de su tía Panchita, que ya había fallecido, y de su esposo, el tío Apolonio, que ahora se encontraba enfermo. Antes del reencuentro con su tío, Luisa sentía orgullo de su persona y de su cuerpo sin mancha, por lo que llevaba un caminar altivo.

Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía.²⁸

A pesar de que Luisa había llegado atendiendo al llamado de su tío, para no morir solo, cuando se acercó el momento de mayor crisis, ella trató de evadirse para no verle morir.

Salí corriendo, huyendo de aquel momento insoportable, de aquella inminencia sorda y asfixiante. Fui, vine, regresé a la casa, serví café, recibí a los parientes que empezaron a llegar ya medio vestidos de luto, encargué velas, pedí reliquias, continué huyendo enloquecida para no cumplir con el único deber que en ese momento tenía: estar junto a mi tío. Interrogué al médico: le había puesto una inyección por no dejar, todo era inútil ya. Vi llegar al señor cura con el Viático, pero ni entonces tuve fuerzas para entrar. Sabía que después tendría remordimientos —*Bendito sea Dios, ya no me moriré solo*—, pero no podía. Me tapé la cara con las manos y empecé a rezar.²⁹

No era la pérdida de su tío lo que la aterraba, sino tanta cercanía con la muerte que parecía estarla rozando. Apolonio le había entregado un cofre con recuerdos y fotografías como si quisiera heredarle su pasado y su vida. Cuando por fin la hace llamar a través del sacerdote, éste le comunica que es voluntad de su tío tomarla como esposa *in articulo mortis*, con el fin de que ella fuese la heredera de sus bienes. Aunque Luisa no imaginaba que se le fuera a hacer esa petición, parece presentirla, y en el acto de cu-

²⁸ Inés Arredondo, “La Sunamita”, en *op. cit.*, p. 131

²⁹ *Ibidem.*, p. 134

brirse el rostro, se puede leer su rechazo por encarar, no sólo la muerte de su tío, sino una situación que cambiaría su propio destino.

Al final, presionada por familiares lejanos y por el mismo sacerdote, quienes opinaban que rechazarlo era una falta de caridad y de humildad, terminó aceptando.

No quería darle un último gusto al viejo, un gusto que después de todo debía agradecer, porque mi cuerpo joven, del que en el fondo estaba tan satisfecha, no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte. Me vinieron náuseas y fue el último pensamiento claro que tuve esa noche. Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de un sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije “Sí”.

Recordaba vagamente que me habían cercado todo el tiempo, que todos hablaban a la vez, que me llevaban, me traían, me hacían firmar, y responder. La sensación que de esa noche me quedó para siempre fue la de una maléfica ronda que giraba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca, cantando.

yo soy la viudita que manda la ley.

y yo en medio era una esclava. Sufría y no podía levantar la cara al cielo.³⁰

En este fragmento encontramos que la mirada de los otros interviene en la transformación del personaje que es arrojado a una realidad que podemos identificar como una situación límite. La mirada de los otros representa una autoridad para Luisa, quien se ve obligada y presionada a aceptar en contra de su voluntad la petición de su moribundo tío. La opinión del sacerdote y de los familiares que la aconsejan tejen un engaño, pues en apariencia la decisión de aceptar casarse con su tío responde a una causa noble, sin embargo ella todo el tiempo es consciente de que está sacrificando su libertad, por no cargar

³⁰ *Ibidem.*, pp. 135-136

con culpas. Lo que se deja ver detrás de esa “buena causa” es la invisibilización de un orden donde la mujer permanece subordinada a los caprichos del varón, como si fuese un objeto que puede poseerse, y cómo ese orden que parece natural subyace en la estructura de instituciones como la iglesia y la familia.

En este cuento también encontramos que la voz narrativa, desarrollada en primera persona, lleva un tono de confesión. Bajo esta forma, Luisa revela aquella experiencia que recuerda como un sueño repugnante, y con lo cual, no sólo revela el hecho de haber sido víctima de acoso y de abuso sexual, sino que también, como transfondo de todo lo que narra, se desvela su situación como la de una mujer enajenada que se sujeta a los patrones de conducta que dicta la sociedad.

La voz narrativa se nos presenta como una voz consciente que a la distancia ha ganado claridad de lo acontecido, sin embargo la forma en que se relatan los hechos deja ver que mientras éstos se sucedían, Luisa no se encontraba en un estado de completa lucidez. Según lo que se describe a partir de sus propias palabras, se percibe que entró en un estado hipnótico desde que le hicieron saber la petición de su tío y desde que comenzaron a presionarla para que aceptara. Tratándose de un personaje que se enorgullecía y se jactaba de su pureza, dicha situación la dejaba acorralada, pues si aceptaba, su cuerpo virgen se mancharía, pero si no aceptaba, las personas de su alrededor la culparían por su falta de caridad.

De este modo y contribuyendo a crear dicho efecto de un estado hipnótico en el personaje, el cuento se configura en dos partes, un antes y un después. Primero se nos presenta a Luisa como una muchacha altiva, segura de sí misma y deslumbrante como una llama. Su entorno, antes de llegar a casa

de su tío, de igual forma es luminoso, pues volvía a aquella ciudad en medio de un verano abrasador. Después de conocer la última voluntad de su tío, todo su entorno comienza a tomar otro aspecto y es cuando entra en ese estado hipnótico y cuando se siente acorralada por una ronda maléfica que la induce a aceptar. A partir de ese momento la pesadilla va volviéndose cada vez más lúgubre hasta que siente experimentar en carne propia la misma agonía de su tío.

Desde el fondo de la penumbra llegó hasta mí la respiración fatigosa y quebrada de don Apolonio. Ahí estaba todavía, pero no él, el despojo persistente e incomprensible que se obstinaba en seguir aquí sin finalidad, sin motivo aparente alguno. La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia. Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifestaba en ese estertor inútil, podía continuar eternamente. [...]el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme... sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía. Me sentí más tranquila, aterrada pero tranquila: había quitado la barrera, podía abandonarme simplemente y esperar el fin común. Me pareció que con mi abandono, con mi alianza incondicional, aquello se resolvería con rapidez; no podría continuar, habría cumplido su finalidad y su búsqueda persistente en el vacío.³¹

De pronto, tanto la vida de Apolonio como la vida de Luisa, se mantenían de forma artificial, como en esa vida imbuida en la muerte. Por un lado Apolonio ganaba fuerzas y se recuperaba gracias a

³¹ *Ibidem.*, p. 137

la libido que le despertaba ver y sentir cerca a su joven sobrina, a quien, como un vampiro, le robaba su juventud. Mientras que Luisa se sentía más muerta que viva al haberse unido en matrimonio, sin existir un vínculo verdadero. Fue hasta que le vio morir en paz que pudo liberarse de ese cautiverio y que salió de ese estado hipnótico que la mantenía en un constante coqueteo con la muerte.

Así, al interior de este cuento, se puede observar en el contrato de matrimonio entre Apolonio y Luisa, una representación de la esterilidad de ciertas convenciones sociales y de ciertas instituciones creadas para mantener un orden que alberga en sí mismo una deformación monstruosa de la realidad, y que aceptamos como algo natural.

El lado siniestro de la mirada está en el hecho de dejarse engañar por las apariencias, en aceptar como verdadero lo que se ve a simple vista y no cuestionar esa realidad incompleta, permaneciendo enajenados, sin tener esa consciencia que observamos en la joven del cuento de Lispector, de que “los ojos, al ver, disminuyen”.

2.3. La escenificación de lo oculto y el efecto de velo en “A imitação da rosa” y “Apunte gótico”

En este apartado se revisará, como parte de la estructura significativa de los cuentos de nuestras autoras, una de las estrategias frecuentes en su narrativa como es la creación de textos opacos o de ambientes ambiguos que paradójicamente iluminan una realidad que permanece oculta. Dicha estrategia será observada a partir de dos cuentos, “A imitação da rosa” de Lispector y “Apunte gótico” de Arredondo, y

desde la perspectiva de lo que Carmen Leñero ha definido como la *escena invisible*.

De este modo identificaremos en estos cuentos, más allá de lo que narra la fábula, una escena que subyace en el texto y que revela situaciones invisibilizadas. Para observar dicha escena de lo invisible primero es necesario aclarar el sentido desde el cual la estamos considerando, pues para que el sentido de lo que es una escena se produzca, no es estrictamente necesario el montaje de un escenario alrededor del cual se congreguen los espectadores. La escena también puede producirse fuera del ámbito de lo teatral, es decir que también puede entenderse dentro de una noción amplia de la teatralidad. Dicha noción es explicada por Carmen Leñero como una “[...] modalidad del pensamiento y expresión que busca recuperar lo corpóreo, lo multidimensional y lo potencial.”³² De este modo, y según el planteamiento que hace Leñero, el carácter teatral que le es propio al género dramático, también puede estar implícito en otras formas textuales, para lo cual es necesario que el texto esté constituido como un “acontecimiento”, como un acto o representación que “se da a ver”, y en este caso, es a través del uso de la palabra poética y de los modos de significar que hay en la misma, que se produce ese sentido amplio de la teatralidad.

Por tanto, hemos de identificar por una parte la escena que se produce, al interior de los cuentos, frente al personaje, y que de algún modo lo deja fascinado —entendiendo la fascinación tal como se explica en el apartado anterior— y por otra parte, la escena que se configura frente al lector, al presentársele el cuento como una estructura significante.

³² Carmen Leñero, *La escena invisible. Teatralidad en textos filosóficos y literarios*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 2010, p.15

Parece una contradicción hacer referencia a la escena cuando estamos hablando de textos narrativos, pero el carácter teatral que observamos en éstos se produce a través del uso de la palabra viva, donde también juega un papel importante todo aquello que no se describe en la narración explícitamente y sin embargo está presente. En ese sentido, la palabra poética, tal y como la define Carmen Leñero, aporta los elementos corpóreos propios de la palabra viva, y hace sensible aquello que escapa a la palabra en su función netamente sígnica o referencial.

La palabra poética, más que describir el mundo de manera abstracta, intenta recuperar la experiencia sensible y pasional, corporal y concreta por la que atravesamos al entrar en contacto con él. El texto con características poéticas se constituye, pues, en un “acontecimiento”.³³

Por lo tanto, para referirnos al carácter teatral de los cuentos de Arredondo y de Lispector, para reconocerles como escena, hemos de centrarnos en el uso que hacen de la palabra poética a partir de las distintas formas en que aparece la figura de la reticencia, siendo ésta uno de los principales recursos que contribuyen a dar dicho efecto de escena en los cuentos de nuestras autoras.

Ahora bien, la importancia de explorar esos elementos no descritos en los acontecimientos narrados radica en el hecho de que lo que se representa en los cuentos de nuestras autoras es la revelación de situaciones que no se pueden enunciar tan fácilmente al no ser identificables a simple vista. Por tanto, el uso de un lenguaje directo no atinaría a describir ese tipo de situaciones en toda su significación, y es a partir del uso de la reticencia que ambas autoras recuperan en sus cuentos una experiencia sensible y

³³ *Ibidem.*, p. 23

pasional por medio de la cual se develan dichas situaciones invisibilizadas.

Aquí volveremos a poner atención al carácter paradójico de la mirada, pues los personajes de los cuentos que analizaremos, al quedar fascinados frente a alguna imagen o a alguna escena, logran ver por un instante más allá de la apariencia, y sin embargo al no estar totalmente conscientes de lo que se les está revelando, es decir al quedarse en un momento pre reflexivo en que no llegan a racionalizar lo que experimentan a través de los sentidos, la realidad que se les presenta, la perciben como a través de un velo.

El efecto de velo que se genera en torno a una verdad que se revela está referido en un ensayo de Derrida, donde recupera de un fragmento de *La Gaya Ciencia* de Nietzsche la figura alegórica de “la verdad como mujer o como el movimiento de velo del pudor femenino”.³⁴ La imagen del velo produce un sentido de seducción, pues éste representa la promesa de un misterio a ser revelado. Pero el misterio detrás del velo sólo puede existir a la distancia, es necesaria la separación, pues como señala Derrida, tratándose de la mujer, el poder de seducción consiste en hacer sentir su lejanía. La verdad, como la mujer, no se deja conquistar. La verdad, desde esta perspectiva sería entonces una “verdad” entrecomillada, un encantamiento que se produce necesariamente a la distancia y se queda en su condición de promesa.

En ese sentido la escritura misma produce un efecto de velo, y en mayor medida si en ésta se hace uso de la palabra poética, pues ese tipo de textos conduce a distintos niveles de interpretación a los que

³⁴ Jacques Derrida, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Traducido del francés por M. Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, España, 1981, p. 35

se puede ir accediendo como si se descubriera un velo en cada capa. En el caso de los cuentos de Arredondo y de Lispector el efecto de velo se produce como una estrategia para hacer referencia a situaciones invisibilizadas, para hablar de lo que no se comprende o de lo que los mismos personajes no podrían explicar con sus propias palabras. En resumen, lo que se desarrolla en cuentos como “A imitação da rosa” y “Apunte gótico” es el estado de extrañamiento en el que se encuentran los personajes al tomar cierta conciencia de la realidad en la que están imbuidos, y digo cierta conciencia porque el examen que hacen de su situación no es tan profundo como para trascenderla, sólo se quedan como pasmados ante lo que perciben. Pero es precisamente la representación de ese momento de confusión lo que nos interesa en los dos cuentos que analizaremos, ya que en éstos se reproduce un doble juego donde, al mismo tiempo que se gana claridad a partir de la creación de ambientes y personajes indefinidos, también se desarrollan situaciones donde esos mismos personajes sólo pueden acceder a una realidad oculta como si lo presenciaran a través de un velo.

En el caso de “A imitação da rosa” el efecto de velo se produce a partir de la construcción de un personaje escindido. Laura, que protagoniza dicho cuento, se encuentra en un estado de constante oscilación entre una supuesta locura y un supuesta estabilidad mental. En el cuento está insinuado el hecho de que Laura había estado internada en un hospital psiquiátrico, lo cual puede intuirse desde el inicio de la narración donde se da a entender que ya se había recuperado, al mencionarse que ella estaba de nuevo “bien”. Dicha palabra así entrecomillada ya nos hace dudar de su bienestar. Y lo que se ve a lo largo

del cuento es que la misma Laura duda de cada cosa que hace, pues todo el tiempo está preocupada por demostrar a los demás que es una persona equilibrada. Principalmente trataba de mantener la imagen de una mujer estable para no darle disgustos a su esposo que tanto la había apoyado en su recuperación. De este modo, lo que se nos presenta a través de este cuento es el conflicto interno de Laura, que por un lado trata de convencerse a sí misma y a los demás de que se encuentra bien, y por otro lado sabe que los demás dudan de su estabilidad, pero su forma de apoyarla es actuando como si todo hubiera vuelto a la normalidad.

Para mantener dicha situación de supuesta normalidad, Laura comienza a seguir estrictamente la recomendación de su médico de tomar leche entre comidas para no volver a tener ataques de ansiedad, pero al ser tan rigurosa, se da cuenta de que su actitud podía tomarse como la de una obsesiva, por tanto intenta ser más natural, pero en ese intento se descubre fingida.

El momento crítico sucede cuando Laura se queda pasmada admirando la belleza de un ramo de rosas que había comprado por la mañana y había colocado en una mesa de centro en su sala. Al estar mirándolas sintió el impulso de regalarlas a Carlota. Carlota y João son el matrimonio con el que se reunirían a cenar Laura y su esposo, Armando, como parte de sus actividades cotidianas para recomenzar con una vida normal. Mientras deja la casa lista, y antes de comenzar a arreglarse para la cena, Laura tuvo la ocurrencia de enviar las rosas a Carlota, por medio de María, su empleada doméstica.

-Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. Eram miúdas rosas silvestres que ela comprara de manhã na feira, em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousa-

dia. Arrumara-as no jarro de manhã mesmo, enquanto tomava o sagrado copo de leite das dez horas. [...] “Sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas.

[...] Mas sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava.

Ouviu os passos da empregada no ladrilho da cozinha e pelo som oco reconheceu que ela estava de salto alto; devia pois estar pronta para sair. Então Laura teve uma ideia de certo modo muito original: por que não pedir a Maria para passar por Carlota e deixar-lhe as rosas de presente?

E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência, oh não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota.

D. Laura mandou, diria Maria.

Sorriu pensativa: Carlota estranharia que Laura, podendo trazer pessoalmente as rosas, já que desejava presentear-las, mandasse-as antes do jantar pela empregada. Sem falar que acharia engraçado receber as rosas, acharia “refinado”...

– Essas coisas não são necessárias entre nós, Laura! diria a outra com aquela franqueza um pouco bruta, e Laura diria em um abafado grito de arrebatamento:

Oh não! não! não é por causa do convite para jantar! é que as rosas eram tão lindas que tive o impulso de dar a você!

Sim, se na hora desse jeito e ela tivesse coragem, era assim mesmo que diria. Como é mesmo que diria? precisava não esquecer: diria – Oh não etc. Nesta cena imaginária e aprazível que a fazia sorrir beata, ela chamava a si mesma de “Laura”, como a uma terceira pessoa. Uma terceira pessoa cheia daquela fé suave e crepitante e grata e tranquila, Laura, a da golinha de renda verdadeira, vestida com discrição, esposa de Armando, enfim um Armando que não precisava mais se forçar a prestar atenção em todas as suas conversas sobre empregada e carne, que não precisava mais pensar na sua mulher,

como um homem que é feliz, como um homem que não é casado com uma bailarina.³⁵

En este fragmento, como a lo largo de todo el cuento, lo que se observa es cómo Laura todo el tiempo está titubeando ante cada decisión que debe tomar, por más mínima que sea. Al referirse a ella misma en tercera persona, se está observando desde afuera, lo cual corresponde a una actitud de estar tomando consciencia sobre ella. Pero lo que tendríamos que preguntarnos como lectores observadores es ¿cómo se está mirando? Ella misma se observa desarticulada, dividida entre lo que es y lo que tiene que aparentar para los demás. Pero lo más crítico de ese conflicto interno del personaje es que no atina a reconocer si sus propias actitudes, y hasta sus propios pensamientos, son equilibrados. Ella misma no se deja ser y se obliga a interrumpirse cuando siente que cae en un exceso, como cuando comienza a sentir placer al quedarse admirando la belleza de las rosas. Dejarse seducir por la belleza de aquellas flores representa para ella un riesgo. Se trata de un riesgo parecido al que corre la joven en “Preciosidade”, el de volverse individual, en este caso por temor a despertar el genio oculto en su ser y tener que configurar un espacio propio fuera de la seguridad que le brinda mantenerse en un orden donde cumple un papel ya definido, que es el de la esposa sumisa y fácil de ignorar. En ese sentido, estar “bien”, así entrecomillado como aparece en el texto, lo que realmente significa es estar adaptado a un orden preestablecido.

Nuevamente lo que vamos a recuperar de este cuento es la situación límite que en este caso se produce cuando Laura mira las rosas y ve en ellas todo lo que no tiene. Pero dicha revelación no es clara,

³⁵ Clarice Lispector, “A imitação da rosa” en *op. cit.*, pp. 42-44

pues trata de convencerse a sí misma de que no debe desear nada más. Es así como a través del estado de confusión de Laura se hace visible su condición dentro de un orden que la oprime.

El cuento como estructura significativa, al desarrollarse a partir del desconcierto del personaje, queda organizado como en una interrogante. La duda constante es lo que lo caracteriza, y en el fondo lo que está en cuestión no es la salud mental de Laura, sino la legitimidad de los esquemas bajo los cuales se ha regido. Así, lo que logra entreverse detrás de la constante vacilación de Laura es la escena invisible de la opresión que se reproduce al interior de un orden patriarcal.

Lo que sí se ve a simple vista a lo largo de la narración es que Laura se esfuerza por ser una buena esposa, una de esas moderadas y discretas que se toman del brazo de su esposo mientras lo ven conversar con otro hombre, olvidado de su mujer. Su gusto por el método también queda evidenciado en su meticulosidad para escoger la carne cuando va a al mercado, en la forma de planchar la ropa del esposo a conciencia, en la forma en que repite las cosas a su marido y a su empleada hasta el aburrimiento, y en la organización de sus actividades domésticas, sin darse tiempo de un descanso. Pero lo que se percibe detrás de dicha actitud metódica es una evasión para convencerse a sí misma de estar satisfecha con su vida y no permitirse pensar en otras posibilidades para su propia existencia.

En medio de esa conducta tan esquemática y moderada, hay instantes en que Laura siente que podría merecer y desear algo más, como cuando antes de darle las rosas a su empleada volvió a advertir la belleza de éstas y quiso quedarse con ellas.

E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas.

Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela.

Mas estas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido.

[...] Mas com as rosas desembulhadas na mão ela esperava. Não as depunha no jarro, não chamava Maria. Ela sabia por quê. Porque devia dá-las. Oh ela sabia por quê.

E também porque uma coisa bonita era para se-dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se “ser”. Sobre tudo nunca se deveria ser a coisa bonita. A uma coisa bonita faltava o gesto de dar. Nunca se devia ficar com uma coisa bonita, assim, como que guardada dentro do silêncio perfeito do coração.³⁶

Para Laura la belleza representaba un exceso, no era algo para serse, las rosas eran bellas y por eso era un riesgo tenerlas, el riesgo estaba en pretender “ser”, como ellas “eran”. Para Laura era preferible seguir siendo un ser opaco que no diera motivos al espanto en los demás, era preferible ser invisible para su esposo, y mantener esa docilidad indispensable para que hubiera equilibrio en su matrimonio, para evitarle al esposo el sufrimiento de verla buscándose en ella misma, sin poder entenderla.

Pero fue tan tentadora la belleza de la rosas, que cuando María se las llevó, Laura sintió su ausencia como si se hubiese percatado de su propio vacío, y para llenar ese vacío procuró imitar dentro de sí a las rosas. Por más que se resistió, al final se dejó llevar por el exceso que había en la intención de ser ella misma y de tener luz propia como las rosas. Al final corrió el riesgo que intuía en la “Imitação de Cristo”, libro que le habían dado a leer, pero que no leyó, porque sentía que “quem imitasse Cristo

³⁶ *Ibidem.*, pp. 46-47

estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido”.³⁷

La situación de Laura en este cuento podría describirse a través de esa paradoja, “estar perdido en la luz”, pues ella logra vislumbrar hasta cierto punto el entorno que la oprime, sin embargo, la conciencia sobre su propio ser no es tan clara como para trascender su condición. La escena que se configura en dicho cuento corresponde a la situación que se acaba de describir, y se produce a través del recurso de la reticencia, pues sólo sabremos que Laura está perdida en la luz gracias al contexto que lo sugiere de ese modo.

La narración en “A imitação da rosa” se va constituyendo de tal forma que se va dando la información como insinuándola. La referencia a la locura de Laura no la encontramos de forma explícita, lo que sabemos del personaje es que ahora se encuentra “bien” y que ella misma evita hablar de su estado previo, como para no invocarlo y dejarlo en el pasado. Por tanto, la relación entre los personajes se percibe como en medio de un juego de máscaras, la comunicación entre Laura y Armando no es directa ni clara, se adivinan el uno al otro a través de un lenguaje de gestos. Por un lado Laura esconde su angustia detrás de una sonrisa para no preocupar a su esposo y por otro lado Armando, que duda del bienestar de su esposa, trata de mostrarse confiado.

A chave virou na fechadura, o vulto escuro e precipitado entrou, a luz inundou violenta a sala.

E na porta mesmo ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito paralisado como se tivesse corrido léguas para não chegar tarde demais. Ela ia sorrir. Para que ele enfim desmanchasse a ansiosa expectativa do rosto, que sempre vinha misturada com a infantil vitória de ter chegado a tempo de

³⁷ *Ibidem.*, p. 36

encontrá-la chatinha, boa e diligente, e mulher sua. Ela ia sorrir para que de novo ele soubesse que nunca mais haveria o perigo dele chegar tarde demais. Ia sorrir para ensinar-lhe docemente a confiar nela. Fora inútil recomendarem-lhes que nunca falassem no assunto: eles não falavam mas tinham arranjado uma linguagem de rosto onde medo e confiança se comunicavam, e pergunta e resposta, se telegrafavam mudas. Ela ia sorrir. Estava demorando um pouco porém, ia sorrir.

Calma e suave, ela disse:

– Voltou, Armando. Voltou.

Como se nunca fosse entender, ele enviou um rosto sorridente, desconfiado. Seu principal trabalho no momento era procurar reter o fôlego ofegante da corrida pelas escadas, já que triunfantemente não chegara atrasado, já que ela estava ali a sorrir-lhe. Como se nunca fosse entender.

– Voltou o quê, perguntou afinal num tom inexpressivo.

Mas, enquanto procurava não entender jamais, o rosto cada vez mais suspenso do homem já entendera, sem que um traço se tivesse alterado. Seu trabalho principal era ganhar tempo e se concentrar em reter a respiração. O que de repente já não era mais difícil. Pois inesperadamente ele percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa. Mais desconfiado ainda, como quem fosse terminar enfim por dar uma gargalhada ao constatar o absurdo, ele no entanto teimava em manter o rosto enviesado, de onde a olhava em guarda, quase seu inimigo. E de onde começava a não poder se impedir de vê-la sentada com mãos cruzadas no colo, com a serenidade do vaga-lume que tem luz.³⁸

Finalmente, el efecto de velo en este cuento se produce gracias al carácter confuso de las situaciones que se narran, lo cual no quiere decir que la confusión sea resultado de una mala organización del texto, sino que se trata de situaciones que dan lugar a que el sentido de lo que se dice se invierta. Por ejemplo, el desequilibrio de Laura se disfraza de bienestar, pero al mismo tiempo ese desequilibrio sólo puede percibirse de ese modo si se mira dentro de un orden donde lo equilibrado es sinónimo de sumi-

³⁸ *Ibidem.*, p. 51-52

sión. En este caso la rebeldía de Laura al atreverse a desear otras formas de su propia existencia provoca un desequilibrio en su matrimonio. Por lo tanto, la escena invisibilizada detrás de la narración y detrás de toda la confusión que rodea al personaje es la escena en que Laura vislumbra esas otras posibilidades de existencia. Esto acontece cuando descubre la belleza de las rosas como si hubiera levantado un velo detrás del cual permanecía oculta la verdad. Pero esa verdad sobre sí misma, al no encajar en el orden en el que se desenvuelve, vuelve a encubrirse bajo el velo de la locura. Ella misma confiesa a Armando que aquello “volvió”, haciendo referencia a su supuesto desequilibrio mental, y lo confiesa de ese modo al no poder expresar esa otra realidad que le mostraron las rosas.

En este cuento el mecanismo de desenmascaramiento está en la forma en que se estructura y en las formas en que la autora da vida a los acontecimientos que narra a través del lenguaje poético, y dicha forma consiste en hablar de un asunto evitando hacer referencias explícitas del mismo, es decir a través de rodeos, lo cual se observa en las situaciones donde los mismos personajes evitan hablar de la supuesta locura de Laura, siendo precisamente la omisión lo que termina evidenciándola. En este sentido es que podemos observar cómo Clarice Lispector recrea situaciones a través de lo que no se dice de éstas, y cómo a partir de ese estilo de narrar que tiene, donde apenas insinúa las cosas, y generado ambientes o personajes ambiguos o confusos, desvela situaciones que permanecen ocultas o invisibilizadas.

En el caso de “Apunte gótico” de Inés Arredondo podemos observar el recurso de la reticencia a través de la creación de un ambiente ambiguo en el que se va sugiriendo poco a poco un situación que al

principio tiene un cariz de inocencia pero que al final se nos revela sórdida.

El cuento está narrado en primera persona y la identidad del personaje que lleva la voz narrativa es un misterio. Las referencias que hace de sí mismo son pocas pero se le va identificando por lo que refiere sobre el otro personaje que está implicado directamente en la escena que describe y al cual mira de frente.

La escena que se desarrolla es descrita desde la mirada del narrador y corresponde al momento en que un hombre permanece frente a sus ojos recostado, desnudo y mirándole también. El entorno tal como está descrito es penumbroso, apenas alumbrado por la luz de una vela que está sobre una mesita de noche a un costado de la cama. Bajo esa luz el bulto que forma los pies de aquel hombre, envueltos en la sábana, podrían confundirse con los de un cadáver. La percepción que tiene sobre lo que ve no siempre es la misma, en ciertos momentos se le figura un hombre que duerme, en otros lo percibe más como el cuerpo de un muerto, pero ni muerto ni dormido, al final resulta que es un hombre que también le mira.

Tenía los ojos fijos en mí, tan serenos que parecía que no me veía. Llegué a pensar que estaba dormido, pero no, estaba todo él fijo en algo mío. Ese algo que me impedía moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído.³⁹

En este cuento encontramos por un lado la creación de un ambiente confuso, siendo que en la habitación donde se desarrolla la escena hay un juego de luces y sombras dentro del cual ciertas formas se acentúan más que otras y terminan deformando la realidad. En ese ambiente enrarecido se encuentra el personaje que narra y que de igual forma siente extraño su propio cuerpo.

³⁹ Inés Arredondo, "Apunte gótico" en *op. cit.*, p. 171

El narrador habla desde el anonimato, desde una identidad desdibujada, sin una plena conciencia de su condición dentro de la escena de la que participa. Tal como se observa en el fragmente anterior, el personaje se encuentra en un estado de fascinación y de desconocimiento de sí mismo, y es a partir de la confusión del mismo, al intentar describir ese entorno igualmente confuso, que se hace visible la escena que se oculta, que es la del incesto.

El primer indicio está cuando hace referencia a su madre en relación al hombre que tiene en frente.

Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la he visto.⁴⁰

En la forma en que va narrando predomina el equívoco, como si el personaje quisiera evadir la realidad, o como si no pudiese explicarse a sí mismo lo que le acontece. En esa imposibilidad de hablar de lo que le sucede llega hasta sentir la muerte, no sólo la del hombre que permanece recostado como un bulto, sino su propia muerte.

El incesto aparece disfrazado de muerte pues parece que para el personaje es más sencillo explicar su situación de aquella forma que enfrentar el verdadero sentido de lo que le acontece, e incluso entra en un estado de delirio donde ve llegar una rata enorme que comienza a merodear el cuerpo de aquel hombre como si fuese el de un cadáver. De este modo, la escena que se describe explícitamente, donde el personaje narrador no está seguro de que el hombre que tiene de frente esté vivo o muerto, enmascara

⁴⁰ *Idem.*

la escena invisible donde quedaría la angustia del personaje de saberse víctima de incesto.

Es hasta el momento posterior al delirio que hay una referencia directa sobre su vínculo con aquél hombre, cuando confiesa “Ahora sí creo que mi padre está muerto. Pero no, en este preciso instante, dulcemente, sonrío: complacido. O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela”.⁴¹

El juego de disfraces también está presente en este cuento por la forma en que el narrador describe la situación donde hace parecer que se trata de un momento dulce, cuando en realidad encierra una escena sórdida. De igual forma la identidad casi nula del personaje que narra, del cual no conocemos ni edad, ni género, nos habla de su estado de extrañamiento en el que aún no se hace consciente de su situación. De esta forma tanto la confusión interna del personaje como el ambiente confuso que la rodea crean un efecto de velo, que parece encubrir, pero que en realidad hace visible una situación que por su carácter transgresor se vuelve inaprensible al entendimiento.

La figura de la reticencia también la encontramos en “Las mariposas nocturnas”, cuento al que ya nos referimos. Dicha figura se puede observar en dos situaciones que nunca se aclaran en el cuento pero que quedan sugeridas. La primera situación sería la posible homosexualidad de don Hernán, que queda insinuada por Lótar, cuando hace referencia a cierta relación íntima que mantiene con él, y cuando manifiesta que sintió angustia mientras esperaba que saliera Lía del cuarto de don Hernán, pues ya presentía que iba ser reemplazado por ella.

No la hacía salir. Sentado en la galería, al lado de su dormitorio miré entrar al sol.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 172

Mi zozobra, no había tenido más remedio que tragármela y sudarla. ¿Qué pasaba? Las reglas del juego habían sido rotas; reglas que yo no inventé, que simplemente asumí cuando era un adolescente.

Ahora los susurros y el trajín de la casa. Cantos. Ya no era posible sostener el secreto. Se rumorbaba, sí; pero nadie lo había visto. Se sabía, por lo que atestiguaba la gente de fuera, pero en la casa-hacienda ningún sirviente había podido decir “yo lo vi”. Y ahora lo verían. Pero ¿qué podía suceder allá adentro para que todas las formas hubieran sido aniquiladas? Y yo, ¿no contaba? Él no había pensado en mí.

Yo no merecía esta afrenta. Había aceptado su capricho esporádico de lo que él llamaba “el holocausto de las vírgenes”, pero tomando en cuenta solamente su naturaleza de coleccionista. Me presentaba para recolectar su colección y eso nos unía más.

Por otra parte, si otro lo hubiera hecho habría adquirido un poder ajeno al mío. Una intimidad que me pertenecía.

—Soy como el minotauro.

Y yo era el supremo sacerdote.

Ahora temía que algo terrible hubiera pasado. Si ella hubiera muerto, él sabría qué hacer. Pero ¿si era él?...

Mi zozobra llegó a ser angustia. Estaba roto por dentro. Hasta he recordado que no me llamo Lótar, que ese nombre él me lo puso.⁴²

La otra situación que queda oculta es lo que acontece en el cuarto de don Hernán la noche en que llegó Lía, y que lo hizo cambiar las reglas del juego. Se sabe que antes de que ella llegara, el ritual consistía en hacer que le llevaran jovencitas a las que les quitaría su virginidad, lo cual apenas le tomaba dos horas de una noche. Con Lía todo fue diferente, no salió del cuarto de don Hernán sino hasta el amanecer, cuando anunció a Lótar que la había bautizado como Lía y que comenzaría a vivir entre ellos. También se sabe cómo era el ritual con ella después de aquella noche, pues Lótar lo había espiado y le había sorpren-

⁴² Inés Arredondo, “Las mariposas nocturnas” en, *op cit.*, p. 202

dido que sólo consistiera en colocar joyas sobre su cuerpo desnudo. Pero lo que más le intrigaba a Lótar era ese enigma que también queda en el lector, qué había acontecido para que don Hernán cambiara sus reglas.

—Quiero a Lía; desnuda, con la bata japonesa.

Yo no esperaba eso. Lía había crecido, era una mujer. Nada de lo que él acostumbraba, aunque, desde que ella llegó, no había pedido adolescentes. Se conformaba conmigo. Y ahora... de pronto...⁴³

Ni al final del cuento se resuelve el enigma de tal capricho de don Hernán tan inesperado. Lo que sí se puede deducir es, por un lado su homosexualidad, que vuelve a insinuarse en el fragmento anterior, pero más que eso, lo que se devela es el carácter opresor de don Hernán, que busca tener a su servicio personas en condiciones vulnerables, y la condición de oprimido de Lótar, que él mismo no parece percibir.

Entre las estrategias que contribuyen a desenmascarar la escena invisible de la situación opresor/oprimido que se reproduce dentro de la casa-hacienda, encontramos por un lado, la elipsis o reticencia, a partir de la omisión de las dos situaciones que acabamos de mencionar, y por otro lado, la forma en que se desarrolla la voz narrativa, donde se observan dos cosas. Primero, que Lótar va dejando en su narración espacios de silencios, como se señala en la cita anterior con los puntos suspensivos, pues al ser un narrador observador hay acontecimientos que escapan a su vista y a su entendimiento. En estos silencios también se describe una elipsis. La otra cuestión es la posición desde la que narra Lótar, pues a simple vista y desde su carácter de voyerista, parece estar revelando la historia de cómo Lía usurpa su lugar,

⁴³ *Ibidem.*, p. 206

hasta que se lo devuelve, cuando decide irse de la casa hacienda. Pero lo que se deja ver detrás de dicha historia es que Lótar no es consciente de su situación de oprimido. Él está acostumbrado a obedecer y seguir reglas, tanto es así que no puede entender que éstas cambien. Por su parte Lía si bien se sometió al juego que le impuso don Hernán, siempre lo hizo a su modo y con una máscara de sumisión, pero al final termina rebelándose. De este modo podemos observar un juego de disfraces tanto en los personajes como en la misma voz narrativa. Lótar aparentemente está develando el secreto de lo que aconteció con Lía, pero detrás de todo eso, lo que también queda al descubierto es su calidad de oprimido.

Hasta aquí lo que hemos venido señalando son las distintas formas en que se dan los mecanismos de desenmascaramiento en los cuentos de Lispector y de Arredondo. Dichos mecanismos, tal como se ha venido advirtiendo, tienen un carácter paradójico, pues la revelación en sí misma se desarrolla de forma oblicua, es decir, que nunca está del todo claro lo que se revela y para alcanzar la claridad se hace necesaria la confusión.

Para describir el comportamiento de los mecanismos de desenmascaramiento se consideraron los siguientes niveles:

- Estilístico: Al inicio se señala el carácter intimista de los textos de ambas autoras a partir del cual se identifica un tono de confesión en la voz narrativa. La confesión como un estilo de narrar, en este caso, pasa por un proceso de transfiguración donde la intimidad que le caracteriza se vuelve un grito. Así el tono intimista o de confesión actúa como un disfraz, pues a simple vista se trata de un

tono resignado, pero en realidad alberga rebeldía.

- Formal: Uno de los aspectos que se aborda sobre el cuento como género literario es la intensidad.

A partir de dicho aspecto se explica otro nivel de los mecanismos de desenmascaramiento, siendo que el cuento ofrece el recorte ceñido de un acontecimiento que encubre una realidad más vasta. En este sentido, la narrativa de Lispector y de Arredondo se adapta muy bien al género del cuento pues resulta propicio para el desarrollo de los momentos de epifanía y de esas otras situaciones donde interviene la mirada como un factor ambiguo, pues da la impresión de que sólo se puede acceder a la realidad como a través de un velo, pero al mismo tiempo, mirar a través del velo es lo que permite ver más allá de las apariencias.

- Retórico: En este nivel se observa específicamente el uso de recursos del lenguaje como la reticencia y la elipsis que de igual forma encierran una paradoja. A través de estos recursos se observa al lenguaje como un fenómeno de epifanía, donde se revelan situaciones que no se señalan de forma explícita, pero que quedan sugeridas por el contexto. Por lo tanto el texto termina diciendo más por lo que omite o calla.

- Poético: En este último nivel están comprendidos los tres anteriores. Tanto el tono de confesión, como la intensidad que caracteriza al cuento, y las figuras de la elipsis y la reticencia, están implicadas en la construcción de una poética que estamos definiendo como poética de la mirada o del engaño. La mirada, en ese sentido, es considerada desde su aspecto ambiguo o paradójico, donde

sólo se hace posible acceder a la verdad o a lo esencial en medio de un juego de disfraces o mediante situaciones que se muestran ambiguas a primera vista. Por tanto la mirada puede conducir a la claridad si se mira oblicuamente, o al engaño si solamente nos satisfacemos con el mundo de las apariencias.

Al observar la paradoja como el punto de coincidencia entre los distintos niveles en que se desarrollan los mecanismos de desenmascaramiento, resulta inevitable hacer una consideración sobre el sentido irónico que permea la obra cuentística de Lispector y de Arredondo, pues la ironía, entendida en su definición más simple, es una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, y por tanto contiene en sí misma un mecanismo paradójico.

La ironía, por tanto, la estaríamos observando en cada uno de los niveles en que fueron analizados los mecanismos de desenmascaramiento: estilístico, formal, retórico y poético. Pero para entender en toda su extensión dicho sentido irónico en los cuentos de Arredondo y de Lispector, se hace necesario abundar sobre la noción de la ironía, más allá de su función antifrástica que se le atribuye como tropo retórico. Para lo cual hemos de poner atención al planteamiento que hace Linda Hutcheon, quien observa que, resulta muy limitado para los estudios literarios quedarse únicamente con el aspecto semántico, donde la ironía se identifica únicamente en un nivel verbal, pues lo que ella argumenta es que en ocasiones los textos no contienen sintagmas antifrásticos donde se localice fácilmente la inversión semántica propia de ese tropo. Así que, advierte la posibilidad de que la ironía esté presente de forma situacional.

Es precisamente esta forma de la ironía la que se puede encontrar en los cuentos de nuestras autoras a través de los distintos mecanismos de desenmascaramiento que ya se señalaron. Pues la ironía, según Hutcheon, no sólo tiene una función semántica descifrada en un nivel sintáctico, sino que también tiene una función pragmática que “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo.”⁴⁴ Y en relación a eso nos explica:

Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de la lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor. El intento reciente de la pragmática por definir el acto del lenguaje como acto situado, señala una distanciamiento del modelo estático jakobsoniano y un acercamiento a un sistema cuyas coordenadas serían menos exclusivamente lingüísticas. Una investigación de la contextualización literaria de la ironía como fenómeno semántico se interesaría forzosamente en esta noción de acto situado. Lo que deja entender una perspectiva pragmática a este respecto, es la posibilidad de combinar la claridad seductora de los modelos estructuralistas con la complejidad dinámica de los modelos hermenéuticos. Por ejemplo, como podemos observar, en el modelo postulado por Paul Ricoeur, del discurso como “acontecimiento”, como interacción del autor-codificador y del lector-descodificador en y por el texto.⁴⁵

Esta función pragmática a la que se refiere Hutcheon tiene que ver con la intencionalidad del autor, que puede estar consciente o no de producir en su texto un sentido irónico, y con la condición del lector, que puede contar o no con la contextualización necesaria para descifrar dicho sentido irónico.

Además de que la forma atifrástica de la ironía también está presente en los cuentos de Arredondo y de Lispector, es a partir del análisis de los mecanismos de desenmascaramiento que se propone una

⁴⁴ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, artículo publicado en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1981, no. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos. pp. 176-177

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 175

lectura alrededor del sentido irónico de éstos. Sería deseable dar un seguimiento a la forma en que cada una de las autoras hace uso del discurso irónico, y si es éste intencionalmente codificado, para revelar el señalamiento evaluativo en cada uno de los cuentos referidos. Pero la profundización de dicho aspecto excede a los propósitos de este trabajo, sin embargo queda pendiente para futuras investigaciones, hacer un análisis estructural en el que se identifiquen puntualmente los sintagmas que albergan dicha inversión semántica, y hacer una clasificación más precisa de las formas de la ironía, en su función pragmática, contenidas en los cuentos analizados. La propuesta que hace Linda Hutcheon para esclarecer la confusión que suele haber en el uso indiferenciado entre términos como ironía, sátira y parodia, es un buen punto de partida para explorar los alcances de dicho tropo, y para verificar si detrás de las formas irónicas señaladas en los cuentos hay rasgos de un discurso satírico o paródico.

Explorando un poco sobre un posible señalamiento evaluativo, en la obra cuentística de Lispector y de Arredondo, lo que se puede percibir es que el tono intimista que emplean en su narrativa en realidad es un grito, y en su escritura, más que resignación, lo que encontramos es ironía, por tanto, se trata de un estilo más liberado que reprimido.

3. Literatura femenina vs. Crítica literaria feminista

Con las ideas desarrolladas anteriormente no se quiere dar a entender que, tanto la obra cuentística de Arredondo como la de Lispector, deba definirse como literatura feminista. Si acaso puede considerarse como literatura femenina, sin embargo, tampoco se pretende clasificar su escritura de ese modo. Independientemente de que pueda considerarse como femenina o feminista, en este punto, me parece necesario establecer la diferencia entre lo que se puede entender por literatura femenina y por crítica literaria feminista, que no necesariamente guardan relación entre sí. La literatura femenina, entendida como literatura hecha por mujeres, se categoriza de este modo para hacer aprehensible un campo de estudio, como se hace en el caso de estudiar una literatura nacional, como pudiera ser la literatura mexicana, o la literatura de una región lingüística, como el caso de la literatura hispanoamericana, o de una región geográfica como es el estudio de la literatura latinoamericana. Delimitar estos campos de estudio no significa que todas las obras que entran en tal o cual categoría tengan un carácter homogéneo.

En relación a la literatura femenina se suelen asociar temas que tienen que ver con lo doméstico, o situaciones que privilegian los aspectos emocionales, o formas apegadas a lo lírico o lo onírico. Pero definir de este modo los aspectos que caracterizan a la literatura femenina se quedaría en un intento muy superficial, sería como esperar que toda la literatura mexicana hiciera una exaltación de la riqueza cultural, natural y geográfica de México. Tratándose de literatura femenina, sería más adecuado referirse en plural, a las literaturas femeninas, pues dicho campo no compone un corpus homogéneo, por lo tanto

cada obra desde sus especificidades va a demandar el instrumental teórico o estético que mejor convenga para hacer una lectura crítica más justa. En ese sentido, clasificar una obra literaria como femenina, no nos dice mucho sobre ésta, y si vamos a entender la literatura femenina como aquella que está escrita por mujeres, estaríamos cayendo en una obviedad.

Ahora bien, también puede darse el caso de que una obra literaria sea considerada como feminista, pero lo cierto es que dicha clasificación no es necesariamente un aspecto que constituya de forma intrínseca a la obra, sino que es resultado de una apreciación producida desde el ejercicio de la crítica y a partir de indagaciones propias de una teoría política feminista.

No se puede negar que la perspectiva de género y la crítica literaria feminista han contribuido con valiosas aportaciones a la lectura crítica de ciertas obras literarias producidas por mujeres, pero el hecho de que una obra sea analizada desde esa perspectiva no implica que en consecuencia ésta contenga deliberadamente un ideario feminista o que la autora sea una militante del feminismo. Por eso la importancia de marcar un deslinde entre lo que se entiende por literatura femenina, como una clasificación que se queda en un nivel de análisis muy banal, si no es que se queda en el prejuicio, y el ejercicio de una crítica literaria feminista, que toma ejemplos de las obras literarias para desarrollar posturas que conciernen más a una teoría política.

En su ensayo “«Orlando» de Virginia Woolf: el feminismo como amor a la lectura”, Harold Bloom hace un exhorto a considerar y valorar la obra de dicha autora desde su perspectiva estética y no

sólo como bandera y fundamento de una ideología feminista.

Haciendo referencia a *Una habitación propia* de Virginia Woolf, que es un texto que han abandonado las feministas literarias, Harold Bloom privilegia el carácter estético, pues él lo percibe más como un poema en prosa que como teoría política, y reprocha a aquellos que lo perciben de ese modo.

Leerlo como «crítica cultural» o «teoría política» es posible sólo para aquellos que ya han desechado toda preocupación estética, o para aquellos que han reservado la lectura como placer (un placer difícil) para otro tiempo y otro lugar, donde las guerras entre hombres y mujeres, y entre clases sociales, razas y religiones en conflicto hayan cesado. La propia Woolf no llevó a cabo tal renuncia; como novelista y crítica literaria cultivó su sensibilidad, que incluía una marcada tendencia a la comedia. Incluso los opúsculos son deliberadamente divertidos, y por tanto aún más eficaces como polémica. Mostrarse solemne con Woolf, analizarla como una teórica política y una crítica cultural, no es ser en absoluto woolfiano.⁴⁶

Para Harold Bloom, considerar la obra de Virginia Woolf como una obra feminista sólo es aceptable si se pudiera hablar de un “feminismo contemplativo”, pues sus textos no contienen propiamente un repertorio de ideas políticas. Más que eso, él encuentra en su obra “una formidable colección de percepciones y sensaciones” cuyo poder radica en gozar de una mayor perdurabilidad que las modas conceptuales, y que hacen que su feminismo no pueda distinguirse de su esteticismo. Incluso Bloom, para explicar el feminismo de Virginia Woolf, establece una relación entre la novela de ésta, *Orlando*, y *Don Quijote* de Cervantes, advirtiendo cómo en ambos casos se trata de personajes que se caracterizan por su amor a la lectura, mismo amor que se reconoce en cada uno de los autores mencionados. De este modo

⁴⁶ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Traducción de Damián Alou, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 449

el carácter quijotesco de *Orlando* estaría en el arte de leer bien.

Las ironías de *Orlando* son quijotescas, surgen de la crítica que el jugueteo organizado hace de la realidad natural y social. «Jugueteo organizado», en Woolf y Cervantes, en Orlando y don Quijote, es otro nombre que damos al arte de leer bien, o en el caso de Woolf, al «feminismo», si así se quiere entender. Orlando es un hombre, o mejor dicho un joven, que de pronto se convierte en mujer. Es también un aristócrata isabelino que, sin darle mucha más importancia a su condición social que a su cambio sexual, es prácticamente inmortal. Orlando tiene dieciséis años cuando le conocemos, treinta y seis cuando le abandonamos, pero esos veinte años de biografía abarcan más de tres siglos de historia literaria. [...] El amor, en Orlando, es siempre el amor a la lectura, aun cuando se vista con el disfraz del amor de una mujer por un hombre. El muchacho Orlando es la muchacha Virginia cuando se le representa en su papel primordial, el de lector.⁴⁷

Finalmente, la preponderancia del carácter estético sobre el ideológico, a propósito de la obra de Virginia Woolf, queda sintetizada en unas líneas que extrae Bloom del *Orlando* y que modifica para hacerla encajar en la situación actual y en el contexto de su argumentación: “Una estúpida cancioncilla de Shakespeare ha hecho más por los pobres y malvados que todos los marxistas y feministas del mundo”.

Siguiendo esta línea de reflexión, es que cabría preguntarse si es válido categorizar la obra de Inés Arredondo y de Clarice Lispector como literatura feminista o femenina.

3.1. El escritor no tiene sexo

A través de entrevistas que le hicieron, o por medio de anécdotas que cuentan ciertas personas que la conocieron o convivieron de algún modo con ella, se sabe de Inés Arredondo que no comulgaba con la idea

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 452–453

de hacer una distinción entre la literatura hecha por mujeres y la de los hombres. Para ella, su desarrollo en el oficio de la escritura no se relacionaba con alguna postura política o a un explícito compromiso social, sino con lo que ella llamaba una moral literaria. Se trata de un compromiso con la propia literatura, un poco como lo encontramos en el amor a la lectura de Virginia Woolf.

En los distintos textos autobiográficos que han salido a la luz, ella misma habla de su afición a la lectura desde temprana edad, a los 8 años por ejemplo recibió como regalo de parte de su padre una colección de 50 libros de Austral. Pero otro aspecto importante para su formación como escritora que también menciona es el hecho de haber podido compartir y discutir diversos textos y autores, con varios amigos de la generación como lo fueron José de la Colina, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Huberto Batis y Tomás Segovia. En ese intercambio de lecturas y de opiniones que se hacían sobre las mismas, ella fue formulando su propia preceptiva o su propia moral estética.

Fondo es forma, y para mí, cuanto más estrecha es la moral estética de una obra ésta es mejor. No se trata pues de influencias directas, digamos, en el estilo de un escritor, sino de su postura ante la preceptiva, la moral literaria y los autores que nos formaron.⁴⁸

La moral literaria a la que se refiere Arredondo, en su caso, estaría en la búsqueda de la verdad, o dicho con mayor precisión, del presentimiento de la verdad. Para emprender esa búsqueda Inés vuelve al pasado, a los días de su infancia en *Eldorado*, y es en la selección que hace de los sucesos y en el orden que le da a estos, al ser transformados en material literario, que va encontrando un sentido, “no sentido

⁴⁸ Inés Arredondo, “La cocina del escritor”, en *Ensayos*, selección y prólogo por Claudia Albarrán, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2012, p. 44

como anhelo o dirección, o meta” sino como ese presentimiento de la verdad al que hace referencia.

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; salta también a los ojos la nueva limitación que le impone la moda del análisis psicológico, pero a pesar de todo, al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias.⁴⁹

La mitificación del pasado y de la infancia en Inés Arredondo responde a la búsqueda de una autoconciencia que la haga trascender, la misma autoconciencia que presienten los personajes de sus cuentos, pero que no todos logran desarrollar. La mayoría de ellos al experimentar sensaciones y acontecimientos que provocan un quiebre en su configuración y comprensión del mundo, se quedan en una fase prerreflexiva, donde no logran dar una interpretación o un sentido a lo que les sucedió. Pero en ciertos casos, como en “Río subterráneo” o en “El membrillo”, los personajes protagónicos se nos presentan como seres que han ganado una conciencia sobre sí mismos, como personajes que han cuestionado su entorno y que intentan ser congruentes con el lugar y el papel que asumen frente al mundo. En “Río subterráneo”, encontramos que la narradora se compromete a cumplir la misión de ser la guardiana del mal y la locura, mientras que en “El membrillo”, la joven Elisa, después de una serie de acontecimientos que le provocaron celos y que la hicieron sentirse desplazada por su novio, que se dejaba seducir por otra chica,

⁴⁹ Inés Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *op. cit.*, p. 29

comprendió que el amor era imperfecto.

Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un solo rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer.⁵⁰

Si bien la postura literaria de Arredondo está encaminada preponderantemente hacia un sentido estético, en la moral literaria de la que nos habla no solamente están implicadas sus influencias en el terreno de la literatura, sino que también su concepción del mundo y una conciencia de su entorno social, lo cual se puede percibir en la recurrencia de ciertos temas, como la locura, el incesto, la muerte, la prostitución, desde los cuales explora diversas caras de la injusticia y diversas situaciones que involucran a seres atormentados que no logran trascenderse a sí mismos. Dentro de estas situaciones representadas en sus cuentos, inevitablemente encontramos personajes femeninos atrapados en los condicionamientos que impone el orden patriarcal naturalizado al cual ya hemos hecho referencia.

En el prólogo a los *Cuentos completos*, editados por el FCE, Beatriz Espejo abunda sobre el aspecto feminista en la escritura de Arredondo, ya que ella considera que, aunque la autora no hubiera tenido propiamente una conciencia de género, ciertos cuentos por sí solos contienen una perspectiva feminista.

Cuando leí el último de los tres volúmenes que conforma la obra de Inés Arredondo, me comuniqué para decirle que era una de las mejores escritoras mexicanas. Contestó que intentaba ser de los mejores. Y en una entrevista comentó: “No creo en el feminismo, no existe para mí... A mí me gustaría estar entre los cuentistas, pero sin distinción de sexo, simplemente con los cuentistas”. Nunca tuvo la hoy llamada conciencia de género pero su visión era femenina. También lo era su idea de las cosas. Escribió “Mariana”, uno de los cuentos más feministas que se han escrito en nuestra literatura, con

⁵⁰ Inés Arredondo, “El membrillo” en *Cuentos completos*, p. 55

una intensa comprensión de la entrega y el placer y de las relaciones iguales entre los sexos; “2 de la tarde” traduciendo sin ambages los pensamientos groseros de un hombre que observa a una muchacha antes de subirse al camión. Habló con insistencia del aborto, la maternidad, las frustraciones de las mujeres. Y padecía, como la padecemos todos, la condena ontológica de haber nacido sola y estar condenada a una muerte individual. Padecía también la angustia creadora, el anhelo de encontrar la perfección siempre huidiza. Desarrollaba sus relatos aprovechando detalles eficaces que trazaran un universo lleno de reminiscencias y evocaciones, colonizado por numerosas mujeres y adolescentes que enfrentan los primeros desencantos e inventan sus reglas de comportamiento y a menudo viven peligrosamente. Sus personajes aguardan una revelación aún sin saberlo. No para salvarse; para perderse cumpliendo destinos inevitables donde —en contra de los que sostuvo en algunas entrevistas— el libre albedrío se condiciona casi siempre a las circunstancias.⁵¹

Tal como lo muestra el pasaje anterior, Inés Arredondo se resistía a ser considerada buena entre las escritoras, pues ella esperaba ser valorada entre los buenos escritores. Para ella, hacer la distinción, muy probablemente implicaba restar mérito a la escritura hecha por mujeres, pues al ser considerada aparte, pareciera que no es comparable a la escritura hecha por hombres, y por lo tanto, la mujer escritora estaría ocupando el lugar de una aprendiz.

Estoy de acuerdo con Beatriz Espejo cuando advierte que los cuentos de Arredondo están permeados por una visión femenina, pero difiero cuando apunta que nunca tuvo la hoy llamada conciencia de género, pues en términos estrictos, hoy en día sería políticamente incorrecto, y representaría un acto de exclusión referirse a “los escritores”, de forma generalizada, cuando el grupo al que se hace referencia está conformado tanto de hombres como de mujeres. Pero este tipo de modificaciones en el habla, se van

⁵¹ Beatriz Espejo, “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas” (prólogo) en Arredondo, *Cuentos completos*, pp. 12-13

dando como resultado de las luchas feministas desde las cuales se ha abogado por la equidad de género y por una igualdad de condiciones para que, tanto hombres como mujeres, puedan desarrollarse en los distintos ámbitos de la vida en sociedad. El hecho de que el discurso feminista no estuviera tan popularizado como ahora lo está dentro de la academia y de los intereses de los intelectuales, no quiere decir que no existiera una conciencia sobre los asuntos que envolvían la condición de la mujer. Tanto así que los mismos cuentos de Inés, aun pronunciándose en contra del feminismo, son susceptibles a lecturas feministas, como lo observa Beatriz Espejo a propósito de “Mariana” y de “2 de la tarde”. Sin embargo, la visión femenina que se puede extraer de sus cuentos no necesariamente tendría que estar emparentada con el feminismo, entendiendo éste como una postura política. Hasta cierto punto, podríamos referirnos a una visión femenina contenida en los cuentos de Arredondo, si tomamos en cuenta que, inevitablemente existen ciertos condicionamientos históricos y sociales que colocan a la mujer en contextos distintos a los contextos en los que se han desarrollado los hombres. Queramos o no, el contexto que nos rodea influye en cierta medida, en las formas en que vemos, pensamos y nos explicamos el mundo. Así como hablar una lengua nos permite generar ciertas construcciones mentales que difícilmente son traducibles con exactitud a otra lengua. Pero dichos condicionamientos no dejan de ser accidentales y no son necesariamente determinantes. Si bien la escritura de Arredondo puede estar impregnada de una visión derivada de su condición de mujer, también tendríamos que considerar otros condicionamientos como el geográfico, el social o el económico. Por tanto, el hecho de ser mujer puede repercutir mínimamente en

su escritura, más no va ser lo que la defina.

Algo similar acontece con la obra de Clarice Lispector y la concepción que ella misma tenía de su propia labor como escritora, en oposición a las consideraciones que de su obra se han hecho desde la crítica literaria.

Desde la aparición de su primera novela, *Perto do coração selvagem*, en 1944, la crítica apuntó el carácter femenino de su narrativa, es el caso de Alvaro Lins para quien Clarice Lispector, por lo inusitado de sus textos, podía colocarse junto a Virginia Woolf y James Joyce, y quien categoriza dicho texto como “novela femenina” o “novela lírica”. El sentido de lo femenino desde la perspectiva de Lins, estaba en lo que él denominó como su exuberancia verbal, y opinaba que como novela le faltaba la creación de un ambiente más definido y una mayor estructura en cuanto a los personajes como seres vivos.

En opinión de Yudith Rosenbaum la crítica de Lins a esa primera novela de Clarice, es una crítica dura que no le hace justicia, ya que la considera una novela inacabada y sin unidad íntima.

O pressuposto do crítico é que a obra se insere na chamada “literatura feminina”, marcada pela exagerada projeção lírica e narcísica da autora, o que, segundo Lins, é próprio do carácter das mulheres, pouco contidas para aterem-se aos “limites da impessoalidade realista ou naturalista”.⁵²

Como se puede percibir, la categoría de lo femenino en esos años se fundaba en un preconcebido de los aspectos que corrientemente definían a la mujer, donde se les reconocía el desborde emocional como un carácter que les era propio, mientras que se dudaba de su capacidad para una mirada objetiva e

⁵² Yudith Rosenbaum, *Clarice Lispector*, Publifolha, Sao Paulo, 2002, p. 21

impersonal del tipo realista o naturalista.

Es hasta la década de 1980 que a través de los estudios de género, principalmente a partir de los realizados por la francesa Hélène Cixous —quien le dio una proyección internacional a la escritora brasileña—, que la obra de Lispector comienza a ser leída desde los parámetros del feminismo, tal como hoy lo conocemos, lo cual ha dado por resultado excelentes planteamientos teóricos sobre la mujer y la conciencia de género, pero queda descuidado el aspecto estético que es lo que sostiene intrínsecamente a la obra.

En palabras de la misma Clarice Lispector, y como respuesta a una lectora de sus crónicas, publicadas en el periódico, comenta sobre su oficio de escritora.

Perguntou-se me eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país.⁵³

Es así como respondemos a nuestro cuestionamiento de si es válido considerar a Inés Arredondo y a Clarice Lispector como escritoras feministas, o si podemos clasificar su obra como escritura femenina, lo cual es posible, haciendo pertinentemente la aclaración de que se trata de lecturas que se plantean desde enfoques extrínsecos a la obra. Pero si lo que se busca es una lectura que haga justicia a sus cuentos como textos literarios que son, tendríamos que reparar en mayor medida en su carácter estético.

⁵³ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ROCCO, Río de Janeiro, 1999, p. 48

Lo que podríamos argumentar a favor de hacer una consideración de la obra de Lispector y de Arredondo como una escritura femenina es que, como escritoras, su condición de mujer resulta más una ventaja que un inconveniente. Pues como mujeres se han alimentado de una tradición literaria donde ha predominado la perspectiva masculina, lo cual han sabido aprovechar y sumarlo a su propia sensibilidad femenina. Y así es que podemos observar que cada una de estas autoras desarrolló una narrativa y una voz tan auténtica, que no le pide nada a la escritura hecha por hombres. Se trata de una escritura que se defiende en sí misma y que no necesita de un apelativo, como el de “literatura femenina”, que parece funcionar más como una justificación a la precariedad, o a la poca profesionalización que se le concede a las mujeres, siendo que su presencia en el gremio de la escritura, las artes y en el campo de la producción del conocimiento no tiene una historia tan vasta y antigua como la del hombre.

Por eso resulta delicado hablar de literatura femenina, sin aclarar el sentido que se le está dando a dicha noción, pues más que contribuir al reconocimiento de la mujer dentro del campo literario, puede resultar contraproducente y favorecer a la preservación de prejuicios que sustenten la idea de considerar a la mujer como aprendiz.

3.2. El amor a la lectura en “Las mariposas nocturnas” y “Felicidade clandestina”

Siguiendo el argumento de Harold Bloom sobre el feminismo de Virginia Woolf como amor a la lectura, donde pondera el carácter estético de su obra sobre el ideológico, es posible trazar un paralelismo con la

obra de Arredondo y de Lispector.

Ya se hizo mención de la importancia que tenía para Inés Arredondo la delimitación de una preceptiva propia, generada a partir de las lecturas que intercambiaba y comentaba con amigos. Pero su pasión por la lectura también la deja ver en uno de los cuentos al que también ya se hizo referencia. En “Las mariposas nocturnas”, cuando Lía es conducida a la casa-hacienda, lo único que la convence de entregar su virginidad es que le permitan el acceso a la biblioteca de la casa hacienda para ver los libros y los cuadros que ahí tenían. Lótar se había dado cuenta de que no sería fácil convencer a Lía, por eso comenzó a ganar su confianza llevándole libros, pues la lectura era algo que disfrutaba mucho. La forma en que se describe el momento en que Lía tiene contacto con los libros se nos revela como un estado de fascinación en el personaje.

Comencé a prestarle libros, que devoraba. Tragedias griegas, novelas de Musset, de Jorge Sand... en fin, todo lo que se me iba ocurriendo; libros de arte, de viajes.

Su cara ovalada, de cutis muy fino, se ensombrece o se ilumina conforme va leyendo. Porque no se cuida de mí ni gasta formalismos. Lee o mira minuciosamente los álbumes como si estuviera sola. Únicamente cuando me necesita para algo, levanta los delgados párpados y me pregunta. Sobre Francia, sobre la India, Europa. Sí, yo he estado allí con él y en otras muchas partes, y le cuento todo lo que puedo. Cómo, con miles de meticulosidades, él ha traído de los diferentes países árboles y pájaros. No me impaciento: estoy simplemente cumpliendo con mi deber. Su boca fina, su frente amplia, la nariz delicada y lo enormes ojos negros, sombreados, quizá conmuevan a muchos, pero no a mí. No quiero.⁵⁴

Como se puede observar en el fragmento citado, la actitud de Lía cuando está leyendo se describe

⁵⁴ Inés Arredondo, “Las mariposas nocturnas” en *op. cit.*, p. 200

como si fuera un momento en que se sustrae de su entorno. Lee o ve los libros como si Lótar no estuviera presente. Aquella actitud es propia de un estado de enamoramiento o de fascinación. Lía fue seducida a través de los libros para que tomara parte de un funesto ritual donde perdería su virginidad. El hecho de haber aceptado se puede interpretar como un acto de sacrificio, acto en el cual se sustenta un tanto la idea del amor judeocristiano. Se podría decir entonces que Lía entrega su virginidad como un acto de amor por la lectura, y sabiendo cómo termina el cuento, parece que Lía acepta, como si supiera de antemano que ganaría más de los que arriesgaba, y por lo que Lótar nos deja ver, a partir de lo que husmea, Lía probablemente nunca perdió su virginidad, pero aun así tomó el riesgo. No quisiera dejar de apuntar que en esta situación también encontramos un vuelco irónico, pues aquello que en un principio representaba un perjuicio para su persona, terminó siendo un beneficio para ella. El personaje por tanto está ubicado fuera de una moral maniquea donde el bien y el mal son contrarios absolutos.

Otro ejemplo de amor a la lectura lo encontramos en “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector. Al final de este cuento, el personaje narrador plantea una metáfora sobre la lectura, como en una relación de una mujer con su amante, “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.”

El argumento de dicha historia consiste en la situación de una niña, linda y rubia, que había ido a buscar a su casa a una de sus compañeras del colegio, que era robusta, de cabellos crespos y que tenía el privilegio, poco aprovechado por ella, de ser hija del dueño de una librería. La hija del librero le había

prometido prestarle un libro de Monteiro Lobato. Así que asistió a la cita con la expectativa de pronto tener en sus manos el libro que tanto había deseado. Cuando llegó a la casa de la hija del librero, ésta le anunció la mala noticia de que había prestado el libro a alguien más justo antes de que ella llegara. Pero le pidió que volviera al día siguiente y así la mantuvo yendo y viniendo por varios días dándole cada vez un nuevo pretexto. La niña rubia, sólo obtuvo el libro cuando la madre de la niña de cabellos crespos, se dio cuenta de que su hija había estado engañando a su compañera cruelmente, pues el libro nunca había salido de su casa.

E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina loura em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser.” Entendem? Valia mais do que me dar o livro: “pelo tempo que eu quisesse” é tudo o que uma pessoa, grande o pequena, pode ter a ousadia de querer.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Chegando em casa, não comencei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adieei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

En este cuento el amor a la lectura está representado por el deseo que se va produciendo en la niña rubia de tener el libro en sus manos. El libro en este cuento también funciona como metáfora de una verdad que está por revelarse. Para la pequeña rubia la promesa del libro simbolizaba una promesa más grande, que era la del amor por el mundo que le esperaba, cuando por fin tuviera el libro en sus manos. En ese sentido, la promesa del libro estaría actuando como el efecto de velo que se produce en torno a una verdad, según lo que explica Derrida. La expectativa por el libro funciona como el velo que oculta una verdad y que a la vez seduce a ser levantado. Y es el mismo Derrida el que se refiere a la verdad por su carácter de promesa.

Una vez que tiene el libro en sus manos, retarda la lectura del mismo el mayor tiempo posible, pues parece que presiente el peligro de que al levantar el velo se le escape esa verdad tan esperada, el amor por el mundo. Así que se deja seducir poco a poco por el libro, como una mujer se deja seducir por su amante. La narradora, que habla en primera persona, pero que por momentos se refiere a sí misma como en tercera persona, describe aquella situación como un momento erótico de ella con el libro. Y ella misma advierte que aquello a lo que estaba a punto de acceder era una felicidad que sólo puede ser clandestina. Consciente tal vez de que el amor no dura para siempre, ni por el mundo, ni por una pareja, retardaba el momento del deseo, pues la posesión, por más extenso que fuera el libro, apenas duraría. En

⁵⁵ Clarice Lispector, “Felicidade clandestina” en *Felicidade clandestina: contos*, pp. 11-12

esta situación se puede observar a la verdad como una paradoja, pues, al mismo tiempo que se revela, también se escapa.

Al interior del cuento se pueden identificar varios rasgos autobiográficos como el hecho de tratarse de una niña que posee las características fisonómicas de la misma Clarice Lispector y por estar situado en Recife, región donde la escritora pasó su niñez. Por tanto esa seducción por los libros y el amor a la lectura pueden bien adjudicársele a la misma autora del cuento.

3.3. La fascinación alrededor del libro

Volviendo a la cuestión de la poética de la mirada como arte del engaño en los cuentos de Lispector y de Arredondo es posible trazar una relación triangulada entre el libro, la mirada y la fascinación.

Como ya se advirtió en el capítulo anterior, el *fascinus* como símbolo de fertilidad está asociado al dios romano Liber Pater, dios de lo fascinante y del vino, pero también en su nombre lleva la raíz latina de la palabra libro (del lat. *liber, libri*). Esta relación es señalada por el mismo Pascal Quignard, quien identifica alrededor del libro dos formas de lo fascinante, éstas corresponden al momento de la escritura y al momento de la lectura. Quignard describe la actitud de aquel que se dispone a escribir como a una persona con el rostro abismado, y de igual forma en el acto de leer observa una invitación al otro mundo.

Ella medita. El estilo toca los labios. Apoya levemente la punta de su estilo en la parte gruesa del labio. La joven ha sido sorprendida en ese momento de concentración en que su mirada se extravía. No pretende agradar: está pensativa. Sostiene con la mano izquierda cuatro tablillas de cera anudadas con un hilo.

Después de apoyar la punta del *stylus* sobre el pliegue del labio, la joven patricia se detiene a pensar antes de ponerse a escribir. Es un rostro abismado en el pensamiento del otro.

Su mirada se adhiere a lo invisible hacia donde se transporta su alma. Sus ojos se apartan del lugar donde vive y se abstraen en el otro mundo donde ve a quien desea ver. Pienso en la carta en la que Postumiano describe a san Jerónimo trabajando en su celda anacorética: *Totus Semper in lectione. Totus in libris est. Non die non nocte requiescit...* (Siempre concentrado en su libro, absorto en su lectura, sin cansarse jamás...) Así como la voluptas incita al taedium y provoca el somnus, así la lectura invita al otro mundo. La escritura es un auténtico transporte al alma del otro a quien se trata de convencer. Es la domiciliación alucinada que Catón prohibía a las mujeres, un sustraerse al mundo conocido, un tiempo pasado en otra parte, una anacoresis.⁵⁶

De este modo tanto el acto de escribir como el de leer estarían representados por el rapto, ese mismo rapto del cual puede ser responsable Hipnos, Eros o Tánatos, y a partir del cual estamos entendiendo el momento de la fascinación, donde la mirada extraviada se vuelve un puente que abre las puertas de la percepción y permite ver más allá de las apariencias, pero a la vez, aquella verdad que se revela vuelve a escaparse, pues pertenece al orden de lo inaprensible.

La escritura, por lo tanto, es siempre un intento de asir “lo que los ojos al ver disminuyen”, o por lo menos es lo que reconocemos en la escritura de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, quienes tratan de encerrar en sus cuentos lo que escapa a la comprensión.

La escritura en su calidad de tentativa es explicada por Maurice Blanchot, a partir del proceso creativo que describe como un estado de soledad esencial en el escritor. Para él, escribir es entregarse a lo interminable.

⁵⁶ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 175

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla.⁵⁷

El escritor, en ese sentido, siempre está como despedido de su propia obra, por lo que, Blanchot entiende a la obra como una incesante reescritura, pues quien la escribe no puede permanecer cerca de ella. La soledad, según el planteamiento de Blanchot es la condición esencial del escritor y es también su riesgo. El carácter interminable en la escritura puede observarse en la obsesión del escritor por volver a los mismos temas.

La obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a decir lo que ya dijo —a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía—, ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad.⁵⁸

Desde esta perspectiva, podemos considerar a la misma escritura como un mecanismo de desenmascaramiento, pues, al igual que en la mirada fascinada frente a la revelación, o que en el lector frente al libro, se produce una paradoja donde sólo se hace posible acceder a una verdad por medio de espejismos

⁵⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Introducción de Anna Poca, Paidós, Barcelona, 1992, p. 17

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 18

o través de un velo y donde el acceso a la verdad termina siendo un engaño, sin embargo, se trata de un engaño que permite ver más allá de la apariencia. Por eso el escritor vuelve siempre a sus obsesiones, pues cuando, al concluir la obra, siente que ha tocado aquello que buscaba, no encuentra más que una sombra. Blanchot también nos ofrece una reflexión sobre la mirada en su aspecto paradójico que se ajusta a la forma en que estamos considerando la poética de la mirada como un arte del engaño en los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, donde ver implica una separación, pero a la vez es un contacto a la distancia.

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a la distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.⁵⁹

De algún modo, los personajes en los cuentos de Lispector y de Arredondo se encuentran en situaciones donde la mirada cobra ese sentido, donde parecen ser tocados por aquello que se les revela, pero al mismo tiempo lo que se les revela les resulta inaprensible. Así también es como están estructurados sus cuentos, entre juegos de máscaras donde se revelan situaciones invisibilizadas a partir de lo que no se dice, de un modo indirecto, colocando velos y dándole al texto un aspecto opaco, como artificio

⁵⁹ *Ibidem.*, pp. 25-26

para referir aquello que llega a ser tan inaprensible que escapa al mismo lenguaje. En relación a esto y desde la perspectiva de Clarice Lispector, la escritura puede ser considerada como una pesca milagrosa:

Escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, la ha incorporado. Lo que salva entonces es leer «distraídamente».⁶⁰

Con esto podemos concluir que la escritura para Inés Arredondo y Clarice Lispector, más que configurarse como un acto a través del cual buscaron reivindicar la equidad de género, desde su condición de mujer, se configura como una vía a través de la cual exploraron toda una serie de percepciones y sensaciones que van más allá de una filiación ideológica, lo cual quiere decir que la forma en que cuestionaron su entorno, y su búsqueda a través de la escritura, tiene un carácter netamente estético. Sin embargo, los cuentos de dichas autoras no dejan de contener un reflejo del entorno social donde la condición desfavorecedora de la mujer permanece en un estado de invisibilización, al ser considerado el orden patriarcal como un orden natural. Dicha situación queda al descubierto a partir de los mecanismos de desenmascaramiento que identificamos al interior de los cuentos de ambas autoras, pero lo que también se revela en los cuentos de Lispector y de Arredondo es que la misma escritura se configura como un mecanismo de desenmascaramiento, no sólo en ese contexto social alrededor de los conflictos de género, sino también para revelar cualquier otro aspecto de la realidad y situaciones de nuestro entorno que no

⁶⁰ Clarice Lispector, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Traducción de Elena Losada, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p. 32

son palpables a simple vista.

Si tal como plantea Harold Bloom, pudiéramos hablar de un feminismo contemplativo, entonces en esa forma del feminismo es que podríamos ubicar a Inés Arredondo y a Clarice Lispector, e incluso se trataría de una forma del feminismo más perdurable que la contenida en la teoría política, pues ésta va perdiendo vigencia conforme los tiempos van cambiando, mientras que el texto literario se renueva en cada lectura y en cada época. Por lo tanto, el feminismo como amor a la lectura, más que una reivindicación de la mujer por la igualdad de condiciones en relación al hombre, estaría reivindicando la posibilidad de cualquier persona, hombre o mujer, de tomar conciencia de sí misma y de su entorno, y de escrutar en esas otras realidades que están más allá de la apariencia.

Conclusión

La propuesta de este análisis donde se establecen vínculos entre los cuentos de Inés Arredondo y de Clarice Lispector se sitúa dentro de un horizonte de estudios que conocemos como literatura comparada. La intención de reunir a partir de distintos puntos de encuentro la obra cuentística de estas dos escritoras, que son contemporáneas pero que poseen una lengua y una nacionalidad diferentes, no persigue un fin homogeneizador. Los aspectos coincidentes que se observaron al interior de los cuentos de ambas escritoras, como fue el caso de los mecanismos de desenmascaramiento, nos permitieron trazar los rasgos que dan una apariencia semejante a su escritura. Pero fueron esos mismos aspectos los que nos condujeron a señalar las singularidades que caracterizan a cada una de ellas. Hubo diferencias significativas, por ejemplo, en la forma en que se estructuran dichos mecanismos, siendo que en los cuentos de Lispector, se identificó un esquema más preciso y reiterativo del proceso de la epifanía, noción de la cual se derivan los distintos niveles en que se desarrollan los mecanismos de desenmascaramiento, tanto al interior del relato, como en los recursos lingüísticos que emplea. De igual forma identificamos estrategias en la narrativa de Arredondo, como la creación de ambientes ambiguos o la de personajes escindidos, que evidencian los mecanismos de desenmascaramiento en los distintos niveles. El hecho de que no se extrajeran de esas estrategias, formas tan esquemáticas, no quiere decir que sean textos menos logrados que los de Lispector. En dado caso, esta diferencia en la estructuración de los cuentos podría estar reflejando una actitud obsesiva en ambas, pero desarrollada con un carácter más metódico en una y más espontáneo en la otra.

Al ser vislumbrados estos aspectos coincidentes entre los cuentos de estas dos escritoras, irremediablemente surge una inquietud por querer encuadrarlas dentro de una clasificación que describa un tipo de cuentos o de literatura particular que se diferencie de otras formas de hacer literatura. Sin embargo, meterlas en una misma caja me parece que caería en una forma muy reduccionista de apreciar su obra.

En este punto es donde se ubicó uno de los principales conflictos a los que me enfrenté al plantear el presente estudio, pues hablar de una comparación en una primera instancia nos hace pensar en las similitudes que se van a encontrar, y evidentemente las similitudes son importantes, pero al resaltar desmesuradamente las coincidencias se corre el riesgo de caer en el engaño simplista de la adjetivación. Encontrar por ejemplo que ambas desarrollan un tono narrativo que mantiene guiños con el género de la confesión, y relacionar ese tono con una actitud pasiva, comúnmente asociada a la condición social de la mujer, podría hacernos pensar que se trata de un rasgo propio de una escritura femenina. En ese sentido es que pudo haberse agotado la comparación y se pudieron haber unificado ambas obras dentro del universo de la literatura femenina. Pero es precisamente a partir de la perspectiva de la literatura comparada que se ha cuestionado y reflexionado sobre la superficialidad que hay en todo estudio que persiga propósitos integradores, como una consideración última, pues hay toda una serie de aspectos singulares, provenientes de la percepción sensorial y sensual, que han de tomarse en cuenta para no caer en apreciaciones reduccionistas. Claudio Guillén comenta al respecto:

No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular, basada en la percepción de lo que está ahí, ni la inquietud integradora. La tarea del com-

paratista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la consciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literaria (o incurriríamos en un formalismo ingenuo). Y aún es más obvio, por otra parte, que aquello que pueda surgir ante nosotros como dimensión o componente universal de la historia literaria, o de esa maremágnum siempre cambiante y renaciente que llamamos literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, menesterosa de comprobación y análisis, y de un acervo de saberes muy superior al que hoy poseemos. Nos encontramos, más que nada, ante un proyecto, un deseo, inspirado por un conjunto de problemas, no poco característicos, a mi entender, del momento actual. Y el genial Fernando Pessoa, de inclinación corrosiva, no estaba lejos de la verdad cuando escribía: «como nunca podemos conhecer todos os elementos d'uma questão, nunca a podemos resolver».⁶¹

Por lo tanto, este estudio se posiciona como esa tentativa que plantea Claudio Guillén donde se confronta lo uno y lo diverso, pues, a pesar de las similitudes que se identificaron entre la obra cuentística de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, no es posible englobarlas en un corpus homogéneo de obras que cumplan con ciertos estatutos que las identifique con un “modelo” literario específico. Sin embargo tampoco es posible quedarse sólo con lo que tienen de particular, sin contemplar la dimensión histórica o el contexto social, que en este caso, nos hace cuestionarnos sobre la pertinencia de considerar la obra de ambas autoras como parte de una literatura femenina. Algunos rasgos observados nos podrán decir que sí es pertinente, al verificar que, inevitablemente, la situación social de estas escritoras y la condición histórica de las mujeres en general influye en la forma en que perciben su entorno y en su forma

⁶¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, pp. 39-40

de escribir, como cualquier otra situación biográfica, geográfica o contextual influiría en cualquier otro escritor. Pero, para ir más allá de la tautología a la que nos conduciría esta apreciación, se hizo necesario volver a las particularidades en las que se cifra su diferencia individual, para lo cual se buscó hacer un análisis de los cuentos que diera prioridad a la perspectiva estética y no sólo enmarcar su obra dentro de un enfoque histórico o ideológico.

Así fue que se observaron los cuentos como estructuras significantes, dentro de las cuales se identificaron diversas figuras paradójicas, como fue el caso de las distintas situaciones donde interviene el elemento de la mirada como esa posibilidad de ver más allá, sólo si se mira de forma oblicua o interponiendo un velo, o a la inversa, como ese riesgo que implica ver la luz detrás del velo y quedar cegado. A un nivel del lenguaje fue señalada la elipsis o la reticencia, como otra de las figuras que encierra en sí misma una paradoja. Dichas figuras retóricas son empleadas como estrategia para decir a partir de los silencios o a partir de la omisión de aquello que se quiere expresar.

La forma en que cada una de las escritoras integra estos elementos en la configuración de sus cuentos ciertamente no es la misma. Tampoco existe evidencia de que alguna haya ejercido influencia sobre la otra, ni siquiera que se hayan leído una a la otra. Posiblemente hay coincidencias entre las lecturas que hicieron y los autores que seleccionaron como parte de su preceptiva. En el caso de Inés Arredondo, sabemos por ella misma que fue lectora de James Joyce, mientras que en el caso de Clarice Lispector, aunque ella misma negaba tener influencias de Joyce, las similitudes entre su estilo narrativo y el de dicho

autor han sido objeto de muchos estudios. Por ahí, y por otras relaciones como las que se han señalado por separado entre cada una de las escritoras, con el estilo de Katherine Mansfield, podría trazarse una red de contactos genéticos. Sin embargo no es en ese sentido genealógico en el que se quiso vincularlas. Tal vez, dichas indagaciones habrían sido necesarias, si lo que se buscara fuera establecer paralelismos entre una tradición literaria mexicana y una brasileña. Pero, como ya se advirtió, plantear un contexto sociológico o ideológico, no es lo que se buscaba, ni enmarcar la obra de Lispector y Arredondo en una historia literaria que las integrara.

Si bien se trató de dar prioridad a los aspectos estéticos, tampoco es posible prescindir totalmente de una dimensión histórica y sociológica. Esta comparación entre la obra cuentística de Inés Arredondo y de Clarice Lispector no sólo es una tentativa como juego dialéctico entre esos aspectos que nos permiten mirarlas en conjunto como parte de un todo integral y aquellos otros que nos hacen advertir su diferencia individual. Esa misma operación dialéctica también se da a partir de otro eje de análisis en el que se hace necesario observar las implicaciones que hay entre el texto y el contexto, pues, según lo que plantea

Antonio Candido en *Literatura y sociedad*,

[...] la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuanto el otro, nortado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo. Sabemos, aún, que lo *externo* (en el caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de

la estructura, tornándose, por tanto, *interno*.⁶²

Por lo tanto y en ese sentido, no se puede concebir una interpretación estética sin considerar ciertos factores externos, ya sean históricos, ideológicos o sociológicos, siempre y cuando, éstos se integren al texto en una dimensión artística. La crítica, tal como lo señala Antonio Candido, es “una interpretación estética que asimiló la dimensión social como factor de arte” y en la cual se produce una paradoja donde “lo *externo* se torna *interno*”.

De esta forma, el presente estudio comparativo se realiza a partir de esos dos ejes de análisis: por un lado es una tentativa que encierra una confrontación entre lo uno y lo diverso, lo cual nos permite congregar obras dispares y provenientes de diversos lugares, tal como plantea Claudio Guillén, y por otra parte busca dar una interpretación en la que se funda el texto con el contexto, dando lugar a la paradoja donde lo externo se torna interno, tal como plantea Antonio Candido.

Y dando seguimiento a esa premisa de Candido, cabe mencionar, en relación a cada una de las autoras analizadas, un fenómeno a partir del cual se observa claramente ese sentido de paradoja que alberga el texto literario, y cómo se produce de forma específica, en la obra de cada una de nuestras escritoras, esa simbiosis entre ficción y realidad.

En el caso de Clarice Lispector los límites entre la realidad y la ficción se borran cuando observamos que como escritora se desarrolló en dos ámbitos distintos. Por un lado produjo una extensa obra

⁶² Antonio Candido, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, Traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2007, p. 26

narrativa de ficción que incluye cuento y novela, y por otra parte escribió toda una serie de crónicas que publicaba semanalmente para el *Jornal do Brasil*. En esas crónicas abordaba principalmente asuntos de la vida cotidiana, anécdotas curiosas sobre su relación con su empleada doméstica, por ejemplo, o sobre conversaciones que mantuvo por teléfono con alguna amiga o incluso conversaciones con algún taxista, escribía también sobre recuerdos de su infancia, escribía respuestas a sus lectores, entrevistas y reflexiones sobre la misma escritura. Cualquier vivencia o pensamiento que tuviera, por más irrelevante que pudiera parecer, ella lo volvía un tema de interés en sus crónicas. De este modo es como se divide la obra de Lispector, entre una labor más apegada al periodismo y por tanto apegada también a hechos reales y una escritura propiamente ficcional. Pero ella misma jugaba y cruzaba a su antojo los límites entre estos dos ámbitos de la escritura, pues, muchas veces, lo que en un principio sirvió de material para alguna de sus crónicas, era llevado al plano de la ficción y desarrollaba algún cuento. Otras veces procedía a la inversa y ciertas situaciones que provenían de sus cuentos las hacía objeto de una de sus crónicas. En ese sentido es que podemos observar en la obra de Lispector ese fenómeno de simbiosis entre realidad y ficción, o entre el texto y el contexto, pues vemos claramente cómo ella aprovechaba aspectos de su entorno social y hasta autobiográficos para crear textos literarios que, sin dejar de ser ficción, asimilan esa dimensión social que es externa, como algo interno.

En el caso de Inés Arredondo no hay tanto artificio en ese sentido de saltar de un género a otro burlando las exigencias de los mismos, como hacía Lispector principalmente con la crónica que de-

manda hechos verídicos. Lo que se puede percibir en la obra de Inés Arredondo es una constante inquietud por mirar y volver al pasado, en especial por volver al tiempo de su niñez y a las visitas que hacía a *Eldorado*, que era una hacienda azucarera que había quedado bajo el cuidado de su abuelo materno Francisco Arredondo, y de la cual hizo un lugar mítico en el que ubicaba recurrentemente muchos de sus cuentos. De igual forma los personajes que recreaba estaban inspirados en personas que formaron parte de su entorno en Culiacán, su lugar de origen. Y aunque muchos llegaron a identificarse con los personajes o a reconocer en ellos a personas de la vida real, no dejaban de ser historias ficcionales, pues al final estaban contadas desde la perspectiva de Arredondo y desde el sesgo que ella misma reconoce que hay en el mirar hacia el pasado, pues volver a éste, para ella, implica hacer una elección, así como ella eligió y mitificó a la hacienda *Eldorado* como parte importante de su pasado y eligió quitarse su primer apellido, que era Camelo, para llevar el nombre de su abuelo materno, con el que se identificaba más y con el que llenó de sentido su pasado y su niñez. De este modo, en sus cuentos hace referencia a situaciones de su entorno social y familiar, pero no como una realidad absoluta, sino como una realidad posible.

Así es como se puede describir la forma en que cada una de estas escritoras asume e interioriza en su propia obra el fenómeno de lo literario, el cual se puede entender como una simbiosis, o mejor dicho, como una paradoja entre la realidad y la ficción, o como lo diría Antonio Candido, como una paradoja donde lo externo se torna interno.

Pero Antonio Candido no sólo se refería a los aspectos externos como ese material de la vida real sometido a ciertas dosis de arbitrio transfigurador dentro de una estructura significativa que conforma al texto literario. Su análisis va más allá. Lo que él cuestiona son esos métodos de crítica que sociologizan a la literatura, pues nos advierte:

Una crítica que se quiera integral dejará de ser unilateralmente sociológica, psicológica o lingüística, para utilizar libremente los elementos capaces de conducir a una interpretación coherente. Pero nada impide que cada crítico resalte el elemento de su preferencia, siempre que lo utilice como componente de la estructuración de la obra. Y nosotros verificamos que lo que la crítica moderna superó no fue la orientación sociológica, siempre posible y legítima, sino el sociologismo crítico, la tendencia devoradora de explicar todo por medio de los factores sociales.⁶³

Es decir que nos previene de caer en explicaciones causales y simplistas, como pudiera ser, indagar sobre la vida y el contexto de Inés Arredondo y Clarice Lispector para encontrar situaciones que denoten de algún modo que ellas mismas padecieron la inequidad que propicia el orden patriarcal en el que se sustenta la organización de nuestras sociedades, y entonces su escritura sobre un sentido de rebelión, enmarcada en la lucha feminista. En el caso de Inés Arredondo y de Clarice Lispector, me parece esencial marcar una línea en relación a una escritura de tipo intelectual o militante. Roland Barthes hace referencia a ese tipo de escritura, que nace en revistas y en ensayos donde el intelectual sustituye al escritor.

El carácter común de esas escrituras intelectuales, es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente del compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no la hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo

⁶³ *Ibidem.*, p. 30

demás uno no redactó). Adoptar así una escritura —se podría decir mejor asumir una escritura—, es economizar todas las premisas de la elección, manifestar como adquiridas todas las razones de esa elección.⁶⁴

Se trata de una escritura que se despoja del estilo y abandera un compromiso, el lenguaje que se emplea es más una institución, ya no la búsqueda de un lenguaje idealmente libre, esa búsqueda, que según Barthes, da a la literatura un carácter de proyecto, como posibilidad de producir un lenguaje que no estuviese alienado, como esa utopía del lenguaje que es la escritura neutra o el grado cero de la escritura.

Así es como tendríamos que observar la escritura de Inés Arredondo y Clarice Lispector, como un proyecto o tentativa. En Inés Arredondo la tentativa estaría en la búsqueda de una moral literaria, que ella traduce en una búsqueda de la verdad o de un presentimiento de la verdad a partir de una mitificación del pasado o de la infancia. Para ella, el pasado, la infancia, *Eldorado*, son el lugar de la utopía, el lugar donde se quiebra el orden alienante de la estructura social, el lugar también de una reconciliación con la alteridad, como posibilidad de reunir los aspectos que se nos presentan como opuestos, dentro de la realidad escindida que habitamos. Su oficio de escritora lo ejerce como el de un Can Cerbero a las puertas del Hades, asegurándose de que los muertos no salieran y de que los vivos no entraran, tal y como el personaje narrador en “Río subterráneo” indica: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás”. Su escritura

⁶⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005, pp. 33-34

por lo tanto lleva un signo de transitoriedad, donde se hace posible un estado de suspensión del juicio en el cual los opuestos se diluyen. Y en ese sentido es que también podemos hablar de una escritura en la que está representada una tentativa del ideal del andrógino, como retorno a lo indistinto o superación de los contrarios. Esta misma tentativa está sugerida en la escritura de Clarice Lispector, no solo por todo el sentido paradójico que observamos en los mecanismos de desenmascaramiento contenidos, tanto en los cuentos de ésta, como en los de Arredondo, siendo que la misma idea del andrógino es una paradoja. Sino que también por la forma en que la misma Lispector concibe al escritor como un sujeto en el que no existe la escisión social y convencional de los sexos. Para ella el escritor tiene ambos sexos, en dosis diversas, lo cual nos hace pensar en la idea bajtiniana de la escritura como polifonía, donde los personajes no sólo son objetos de un discurso monológico en el que se reconoce al autor, sino sujetos de un discurso propio, es decir que, los personajes son presentados como una conciencia ajena, en la cual no está representada la expresión de la propia posición ideológica del autor. Un claro ejemplo de cómo se da este fenómeno en la obra de Clarice Lispector lo encontramos en *La hora de la estrella*, una novela corta que fue publicada poco antes de que falleciera. En dicha novela la voz narrativa es conducida por uno de los personajes, Rodrigo S.M., que es un escritor que ha decidido contar la historia de Macabéa, una nordestina que llega a Río de Janeiro, como todo migrante nordestino, en busca de trabajo. Al mismo tiempo que Rodrigo S.M. cuenta la historia de Macabéa, casi como un deber, también nos habla de la situación en la que él mismo se encuentra mientras la escribe. Hay por tanto un autor ficticio que escribe

una novela sobre esa chica nordestina, y la autora real de *La hora de la estrella*, que es Clarice Lispector.

En esta novela se puede observar una especie de androginización ritual del escritor, pues la autora, como si usara un disfraz, se posesiona de una voz y una conciencia masculina, a partir de la cual observa y describe la situación de ese personaje trágico que es Macabéa. Dicho “cambio de vestimenta”, que reconocemos en el paso de la conciencia femenina de la autora, a la conciencia masculina del narrador, describe un comportamiento parecido al de ciertos rituales primitivos de iniciación de la pubertad, donde los jóvenes, antes de pasar a la edad de la adultez y antes de reconocerse a sí mismos como seres particulares, debían experimentar la coexistencia de los sexos, ya sea usando ropas del sexo contrario o a través de prácticas homosexuales.

Así es como se puede identificar un fenómeno de androginización a partir del discurso que mantiene el mismo Rodrigo S.M. en la narración de los hechos, pues se trata de un escritor hombre, que habla desde su perspectiva masculina sobre una mujer, que además no es cualquier mujer, sino una particularmente marginalizada por su situación económica, social y cultural, y que por lo tanto es doblemente oprimida, por ser mujer y por ser desposeída. La posición de Rodrigo S.M., al contrario, es doblemente privilegiada, pues además de las ventajas que socialmente tiene por ser hombre, como escritor, también tiene el privilegio de ser poseedor de la palabra. Él mismo se hace consciente del poder que detenta, al advertir que, si no es él quien habla de Macabéa, nadie más lo haría, ni ella misma:

Lo que escribo es más que una invención, es obligación mía hablar de esa muchacha, de entre miles de ella. Es mi deber, aunque sea de arte menor, revelar su vida.

Porque tiene derecho al grito.

Entonces yo grito.

Grito puro que no pide limosna. Sé que hay chicas que venden el cuerpo, única posesión real, a cambio de una buena comida, en lugar de un bocadillo de mortadela. Pero la persona de quien hablaré ni aun tiene cuerpo que vender, nadie la quiere, es virgen e inocua, no le hace falta a nadie. Además —y lo descubro ahora— tampoco yo hago la menor falta; hasta lo que escribo lo podría escribir otro. Otro escritor, sí, pero tendría que ser hombre, porque una mujer escritora puede lagrimear tonterías.⁶⁵

Como se puede ver, la perspectiva del narrador corresponde a la de un escritor hombre, que subestima las aptitudes literarias de las mujeres, y que estereotipa la escritura de éstas como una escritura cargada de sentimentalismos. Pero si pasamos a otro nivel de lectura, es decir, si identificamos más allá del discurso del narrador, el de la propia autora, se hace evidente el sentido irónico que Lispector le da al discurso de dicho personaje, pues es precisamente una mujer la que lo ha creado, con todo y esa conciencia de escritor de sexo masculino, que le hace mirar con desdén a la escritura hecha por mujeres. Con este fragmento, queda ejemplificada, a partir de su propia escritura, esa idea de Clarice Lispector sobre el escritor, como un sujeto que tiene ambos sexos en dosis diversas. Con lo cual no se refiere literalmente a la persona que escribe y que biológicamente está dotada de un sexo que le identifica, sino a esa posición de sujeto enunciador, que posibilita la escritura literaria, y que va más allá del cerco histórico y social, que en cierto modo determina los modos de expresión y las representaciones mentales de las personas según el sexo que posean.

Con lo anterior se puede concluir que, tratándose de la obra cuentística de Inés Arredondo y de

⁶⁵ Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, Traducción del portugués de Ana Poljak, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, p. 15

Clarice Lispector, no se puede hablar de una literatura feminista, pues en sus cuentos predomina el carácter estético, sobre cualquier sentido ideológico que se quisiera extraer de éstos. Pero tampoco es posible hablar de una literatura femenina, pues lo que se observa a partir de los cuentos es que su escritura más que denotar una tipificación de lo femenino, se configurara como una escritura andrógina. Dicho carácter evidentemente no es exclusivo de la escritura hecha por mujeres. Pero se vuelve necesario enunciarlo en el caso de la escritura de éstas, pues la de los hombres nunca ha tenido que defenderse de la descalificación sólo por ser hecha por personas del género masculino. Por tanto, la obra cuentística de estas autoras no puede valorarse a partir de un compromiso social, o como una forma de reivindicación de la equidad de género, sino por todos los aspectos que ya se han señalado desde una perspectiva estética. Así como tampoco sería apropiado valorar su obra sólo a partir de las coincidencias que se identificaron entre ambas, pues, a pesar del dialogo que hemos trazado entre la obra de una y otra, la intención de este estudio no es igualarlas, sino destacar las particularidades que hacen de cada una de ellas una admirable escritora, siendo que la calidad literaria de su obra es comparable a la de cualquier gran escritor.

Bibliografía

Directa

Arredondo, Inés, *Cuentos completos*, Prólogo de Beatriz Espejo, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2011

Lispector, Clarice, *Felicidade clandestina: contos*, 1ª edição, Rocco, Rio de Janeiro, 1998

Lispector, Clarice, *Laços de família: contos*, Rocco, Río de Janeiro, 2009

De referencia

Arredondo, Inés, *Ensayos*, selección y prólogo por Claudia Albarrán, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2012

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, Editorial Porrúa, México D.F., 2004

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Introducción de Anna Poca, Paidós, Barcelona, 1992

Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Traducción de Damián Alou, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995

Candido, Antonio, *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*, Organización, edición, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, Siglo XXI Editores, México, 2000

-----, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, Traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2007

Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra crítica/2*, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994

-----, “El cuento breve y sus alrededores” en *Último round*, Siglo XXI Editores, México, España, Argentina, Colombia, 1980, pp. 59-82

Derrida, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Traducido del francés por M. Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, España, 1981

Gerber, Daniel, “Mirada: vértigo de lo real”, en *De la erótica a la clínica. El sujeto en entredicho*, Lazos, Buenos Aires, 2008, pp. 87-98

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005

- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, artículo publicado en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero de 1981, no. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos. (Versión PDF)
- Jaspers, Karl, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Traducción del alemán por José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1957
- Leñero, Carmen, *La escena invisible. Teatralidad en textos filosóficos y literarios*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 2010
- Lispector, Clarice, *A descoberta do mundo*, ROCCO, Río de Janeiro, 1999, p. 48 (Versión electrónica en PDF)
- , *La hora de la estrella*, Traducción del portugués de Ana Poljak, Ediciones Siruela, Madrid, 2009
- , *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Traducción de Elena Losada, Ediciones Siruela, Madrid, 2007
- Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Traducción de Ana Becció, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005
- Quiroga, Horacio, “Decálogo del perfecto cuentista” en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Selección, edición y estudios preliminares de Fernando Burgos, Editorial Castilla, 2004, pp. 59-60
- Romano de Sant’Anna, Affonso, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, Ática, 7ª ed., S.P., 1990
- Rosenbaum, Yudith, *Clarice Lispector*, Publifolha, Sao Paulo, 2002
- Soriano, Michèle, “Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano” en Rodrigo García de la Sienna, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coordinadores), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, Bonilla Artigas Editores, México, 2013, pp. 93-115
- Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Traducción del inglés por Laura Pujol, Seix Barral, Biblioteca Formentor, Barcelona, 2008
- Zambrano, María, *La confesión: Género literario*, Mondadori, Madrid, 1988

General

- Albarrán, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000
- Battella, Gotlib Nádia, *Clarice. Una vida que se cuenta*. Biografía literaria de Clarice Lispector, Traducción de Álvaro Abós, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007

- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2003
- Calasso, Roberto, *La locura que viene de las ninfas*, Traducción de Teresa Ramírez Vadillo y Valerio Negri Previo, Sexto Piso, España, 2008
- Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Traducción de Fabián García, 2ª edición, Editorial Kairós, Barcelona, 2008
- Martínez Zalce, Graciela, *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996
- Russotto, Margara, “La narradora: Imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”, en *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*, Universidad Central de Venezuela, Caracaas, 1989
- Tornero, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008
- Zamudio, Luz Elena (coordinadora), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México 2005