



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Colegio de Letras Hispánicas**

La mirada como metáfora del viaje del ser hacia sí mismo, en *Lazos de familia* de  
Clarice Lispector

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta:

**Nidia Casandra Rosales Moreno**

**Asesora: Dra. Raquel Mosqueda Rivera**



**México, D. F.**

**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.

## **DEDICATORIA**

<b>INTRODUCCIÓN: INICIO DEL VIAJE</b> .....	11
---	----

### **CAPÍTULO 1**

1.1 Ante la mirada de la crítica, ¿cómo leer a Clarice Lispector?.....	23
Sobre <i>Lazos de familia</i> .....	39

1.2 La mirada como metáfora del viaje del ser hacia sí mismo.....	41
---	----

### **CAPÍTULO 2**

2.1 Del enfrentamiento violento con el otro .....	51
---	----

2.2 Ver con otros ojos. <i>Desconstruir</i> el mundo.....	63
---	----

2.3 Regreso del viaje. La posibilidad de reconocimiento ontológico .....	70
--	----

### **CAPÍTULO 3**

3.1 Ana, el ciego y el Jardín, en “Amor” .....	77
--	----

3.2 El miedo a ser visto: “Preciosidad” .....	91
---	----

3.3 La búsqueda determinada del otro, en “El búfalo” .....	97
--	----

3.4 La continuidad del ser o la ruptura, en “Lazos de familia” .....	103
--	-----

<b>CONCLUSIÓN: <i>Lazos de familia</i> como una trayectoria</b> .....	111
---	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	123
---------------------------	-----

*A mis padres y hermana*

*A la gente que amo, por darme un corazón donde descansan todos los mundos. Ese amor que heredo es mi llama eterna, mi guía de vuelta a ustedes.*

*A Pavel. Tu nombre trae consigo viento de palabras, lugares para descansar y construir ciudades, y hacernos, quizás, más habitables.*

## **INTRODUCCIÓN: INICIO DEL VIAJE**

*Lo que yo leo nunca es lo que tú lees. Aunque lleguemos a compartir por completo una lectura, el centro de tu lectura está en ti, como el de la mía está en mí. Hasta en la situación nupcial de la mutua entrega, cuando no estamos leyendo algo, sino “leyéndonos” uno al otro, yo soy tú desde mí, como tú eres yo desde ti: somos los actores, los autores, los espectadores, el escenario natural del ser alcanzándose a sí mismo como otro, pero no somos el mismo. Para hablar de un solo sujeto, habría que hablar de un sujeto plural, de un nosotros (concreto), de una ontología de la pareja.*

Gabriel Zaid, *Leer*

*Pero como adulto, ¿tendré el coraje infantil de perderme?, ¿perderme significa ir encontrando y no saber siquiera qué hacer con lo que se encuentra? Las dos piernas andan, sin la tercera que sujeta. No sé qué hacer con la aterradora libertad que me puede destruir.*

Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*

Hay diferentes tipos de lecturas. Hay ideas que surgen cuando se abre el libro y forman parte de un primer acercamiento a ese otro universo, ideas que tal vez estarán siempre más cerca de una intuición que de un posible análisis riguroso, académico. Hay ideas que han sido alimentadas por lo que se ha leído, lo que se ha visto en clase, lo que se ha escuchado.

Luego surgen las hipótesis y hay que descartar ciertas cosas, elegir trabajar otras, relacionar los discursos para construir un texto que pueda aportar algo, si bien no completamente nuevo, por lo menos distinto a lo que se ha hecho. Analizar los textos literarios es ponerlos en duda abriéndolos a su propia destrucción, partir de lo que formalmente no dicen pero no obstante se encuentra en ellos como una posibilidad.

En cierta medida, esta tesis nació de un viaje que la literatura de Clarice Lispector despertó, lo cual parece sucederle a muchos de sus lectores, como si sus textos sembraran un aprendizaje que va más allá de lo propiamente literario (aunque quizá habría que preguntarnos a qué nos referimos con lo propiamente literario). Sin embargo, también es cierto que llevar la literatura únicamente al terreno de quien lee no es hacer crítica literaria sino más bien tratar de explicarse a uno mismo a través del discurso del otro.

Tal vez uno lee a Clarice para la vida, para aprender a vivir imaginando que siempre habrá una mano estirándose en la oscuridad, como espera G. H. durante su pasión.<sup>1</sup> A lo mejor, los límites entre interior y exterior del sujeto, entre escritura y realidad, entre quien lee y el otro, son más difusos de lo que pensamos, y así cuando uno lee no puede escapar

---

<sup>1</sup> En *La pasión según G. H.*, cuando la protagonista se percata de que ha perdido esa tercera pierna metafórica que la anclaba a su entorno otorgándole cierta estabilidad, cierta pertenencia a la realidad que en ese sentido percibía como familiar, menciona: “Perdí algo que me era esencial, y que ya no lo es más. No me es necesario, tal como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía andar, pero que hacía de mí un trípode estable. Perdí esa tercera pierna. Y volví a ser una persona que nunca fui. Volví a tener lo que nunca tuve: apenas las dos piernas. Sé que solamente con dos piernas es como puedo caminar. Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta, era ella la que hacía de mí una cosa hablable por mí misma, y sin siquiera necesitar buscarme.” (Lispector, 1982: 17)

del deseo de alcanzarse desde una cima que no es otra cosa sino un abismo, una caída. La literatura de Lispector provoca que el lector esté siempre con un pie en ese abismo.

Durante la lectura de Lispector, ya sea que nos enfrentemos a un cuento o una novela, hay algo que se pone en juego y se cuestiona, como estar siempre al borde de uno mismo, arriesgándose a dar el salto a la *otra orilla* a la que se refiere Octavio Paz.<sup>2</sup> Ese lugar impreciso es el otro, quien en ocasiones hace temblar el mundo sacando a relucir la consistencia agrietada de nuestra piel, ese otro que es luz y sombra, soledad y compañía, ese otro que suele retirarse en su misterio y al que Lispector busca a partir del lenguaje.

No obstante, para que el otro sea concebido como problema tiene que haber un sujeto igualmente cuestionable, sujeto que solemos anclar a una primera persona, a un yo narrativo. La trayectoria que Lispector nos propone involucra la disolución de esta categoría porque no hay otra vía para ver al otro más que apelando a dicha violencia. Y en ese sentido, quien lee, escribe y piensa, ¿será el mismo que en un momento inesperado de la trayectoria cotidiana comienza a ver *con otros ojos*, arriesgándose a esa caída, a esa duda en torno al existir, al estar aquí y ahora frente a las cosas ya no tan familiares?

Se trata de un problema tan viejo como la escritura, un encuentro que siempre está en duda, siempre al filo de algo más que nunca se alcanza, y es que entre estos dos ejes del universo, ¿dónde sino en la palabra podemos nosotros, sujetos que leen y viven también a través de este acontecimiento, entrar en contacto con ese territorio ajeno, con eso que vemos pero no podremos nunca asir o poseer, ni tampoco conocer objetivamente? ¿Será que el otro siempre permanece anclado a su orilla o habrá alguna forma de acercarnos a él

---

<sup>2</sup> La mirada hacia el otro, una mirada que como veré en este trabajo también forma parte del proceso de lectura, implica un salto a la *otra orilla*, salto que además es una caída al interior del sujeto y de donde resurge transformado: “el “salto mortal”, la experiencia de la “otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la “otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia adentro de nosotros.” (Paz, 2006: 116,117)

alcanzándonos así a nosotros mismos?, ¿habrá alguna vía para existir a través de esta relación y desdibujar los límites entre interior y exterior del sujeto que impone la razón?

El lenguaje, como menciona Raquel Mosqueda, se presenta en *Lispector* como esa necesidad de acercarnos al otro, y más aún, para alcanzar una existencia plena, libre de nuestro yo más cruel: el que decide no mirar. La escritura se vuelve así una forma del nosotros, un intento por construir ese espacio donde el otro sea una parte indisoluble de nuestra propia existencia: “Sí, es cierto que el Otro resume pensamiento, imaginación, libertad, poder, rostro, encuentro; empero, sobre todo, el Otro significa en cuanto búsqueda; es decir, representa el camino a recorrer si se pretende conseguir todo aquello que promete (pensamiento, imaginación, libertad...)” (Mosqueda, 2013: 16)

Este trayecto hacia el otro no es fácil, en gran medida consiste en un camino doloroso hacia la compasión, hacia ese gran amor donde se muere un poco, como veremos. En este trabajo, propongo la mirada como ese puente, como una trayectoria metafórica donde quien se traslada adolece bajo el peso del tiempo y las discusiones que lo han convertido en un concepto que parece indiscutible, indefinible, y al que no se puede recurrir. Hablo del ser como la parte de un sujeto que igualmente adolece pero porque cuando se enfrenta al otro deja de habitar un espacio desde donde reafirmarse siendo uno, en solitario, y así existir. Digamos que en *Lazos de familia* (2008) mirar deviene en una experiencia consciente del mundo, en un vínculo con éste a través de otro tipo de lazos.

El ser aquí será justamente una trayectoria del cuerpo, un movimiento que es también una duda en torno a la existencia, en torno a la distancia que el sujeto establece con el exterior y a partir de la cual se define a sí mismo. Los personajes despiertan a otra realidad cuando comienzan a ver *con otros ojos*, despiertan una mirada que va *hacia adentro*. Por eso esta tesis aborda el viaje metafórico del ser como una vía de



*desconstrucción* del sujeto considerado una categoría, algo que antecede a toda experiencia y enfrentamiento.

Por otro lado, reconozco que resulta arriesgado hablar del ser en una tesis de licenciatura, mucho más si se trata de literatura, mucho más si se trata de Clarice Lispector, pero hay cosas que suceden en *Lazos de familia* que no pueden explicarse sino dando ese paso. De cualquier forma, escribir es jugar a mostrar sólo lo necesario, guardarse la parte más elemental porque quizá resulta impronunciable. Hasta cierto punto el lenguaje habita el fondo mismo de una trampa, y como dice la protagonista de *La pasión según G. H.*: “todo momento de encontrar es un perderse a sí mismo.” (Lispector, 1982: 21)

Así que abordaré la mirada en un sentido metafórico, como el lugar donde se pone en juego algo más que el simple acto de ver, donde el sujeto se descentraliza, se va deshaciendo, deja de ser. Puesto que la mirada irremediamente nos une al mundo pero no constituye una acción directa sino oblicua, la existencia de los personajes se definirá como un viaje que se modifica dependiendo de las cosas observadas en cada cuento e irá de esta forma definiendo de qué hablamos cuando nos referimos al sujeto, qué se pone en juego cuando dudamos de una existencia anclada únicamente a la idea de individuo.

Con esto Lispector cuestiona al sujeto como unidad, como un monolito independiente de sus circunstancias y que entiende la realidad y a sí mismo únicamente desde la razón, desde esa distancia que supone reconocer en el horizonte alguna verdad, suponer que uno existe sólo en relación con cierta estructura familiar, con cierto orden. Por ello el descubrimiento del otro es tan atroz, el otro que no habían visto hasta ese instante de claridad. Los lazos, nos dice Clarice en sus historias, nunca son como se piensan, y en ese sentido no hay vínculos de ninguna clase si no se construyen después de que quien mira se ha cuestionado profundamente su existencia a partir de la *destrucción* de su entorno.

Precisamente de ese recorrido metafórico del sujeto, estado que del mismo modo abarca el proceso de lectura, trataré en este trabajo. Tanto el sujeto como la escritura se irán *destruyendo*, abriéndose así a otra posibilidad de ser. Por su parte, el ser será siempre aquello que viaja acompañando a la mirada y así podrá entenderse a partir de su continuo *salirse* del sujeto hacia otras trayectorias antes de volver a sí mismo, suponiendo que para empezar hay un lugar a dónde volver y que por consiguiente ese retorno es posible.

Desde esta perspectiva, ¿qué sucede cuando los personajes miran para viajar hacia sí mismos?, ¿podríamos hablar de una *desconstrucción* del sujeto presente en los cuentos de *Lazos de familia*, un proceso que forma parte de este viaje metafórico e involucra la *destrucción* del mundo y del propio sujeto vistos a través del cristal de la razón?, y finalmente, ¿qué mecanismos narrativos se ponen en marcha durante dicha trayectoria?

Para responder lo anterior analizaré cuatro cuentos de este libro que considero funcionan como prototípicos porque integran, cada uno resaltando ciertos aspectos, dicho recorrido metafórico: “Amor”, “Preciosidad”, “El búfalo” y “Lazos de familia”. Abordarlos en este orden, distinto al que Clarice propone originalmente, resulta también significativo porque traza una trayectoria específica, como explicaré al final de este trabajo.

En todos ellos la mirada se plantea como parte de un viaje interior anclado a experiencias cotidianas, es decir, anclado a una exterioridad bien estructurada, a una rutina, a una vida esperada según las características de los personajes, pero que un día cualquiera deja de serlo. En esta tesis explicaré cuáles son los elementos narrativos que desencadenan la *destrucción* de lo cotidiano, *desconstruyendo* así al sujeto y a la escritura misma.

Cuando me refiera al sujeto lo haré en dos niveles, el que pertenece al nivel plenamente estético: el personaje, y aquel que se encuentra un poco más acá, invadiendo nuestro plano, aunque tampoco pertenece a la realidad fuera de la obra: el lector. Propondré

que ambos elementos, cuando miran el texto y se miran en el texto, de cierta forma *se destruyen, se desconstruyen*, y por consiguiente esto sucede con la obra.

Mi objetivo es construir otra mirada que surge de los textos y acontece en ellos, pero que al mismo tiempo me lleva a establecer un tipo distinto de vínculos entre palabras y cosas, entre mundos imaginarios y reales. Pienso que la escritura desestabiliza el lugar del lector al abrirlo a la posibilidad de otra realidad pero también porque éste encuentra en ese espacio *inconcluso*, como diría Maurice Blanchot,<sup>3</sup> reminiscencias de su propio mundo, puertas hacia otros espacios, a otras formas de ser. En ese sentido, leer para des-conocer, o des-aprender, como sucede con los personajes lispectorianos cuando miran, es intentar alcanzar cierta libertad a través de otra visión, de otra consciencia<sup>4</sup> de la vida.

Por ello, *Lazos de familia* será igualmente entendida como un juego de perspectivas espaciales, de distancias que se incrementan o se acortan por medio de la mirada *en y sobre* el texto. Clarice pone en relación estos elementos para generar en el lector una catarsis. Sin embargo, el problema de analizar de esta forma radica en explicar cómo se enuncia aquello en los cuentos de Clarice, es decir, ¿hasta dónde puedo asegurar que su literatura representa un viaje, una trayectoria de tintes metafóricos?, ¿cómo comprobarlo y entrar en ese terreno irresoluto, impreciso, de la metáfora, de la mirada poética?

La primera vez que leí *Lazos de familia* me quedó la sensación de no saber a qué me estaba enfrentando (porque uno se enfrenta a Lispector, su escritura nos violenta, nos

---

<sup>3</sup> En *El diálogo inconcluso*, Maurice Blanchot plantea que la crítica es una vía donde “lo buscado no es más que la vía de la búsqueda que provoca la crisis.” (Blanchot, 1970: 70) Un poco como si leer fuera desear la obra pero desde lo que ahí se oculta, desde lo inconcluso de los textos. En ese sentido, la crítica presupone un diálogo que nunca termina, ir en torno a un centro imposible de encontrar, una trayectoria eterna: “incluso diría que toda obra literaria lo es en la medida en que pone en obra, más directa y puramente, el sentido de esta vuelta que, en el momento de emerger, la hace oscilar, obra en la que se retiene, como centro siempre descentrado, la “desobra”. La ausencia de la obra.” (Blanchot, 1970: 70)

<sup>4</sup> Con consciencia me refiero a la “actividad mental a la que solo puede tener acceso el propio sujeto”, y al “acto psíquico por el que un sujeto se percibe a sí mismo en el mundo.” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea], 2001, [consulta: 30 de julio de 2013])

coloca en el extremo incómodo de nuestra propia realidad), de qué escribía esta autora poco conocida en nuestro país pero que parecía haber tocado desde inicios de los sesenta las raíces profundas de una existencia ya parecida a la nuestra, de quienes, como diría Zygmunt Bauman, sobrevivimos apenas flotando en medio de una modernidad líquida.<sup>5</sup>

De esta manera, la mirada como metáfora del viaje del ser hacia sí mismo constituye un recorrido complejo, sobre todo porque cada relato lo plantea de manera particular y dentro de un itinerario más complejo aún; además, porque no basta con explicar *lo que sucede* ahí sino qué pasa con *eso* aquí, en el espacio de la lectura.

Por esa razón he dedicado el primer capítulo a definir mi postura respecto al acto de leer para luego comenzar a describir el viaje a partir de nociones teórico-filosóficas que permiten su apertura hacia la construcción de una poética. En este capítulo también me alejo un poco de las líneas interpretativas con que se ha analizado su obra, entre ellas la que constantemente recurre a la vida de esta autora para tratar de explicar sus textos. Para analizar la obra a veces resulta importante olvidar al autor por un momento.

En resumidas cuentas, el viaje es éste: sucede que de repente los personajes de *Lazos de familia* comienzan a ver *con otros ojos*, descubren que nada era como lo pensaban, ni los lazos con su familia ni con el mundo, pues aunque “todos los días

---

<sup>5</sup> En esta *modernidad líquida*, los vínculos entre los seres se reproducen según las condiciones del mercado, tienen por lo tanto un valor temporal y pueden desecharse después de su uso. Asimismo, las estructuras como la familia ya no son *sólidas* sino *líquidas*, es decir, pueden diluirse en algún momento: son cuestionables, para empezar, y por ello el sujeto se encuentra en ocasiones en total soledad, desamparado ante un mundo hostil al que ya no pertenece. En ese sentido, el no-lugar del sujeto implica una creación, acaso una reconfiguración del entorno: “Las precarias condiciones sociales y económicas entrenan a hombres y a mujeres (o los obligan a aprender por las malas) para percibir el mundo como un recipiente lleno de objetos *desechables*, objetos para *usar y tirar*; el mundo en su conjunto, incluidos los seres humanos. [...] Si los vínculos humanos, como el resto de los objetos de consumo, no necesitan ser contruidos con esfuerzos prolongados y sacrificios ocasionales, sino que son algo cuya satisfacción inmediata, instantánea, uno espera en el momento de la compra -y algo que uno rechaza si no satisface, algo que se conserva y utiliza sólo mientras continúa gratificando (y nunca después)-, entonces no tiene sentido “tirar margaritas a los chanchos” intentando salvar esa relación, con más y más desgaste de energías cada vez, y menos aún sufrir las inquietudes e incomodidades que esto implica.” (Bauman, 2000: 174)

cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo, hecho de ladrillo y tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos.” (Paz, 2006:127) En los cuentos surge una mirada metafórica que atraviesa a los otros y termina por *desconstruir* al sujeto. Esto a su vez es el resultado de una búsqueda interior que estalla como una necesidad de los personajes por aclararse la vida, acaso los términos que rigen su existencia y los incluyen en un orden.

La revelación de otro mundo que antes de ese momento no habían visto va acompañada del nacimiento de una nueva forma de ser y señala el encuentro con lo que Octavio Paz definió como misterio:<sup>6</sup> el otro. Por primera vez los personajes *ven* al otro, son conscientes de su presencia y el lugar que ocupan en su propia trayectoria. Se trata de un proceso de descubrimiento, conflicto y asombro, y por ello he dividido este recorrido metafórico en tres partes que me parecen fundamentales para explicar la *desconstrucción* del sujeto: enfrentarse violentamente con el otro, *desconstruir* el mundo y la posibilidad de reconocimiento ontológico.<sup>7</sup> Veremos cómo esta trayectoria se presenta en los cuentos.

En el primer capítulo explico mi postura frente a *Lazos de familia*, mi forma de leer, de acercarme a este texto. Parto de algunas consideraciones teóricas de Michel Foucault y Jacques Derrida para definir esta mirada *sobre* el texto y así hablar de la que acontece entre los personajes como metáfora. Digamos que la mirada como elemento narrativo, anclada a su sentido metafórico, funciona como estructura, pero por lo mismo se trata de un espacio movedizo, definido a partir de su inconsistencia y que finalmente tiene el propósito de

---

<sup>6</sup> Ese misterio, como dice Paz, es “la inaccesibilidad absoluta”, [...] la expresión de la „otredad“, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser.”(Paz, 2006: 124)

<sup>7</sup> Con reconocimiento ontológico me refiero a la relación que el sujeto establece con el otro, donde el primero rompe su identidad consigo mismo para habitar en el segundo, para decir “yo soy el otro”. En este trabajo veremos cómo esto se relaciona con la mirada y con la idea de sujeto en los textos.

*destruir* la obra, de llevarla al espacio de esta escritura: la interpretación. Explicar cómo Clarice lleva la *desconstrucción* de los personajes al plano de su escritura es uno de mis propósitos.

En el segundo capítulo, el sujeto inicia su recorrido de forma violenta e inesperada cuando mira al otro. A partir de los personajes que he considerado *otros*, los protagonistas comienzan a cuestionarse sus lazos con el exterior. Por lo tanto, a través de la mirada entendida como puente entre el sujeto y el otro inicia el recorrido del ser. Asimismo, abordaré este problema desde una perspectiva ontológica pues considero que ahí radica la base del conflicto y porque después de todo esta vía implica el cumplimiento de una necesidad que traspasa los lazos afectivos o familiares y se inscribe en el espacio del acontecimiento del ser, de la experiencia de ser.

Desde esta perspectiva, al ver al otro el sujeto entra en una crisis existencial que desestabiliza su lugar en el mundo. Para describir lo que sucede con estos personajes me referiré a una *desconstrucción* del sujeto y a una posible construcción de las cosas que observa desde otra mirada. La pérdida de su lugar en el mundo se hace evidente en este proceso a partir de algunos elementos narrativos que lo conducen a ver *con otros ojos*, a encontrar una mirada que nace de la realidad *desestructurada*, o bien, con otro orden.

Por último, la tercera parte del viaje plantea la posibilidad de que los personajes se encuentren a sí mismos a partir de lo que *han visto*. Al final de su trayectoria veremos que no se trata de alcanzar una meta o de llegar a un punto, pues el recorrido del ser no puede terminar en sentido estricto porque el ser mismo no concluye sino acontece en el momento en que está siendo, y desde esta perspectiva es una ausencia que podríamos llamar yo.

¿Y qué es la ausencia del yo sino violencia pura?, violencia directa sobre el sujeto que a través del otro se hace consciente de una capacidad desperdiciada para entregarse al

mundo en total libertad, para entregarse a sí mismo, tal vez. Raquel Mosqueda plantea que este camino de ida hacia el otro transforma irremediabilmente el regreso; así, lo que encuentra el sujeto no es algo que había perdido en alguna parte de la trayectoria sino el espacio del otro, de lo sagrado, de la escritura, del ser: “La búsqueda del Otro supone así indagar en el centro, violentar las entrañas de la escritura, emprender la ruta donde la experiencia del lenguaje y de lo sagrado confluyen.” (Mosqueda, 2013: 21)

Del sujeto que mira al otro y comienza a viajar hacia afuera pero desde adentro, pasando por la violencia implícita del encuentro, la *desconstrucción* del orden y su posterior construcción a través de una visión poética del mundo, hasta el posible reconocimiento ontológico entre los personajes, lo que propongo en este trabajo es la continuación de un viaje, algo que no termina aquí sino continúa en el otro que somos nosotros, lectores, seres que se hacen y deshacen en cada palabra asumiendo la violencia del encuentro que finalmente representa todo discurso artístico.

Por consiguiente, el camino metafórico del sujeto por encontrarse a sí mismo supone una búsqueda de la palabra por construir el territorio del encuentro.

## CAPÍTULO 1

*¿Cómo contar lo que siguió? Yo estaba atontada y fue así como recibí el libro en la mano. Creo que no dije nada. Tomé el libro. No, no partí brincando como siempre. Me fui caminando muy despacio. Sé que sostenía el grueso libro con las dos manos, apretándolo contra el pecho. Poco importa también cuánto tardé en llegar a casa. Tenía el pecho caliente, el corazón pensativo.*

Clarice Lispector, *Felicidad clandestina*

*Cuando el niño era niño era el tiempo de preguntas como:*

*¿Por qué yo soy yo y por qué no tú?*

*¿Por qué estoy aquí y por qué no allí?*

*¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?*

*¿Acaso la vida bajo el sol no es sólo un sueño?*

*Lo que veo y oigo y huelo,*

*¿no es sólo la apariencia de un mundo ante el mundo?*

*¿Existe de verdad el mal y gente que realmente son malos?*

*¿Cómo puede ser que yo, el que soy,*

*no fuera antes de devenir,*

*y que un día yo, el que yo soy,*

*no seré más ese que soy?*

Peter Handke, *Cuando el niño era niño*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Poema que Handke realizó para el guion de *Wings of desire* (1987), del director Wim Wenders.



## 1.1 Ante la mirada de la crítica, ¿cómo leer a Clarice Lispector?

Todo discurso crítico-literario está anclado a un lugar y a un tiempo. Pero ¿a cuál?, ¿al del crítico, del autor y de la obra analizada, o al de nosotros como lectores? La recepción de una obra cambia dependiendo de la época en que se lee, por los estudios existentes donde se analizan ciertos temas e incluso por las obsesiones y preocupaciones del lector. La balanza suele inclinarse hacia uno u otro elemento debido a circunstancias que formalmente se encuentran fuera del texto y sus límites inmediatos, de su estructura narrativa.

No obstante, cualquier texto es algo más que palabras sobre papel, que historias entretajidas, que la estructura misma. O más bien, tendríamos que pensar si esta estructura no es en realidad una forma de lectura y preguntarnos ¿qué tanto nos apartamos de las obras cuando las describimos, qué se nos escapa, qué podemos decir sobre lo que justamente *no dicen?*, ¿cuál es la distancia entre el texto y la mirada crítica?, o por el contrario, ¿qué significa pretender que no hay distancia,<sup>9</sup> que cuando analizamos literatura vamos detrás de algo que realmente encontramos al colocar el punto final a nuestras disertaciones?

Leer es experimentar un tipo distinto de conocimiento del mundo, es relacionarnos con los otros ahí presentes, o mejor dicho, latentes como espacios aún no habitados, como posibilidades, y eso, por naturaleza, resulta complejo. Ese mundo otro ligado al nuestro por el intrincado y a veces impreciso camino del lenguaje, representa un problema que vale la pena discutir, un asunto que aquí abordaré haciendo evidente que después de todo hacer

---

<sup>9</sup> Para Derrida, la crítica es fundamentalmente una separación de la obra, el lector trata de asir el texto negando el propio texto, pues en el fondo el lenguaje mismo implica una distancia con el mundo, con el otro, y en esa distancia entre los elementos de la obra y también respecto a lo que se encuentra fuera de ella radica el sentido, algo que no está ahí de antemano sino se construye a partir de su *desconstrucción*. En ese sentido, la obra es la no-obra: “La forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear. Por eso la crítica literaria es estructuralista en toda época, por esencia y destino. No lo sabía, ahora lo comprendo, se piensa a sí misma en su concepto, en su sistema y en su método. Se sabe en adelante separada de la fuerza de la que se venga a veces mostrando con profundidad y gravedad que la separación es la condición de la obra y no sólo del discurso sobre la obra.” (Derrida, 1989: 11)

crítica literaria es tener una opinión, justificada acaso, pero finalmente subjetiva. La experiencia de leer es, en cierta medida, intransferible, igual que ver, y por eso ambas se inscriben en el mismo espacio metafórico. La experiencia de escribir es también intransferible, pues como dice la protagonista de *La pasión según G. H.*: “voy a crear lo que me sucedió, sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida, y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de tener la realidad. Entender es una creación, mi único modo.” (Clarice, 1982: 26)

Si bien esta tesis describe *lo que sucede* con la mirada en *Lazos de familia*, aborda la estructura y disposición de ciertos elementos narrativos que ligados a ésta conforman su recorrido metafórico, es necesario hacer algunas aclaraciones respecto al propio acto de leer, de recibir la obra y decir *algo* para tratar de asir lo escrito y así tal vez asirnos a ese otro territorio, pues más adelante veremos cómo Clarice Lispector lleva *lo dicho* en los cuentos que componen este libro al plano de *lo no dicho*, al espacio donde podemos interpretar y construir un sentido que nace y paradójicamente también se aleja de su propio soporte: es precisamente en el lector donde Clarice resuelve el encuentro del ser.

Asimismo, al referirme al plano de *lo dicho* y *lo no dicho* estoy partiendo de ciertos términos asociados con la *destrucción* de Jacques Derrida en cuanto a que la mirada, siendo un elemento presente *en* los cuentos, abarca de igual forma la trayectoria de *lo no dicho*. Es en ese espacio que no se encuentra formalmente *en* la obra y por eso *sale* de o *rodea* la palabra, donde opera mi interpretación, el discurso en torno a *lo no dicho* en los cuentos: la idea de que mirar representa una metáfora del viaje del ser hacia sí mismo, *otra* mirada *sobre* la obra, como si la estructura narrativa fuera un juego de muñecas *matrioskas* o de espejos donde siempre se refleja algo más que el sujeto, donde se pone en entredicho la realidad del texto y por ende la realidad fuera del mismo.

Por *desconstrucción* no entiendo un mecanismo ni una estrategia de análisis, para empezar Derrida ni siquiera define esta palabra, al contrario, trata de escapar de todo concepto en aras de repensar nuestra relación con la escritura. Derrida propone un espacio *entre* textos, una apertura que también es nuestra trayectoria. Por ende la *desconstrucción* pone en juego el proceso de lectura,<sup>10</sup> digamos que *desconstruir* es una forma de *destruir*<sup>11</sup> el texto poniendo en duda el lugar al que remiten las palabras y destacar la distancia, el vacío, que hay entre estas y el mundo. Ese lugar le corresponde al lector.

Esa misma distancia supone una falta de certezas, de verdades en la literatura entre nosotros y la obra, y constituye así una problematización del vínculo entre la literatura y lo que se encuentra fuera de ella, incluyendo al discurso crítico. Por eso *desconstruir* es ante todo desestabilizar los elementos que hacen de la obra un objeto artístico.

No obstante, la *desconstrucción* constituye también un proceso productivo en cuanto a que a través de ella podemos construir otra clase de vínculos entre palabras y cosas, entre la literatura y lo que se dice en torno a ella, haciendo evidente que el arte es justamente el territorio de lo cotidiano, y que son estas distancias fluctuantes, imprecisas, las que definen nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos. En esta época donde el sujeto suele hallarse desvinculado de su entorno el arte puede catapultarnos para volver a

---

<sup>10</sup> Así lo explica Derrida en “Carta a un amigo japonés”: “En cualquier caso, pese a las apariencias, la desconstrucción no es ni un *análisis* ni una *crítica*, y la traducción debería tener esto en cuenta. No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el *elemento simple*, hacia un *origen indescomponible*. [...] Lo mismo diré con respecto al método. La desconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método. Sobre todo si se acentúa, en aquella palabra, la significación sumarial o técnica. Ciertamente es que, en ciertos medios universitarios o culturales, pienso en particular en Estados Unidos, la «metáfora» técnica y metodológica, que parece necesariamente unida a la palabra misma de «desconstrucción», ha podido seducir o despistar. De ahí el debate que se ha desarrollado en estos mismos medios: ¿puede convertirse la desconstrucción en una metodología de la lectura y de la interpretación? ¿Puede, de este modo, dejarse reapropiar y domesticar por las instituciones académicas?” (Derrida, 1997: 25)

<sup>11</sup> De esta forma, “el término mismo, el „desconstructivismo”, es un invento de Derrida derivado de la „destrucción” que Martin Heidegger definió como técnica del pensamiento filosófico con el fin de revisar profundamente las terminologías establecidas en las humanidades.” (Krieger, 2004: 183)

mirar al otro, para encontrar el camino de vuelta a una solidaridad genuina. Toda obra es una postura del individuo frente a sí mismo y sobre todo frente al mundo.

Por otro lado, ni los personajes ni el narrador de este libro mencionan las siguientes palabras: *ser*, *metáfora* o *viaje*, y no obstante a ese sitio nos empuja Clarice cuando describe el cambio en la percepción de la realidad que experimentan sus personajes cuando miran metafóricamente, transformando su mundo interior por medio de un juego de perspectivas espaciales, de miradas en el texto. Por eso la *desconstrucción* está presente en este trabajo como una forma de leer, de aceptar la trayectoria inconclusa que Clarice propone y partir de la estructura narrativa para tratar de *asir* lo que se escapa de ella misma:

La desconstrucción irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura: no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de este -y en el límite, a su fondo de ilegibilidad y de deseo de idioma-, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un discurso que hacen de este propiamente un <texto>, es decir, algo que por su propia naturaleza o por su propia ley se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido [...]. (Peñalver, 1989: 15,16)

Me parece que quienes nos dedicamos a discutir las obras, a relacionarlas con otros discursos, autores y tiempos, a veces caemos en el error de leer por completo con la mirada de los que nos precedieron en esa tarea. Si bien no se puede descubrir *el hilo negro*, sí distinguir las tonalidades de ese hilo. Solemos hacer las cosas un poco al revés: investigar a fondo un tema y luego analizar la obra escogida, ver si nuestra hipótesis se cumple, si lo que hemos leído en torno al texto constituye un reflejo de lo que sucede ahí. Sin embargo, creo que si existe un objeto de la vida cotidiana que precisamente se escapa de la pretensión de un acercamiento objetivo es el estético. Lo plenamente humano es el camino, y lo plenamente humano es lo inconcluso. La verdad sólo puede presentirse.

¿Por qué no aceptar que lo leído se escapa de su propio significado, que en realidad no hay un sentido único, primigenio, y que en ese lugar impreciso radica nuestra labor? Entre la crítica consagrada y la vida del autor, entre lo que aceptamos como verdades presentes en las obras porque estamos más acostumbrados a describir que a problematizar, olvidamos que la escritura es ahora el espacio de la duda, de la posibilidad, el lugar donde además se pone en juego una postura frente al mundo, una ruptura, y que por ello no tiene otro origen más que ese mismo espacio entre el autor, la obra y nosotros: el vacío, acaso, donde la verdad se asoma y se presiente.

En ese sentido, las preguntas principales al inicio de esta tesis son: ¿resulta posible escapar de la mirada de la crítica que a veces guía la lectura y al mismo tiempo construir una propia aunque sin caer en impresiones totalmente subjetivas? Y por consiguiente, ¿qué es necesario *destruir, desconstruir*, para después construir una suerte de poética, una forma de leer *Lazos de familia*, una línea interpretativa? Después de todo, este trabajo constituye una mirada *en torno a*, una trayectoria circular o por lo menos oblicua: de la mirada *en los* cuentos, a la mirada *en* otros textos, a la mirada *sobre* el texto.

Más que escoger una perspectiva específica de análisis para acercarme a *Lazos de familia*, más que utilizar cierta narratología, pretendo hacer una lectura ecléctica<sup>12</sup> donde algunos discursos teórico-filosóficos me sirvan para profundizar en la naturaleza y trayectoria de la mirada, así como en las transformaciones que genera en los personajes al considerarla una metáfora de su viaje interior, del camino sinuoso hacia sí mismos.

---

<sup>12</sup> Por otro lado, esta lectura ecléctica tiene una fuerte influencia posestructuralista, si por este concepto entendemos algo parecido a lo que menciona Slavoj Žižek: “El posestructuralismo sostiene que un texto siempre está “enmarcado” por su propio comentario: la interpretación de un texto literario reside en el mismo plano que su “objeto”. Así, la interpretación está incluida en el corpus literario: no hay objeto literario “puro” que no contenga un elemento de interpretación, de distancia con respecto a su significado inmediato. En el posestructuralismo, la clásica oposición entre el objeto-texto y la lectura interpretativa externa de éste se sustituye, así pues, por una continuidad de un texto literario infinito que es siempre ya su propia lectura; es decir, establece una distancia a partir de él.” (Žižek, 2012: 201)

Pero para acercarme a *lo no dicho* primero necesito aclarar que mi hipótesis nace de la lectura directa de los trece cuentos que componen este libro, de lo que se descubre ahí cuando se lee pero sobre todo cuando se piensa en lo que se lee. De esta forma, surge la necesidad de trazar una vía que me permita relacionarlos entre sí con base en el elemento narrativo que considero primordial y que además es una constante: mirar. La mirada resulta tan crucial en estos cuentos porque funciona como puente entre *lo dicho*, la estructura, y *lo no dicho*, la interpretación, el territorio donde la obra *se completa* más allá de sí misma y donde los personajes se juegan su condición de sujetos. La estructura es la interpretación.

Desde esta perspectiva, la consideración del texto como una estructura que significa *algo* sólo respecto a las relaciones que establece con sus elementos narrativos se cuestiona, pues considero que el sentido de toda obra artística radica precisamente en ser *algo más* que un objeto autónomo que no dialoga con su entorno, *algo terminado* y que sólo se explica a través de sus partes, como si cada una de ellas fuera clara, precisa, y no estuviera atravesada por otros discursos y tiempos. El objetivo de interpretar *Lazos de familia* es *reordenar* desde un punto en común que además involucra movimiento de ideas, destrucción de principios. Esa movilidad es entonces la estructura de esta tesis.

El texto *no dice* esto o aquello por sí mismo, sino porque hay un receptor, y más aún, debido a que el autor permite la apertura de su escritura hacia *lo que no dice* por medio de ciertos elementos narrativos. Esta es, sin duda, una postura en torno al quehacer de la crítica literaria, a lo que considero un lector dedicado a establecer esta clase de relaciones de sentido debe hacer, o por lo menos intentar. No basta con describir, hablar de un discurso artístico es problematizarlo. Tal vez ahí radica el fin último del arte: hacer evidente la complejidad de la realidad, cuestionarla, y de esta forma incidir en ella.

Sin embargo, para hablar de la mirada como puente entre *lo dicho* y *lo no dicho*, como distancia o vacío entre palabras y cosas, es necesario describir estructuralmente la trayectoria de la mirada, partir de un sitio. Es decir, ¿qué sucede en la estructura narrativa de *Lazos de familia* que lleva la obra *hacia afuera* y permite su apertura hacia la interpretación? Sucede que este elemento desencadena el viaje metafórico, y esto a su vez involucra la transformación de los personajes entendidos como sujetos y otros. Asimismo, este lazo entre los personajes es de naturaleza ontológica, por lo que también traza el camino que va *desconstruyendo* a los personajes que he considerado sujetos en la narración. De esta forma, por medio del ser, el sujeto *se desconstruye*.

Me parece necesario problematizar *Lazos de familia*, *desconstruirlo*, pues algo similar hace Clarice al interior de sus cuentos con sus personajes. Esto es, cómo si construimos una línea interpretativa, si dibujamos otro orden, su literatura puede llevarse al plano del aprendizaje, al plano de la incidencia de ese discurso en nuestra relación con el mundo. Ahora bien, ¿cómo explicar este asunto que correría el riesgo de quedarse en lo plenamente subjetivo?, ¿cómo finalmente el arte constituye una mirada oscilante: del lector a la obra, del discurso al mundo, del mundo como discurso y la obra como realidad?

La evidencia del desequilibrio de la propia obra, de la imposibilidad de que permanezca anclada a un solo tiempo, de su no-lugar, resulta sumamente importante. Como Derrida menciona, los textos nos llevan siempre a la *différance*, al espacio que de cierta manera sostiene la estructura y a la vez no se encuentra en ningún sitio. Ahí donde la palabra oscila de una boca a otra, de un papel a otro, de una idea a otra, está la *différance*. Y por eso me parece que esta *différance* es un cuestionamiento del lenguaje a través del propio lenguaje que duda así de la escritura como estructura fija de la realidad y la piensa como su *destrucción*, es decir, desde su apertura:

Lo que se escribe como <différance> será así el movimiento de juego que <produce> por lo que no es simplemente una actividad, estas diferencias, estos efectos de diferencia. Esto quiere decir que la *différance* que produce las diferencias esté antes que ellas en un presente simple y en sí mismo inmodificado, in-diferente. La *différance* es el <origen>no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. (Derrida, 1998<sup>13</sup>)

Y es que, ¿no es también, y sobre todo, la estructura un discurso sobre el discurso, algo que no está ahí como significado per se de tal o cual palabra, de tal o cual situación entre personajes, como referente o anclaje al mundo visible, sino como una construcción? Tal vez su consistencia radica en el mismo grado de apertura que nos da la palabra poética: un movimiento que surge de la incertidumbre en la relación palabra-mundo, en la distancia del lenguaje respecto a su significado. Esta mirada metafórica pone en movimiento a los elementos narrativos, reconfigurando la escritura y haciendo evidente su no-fijeza.

La recepción de una obra, como lo planteó Wolfgang Iser durante los sesenta, está mediada por diversos factores que hacen de la lectura una experiencia siempre cambiante, siempre al filo de algo más que resulta hasta cierto punto inalcanzable. Desde esta perspectiva, el texto literario es una suerte de cuerda que se estira o afloja, se aleja o se acerca dependiendo de cómo el receptor va *llenando* los *vacíos*<sup>14</sup> que la integran. La estructura existe en el instante en que se lee, es decir, a partir de una mirada o perspectiva,

---

<sup>13</sup> En *Márgenes de la filosofía*, tr. de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 1998. Edición digital de *Derrida en castellano*: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>, [consulta, 3 de junio de 2013]

<sup>14</sup> En “La estructura apelativa de los textos”, Wolfgang Iser menciona que todo proceso de lectura implica una *actualización* por parte del lector. En ese sentido, las obras permanecen estructuralmente más o menos abiertas dependiendo de la cantidad de *vacíos* que ahí operen y generen cierta cantidad de *indeterminaciones*. De esta forma, la interpretación recae tanto en el texto como en el lector, pues “[...] el lector llenará o eliminará continuamente los vacíos. Al eliminarlos, usa el margen de exposición y elabora él mismo las relaciones no formuladas entre las perspectivas aisladas. [...] El conocimiento que ahora eclipsa al texto hace presentes combinaciones que en la primera lectura, con frecuencia, todavía estaban ocultas a la vista. Procedimientos ya conocidos se vuelven ahora nuevos horizontes y hasta cambiantes y por eso aparecen como enriquecidos, cambiados y corregidos. De todo esto no está formulado nada en el texto; más bien, el lector mismo produce estas innovaciones. Pero esto sería imposible si el texto no contuviese una cierta cantidad de vacíos que hiciera posible el margen de exposición y la diversa adaptabilidad del texto.”(Iser, 2001: 106)



pero para interpretar tenemos igualmente que valernos de otros discursos, de ese otro esqueleto que depende de aquellos *vacíos* entre nosotros y la obra.

Para interpretar los cuentos que aquí me ocupan no basta que los personajes funcionen de cierta forma, no basta que los clasifique como taxonomista intentando descubrir lo que las palabras *dicen* en ese territorio inconcluso, y en cierta medida ambiguo, de la escritura. Si la literatura representa una postura frente al mundo, un querer decir algo que nace de la realidad pero también la *destruye*, le da otro sentido, por qué no tomar igualmente una postura frente a la obra, problematizar lo que los textos pueden llegar a decir, algo así como acercarnos a una potencia de ser más allá de lo escrito.

Para hacer eso he decidido apartarme de las lecturas ligadas a la vida de Clarice Lispector pues finalmente la crítica no ha podido incorporarla (1920-1977) en una corriente estética ni en una generación de escritores.<sup>15</sup> Esto tal vez porque vivió lejos de Brasil durante más de quince años, o por haber dado pocas entrevistas y asistido a un puñado de congresos;<sup>16</sup> en fin, por no incluirse en el ambiente literario de su época.

De cualquier forma, no podemos conocer la razón de ese *aislamiento* con certeza, ¿o será que esa visión de escritora solitaria, enigmática, apartada del mundo y la vida pública, es en sí misma una clasificación que durante cincuenta años la crítica ha tejido sigilosamente? Y en ese sentido, ¿hasta qué punto estas consideraciones determinan la lectura de su obra, conduciéndonos a pensar en su escritura como algo ininteligible?

---

<sup>15</sup> Cristiana Ferreira-Pinto Bailey, en “Clarice Lispector e a crítica”, menciona que “sua obra representou uma ruptura com os paradigmas narrativos vigentes em meados do século XX, pois transgrediu convenções lingüísticas e literárias.” (Ferreira-Pinto, 2007: 7) Asimismo, la relaciona con Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, “dois grandes responsáveis pela renovação modernista dos modelos literários nacionais.” (Ferreira-Pinto, 2007:10)

<sup>16</sup> En 1974 Clarice asistió al *Congresso Literário sobre Narrativa* realizado en Cáli, donde representó a Brasil ante escritores como Mario Vargas Llosa, José Miguel Oviedo y Antonio de Benedetti. El siguiente año participó en el *Primeiro Congresso de Bruxaria* efectuado en Bogotá, el cual “contou com a participação de especialistas das áreas de antropologia, psicologia, sociologia, astrologia, ufologia, bruxaria e hipnose.” (Montero y Manzo, 2005: 119)

Biografías como la de Nadia Battella Gotlib: *Clarice, una vida que se cuenta* (2007) nos presentan una Clarice sin duda fascinante, misteriosa, pero al fin y al cabo ficticia, creación de su autora y amiga. El personaje Clarice resulta cautivador por tanta belleza e inteligencia, por una vida hecha de viajes y desencuentros, pero por lo mismo me parece que debemos tener mucho cuidado de no incorporar esos supuestos, esas historias, en la lectura de su obra, profunda en otro sentido, compleja como es finalmente toda la literatura que trasciende. Sus textos giran en torno a la noción de que nada es lo que parece, y por ello las palabras abren caminos intermitentes entre nosotros y el mundo, caminos que en este trabajo nos llevarán a una forma distinta de entender la existencia de los personajes.

Ahora bien, desde la publicación de *Cerca del corazón salvaje* (1943) sus novelas, cuentos y artículos periodísticos han sido analizados desde diversos enfoques, ya sea relacionándola con autores canónicos europeos, inscribiéndola en una tradición de escritores brasileños,<sup>17</sup> o bien, a partir de líneas teóricas igualmente variadas,<sup>18</sup> “tomadas da filosofia, a religião, o estruturalismo, o pósestruturalismo, a psicanálise, as teorias feministas, a autobiografia, e muitas outras linhas teóricas, o que, aliás, corresponde à polissemia característica dos textos analisados.” (Ferreira-Pinto, 2007: 8)

---

<sup>17</sup> La obra de Lispector ha sido comparada con la de Virginia Woolf, James Joyce -de cuyos libros la autora reconocía haber tomado el título de su primera novela: *Cerca del corazón salvaje* (1943)-, Katherine Mansfield, Franz Kafka y Herman Hesse; asimismo, pero con la intención de incorporarla a una tradición brasileña, con la de João Guimarães Rosa y Joaquim Machado de Assis; y para establecer un diálogo literario de base femenina, con las autoras brasileñas Lucía Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, Maria Eugênia Celso y Helena Morley. Así lo menciona Ferreira-Pinto en “Clarice Lispector e a crítica.”

<sup>18</sup> Ferreira-Pinto propone la existencia de tres líneas teóricas principales en el análisis de la obra lispectoriana: “a questão do feminino, suas personagens mulheres e o caráter feminista explícito ou implícito dos textos”, “a dimensão filosófica-existencial da obra” y “a construção formal e o estilo narrativo, ambos considerados singulares e idiossincráticos.” (Ferreira-Pinto, 2007: 8) A estos tres paradigmas incorpora el estudio individual de sus libros, sobre todo novelas, y a partir de la década de 1980 una visión global de su ficción.

Los críticos también han leído su obra desde una visión de lo femenino.<sup>19</sup> Esto es, suponiendo que la literatura escrita por mujeres es distinta al resto y por ende sus temáticas resultan particulares. No obstante, me parece que desde este enfoque la literatura de Lispector se limita a ser una *escritura femenina* donde las problemáticas de dicho género se reflejan al interior del texto, en los temas desarrollados y el tratamiento de los personajes. Desde esta perspectiva, todo se inscribe en el terreno del núcleo familiar, el otro aparece encarnado precisamente en una mujer y sus crisis o transformaciones interiores se desencadenan a partir de su papel en el hogar donde son madres, esposas e hijas.

Por mi parte, considero que no hay nada en *Lazos de familia* que nos hable de una problemática exclusiva del género femenino. Aunque sí se presenta un enfrentamiento con el otro (quien suele aparecer como una mujer) las crisis que devienen al contacto entre éste y el sujeto no se deben a circunstancias exclusivas de ese género sino debido a una problematización de la relación ontológica entre el ser y el otro. De esta forma, planteo que el otro<sup>20</sup> no sólo está representado por personajes femeninos, también por masculinos e incluso por animales, y en ese sentido la mirada funciona para distinguir entre el sujeto y el

---

<sup>19</sup> Los estudios donde se analiza la cuestión de lo femenino se originaron “com a emergência da crítica feminista nos Estados Unidos e França, durante a década de 1970, e com as discussões na sociedade brasileira, desde a década anterior, sobre a questão da mulher e seu papel social.” (Ferreira-Pinto, 2007: 9) Como ejemplos de este tipo de análisis en torno a la obra lispectoriana tenemos: “Feminismo transcultural em Clarice Lispector: „Disemia” ou o conflito entre auto-representação e autoconhecimento”, de Nelson H. Vieira, y “Fortunas geradas e herdadas: problemáticos ecos patriarcais em Clarice Lispector y Machado de Assis”, de Paul B. Dixon.

<sup>20</sup> Debido a que en estos cuentos el otro desencadena el viaje del ser resulta pertinente vincularlo con su sentido filosófico, aunque de una forma bastante simple. Para Ferrater Mora “es un problema antiguo en tanto que desde muy pronto preocupó a los filósofos -para limitarnos a ellos- la cuestión de cómo se reconoce al Otro -o al prójimo- como Otro; qué tipo de relación se establece, o se debe establecer, con él; en qué medida el Otro es, en rigor, “los otros”, etc., etc. [...] Nos confinaremos ahora a señalar que el tratamiento del problema del otro está estrechamente relacionado con la cuestión de la comunicación (v.) en cuanto “comunicación existencial” y con la cuestión del llamado “encuentro”. (Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Tomo II: L-Z, 353) En *Lazos de familia* se plantea justamente esta problemática, sólo que trasladada al espacio familiar.

otro del conjunto de personajes existentes; así, cuando me refiera a dichos elementos narrativos será siempre desde la mirada como puente, lazo o vínculo.

Desde su título, este libro remite a cierto tipo de lazos, pero ¿de qué naturaleza?, ¿se tratará de vínculos afectivos, relaciones personales entre madres e hijos, entre esposos? Más allá de que en *Lazos de familia* los personajes sean en su mayoría parientes, los cuentos abordan una búsqueda profunda de vínculos que trasciendan el nivel afectivo: estos lazos atraviesan cuestiones familiares para inscribirse en el terreno donde ya no hablamos de familia sino de una relación ontológica entre el ser y el otro.

Ahora bien, las perspectivas de análisis que he mencionado: la que se acerca a los textos lispectorianos desde su lado misterioso y la que los considera parte de una *escritura femenina*, conforman una lectura basada más en Clarice Lispector -la autora, madre y esposa- que en los textos por sí mismos. Si se piensa en ella como un misterio, se lee *Lazos de familia* siendo algo inexplicable, una obra minada de significados ocultos más cercanos a la brujería que al arte;<sup>21</sup> si se aborda a través de lo sabido o creído sobre Clarice, se privilegia un estudio cultural y su literatura se vuelve una crítica de la sociedad.<sup>22</sup>

En este trabajo busco apartarme lo más que pueda de estas consideraciones, y aunque sé que ninguna interpretación puede aislarse por completo de los límites que impone el autor, me interesa resaltar la importancia de una lectura alejada del enfoque que continuamente ha relacionado su vida y obra a tal grado de que la primera sirve para explicar la segunda. Todos *conocemos* a Clarice, hemos visto las portadas de sus libros

---

<sup>21</sup> Cuando le preguntaron la razón de su asistencia al *Primeiro Congresso Mundial de Bruxairia*, “Clarice limitou-se a responder: Isso foi um crítico, não me lembro de que país, que disse que eu usava as palavras não como escritora, mas como bruxa.” (Montero y Manzo, 2005: 119)

<sup>22</sup> No niego por completo la existencia de una crítica al papel de la mujer en sociedad en *Lazos de familia*, pero tampoco me parece primordial para explicar la trayectoria de la mirada; en cambio, considero que Lispector lleva la reflexión en torno al sujeto y al otro a un plano filosófico, existencial, desestabilizando el lugar del sujeto en cada cuento, como veremos más adelante.

donde se explota su mirada inquisitiva, su innegable misterio y belleza, pero ¿qué sucede en sus textos que va más allá de esa imagen construida también como estrategia editorial?

Supongamos que un lector se acerca a uno de sus cuentos sin conocer su nombre ni el título de la obra, ¿pensaría que fue escrito por una mujer? Habría la misma probabilidad de lo contrario. Lo importante aquí es que lo narrado nos lleva hacia terrenos de naturaleza filosófica, a cuestionamientos que le competen al sujeto visto desde sus conflictos existenciales y no sólo a partir de situaciones sociales.<sup>23</sup> Si algo en ellos se pretende abolir es la idea de sujeto, y por ello lo femenino o lo masculino pasan a segundo plano.

El viaje metafórico que planteo no inicia debido a que los personajes sean hombres o mujeres y desempeñen cierto papel social, sino porque el acto de mirar tiene la capacidad de desestabilizar su lugar como individuos, cuestionando lo que significa ser una persona enfrentándose día a día con el espejo donde también se refleja el otro. Si bien los personajes principales de *Lazos de familia* son mujeres, su viaje interior no es una consecuencia exclusiva de esta situación y por ello no resulta determinante.

De tal manera que clasificar la literatura de Lispector con base en su imagen es eso, hablar de Clarice la mujer -la escritora acaso- y no específicamente analizar sus textos. De ahí que en este trabajo esas etiquetas resultan adyacentes, innecesarias para interpretar. En cambio, lo primordial se encuentra en la mirada entendida como una trayectoria: ¿qué sucede con este elemento en los cuentos, cómo se da su recorrido y qué produce en los personajes? Mi objetivo es explicar por qué representa la metáfora del viaje del ser hacia sí mismo y cómo este recorrido está relacionado con un enfrentamiento violento y ontológico.

---

<sup>23</sup> Por otro lado, en *Lazos de familia* las crisis existenciales también tienen relación con el plano social, pues los personajes entran en conflicto consigo mismos por obra del otro, ¿y qué es el otro sino una parte fundamental de lo social? Sin embargo, esto constituye un tema aparte que no abordaré aquí por cuestiones prácticas.

Para analizar este tema en *Lazos de familia* seguiré como eje principal la postura de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), específicamente en su introducción, donde dicho elemento narrativo configura a los personajes representados en “Las meninas” de Velázquez y con ello focaliza el lugar del espectador en la obra. Este espacio que a su vez se encuentra *fuera* de la pintura-texto supone una suerte de dominio sobre la misma, una relación que involucra cierto poder porque reordena los objetos ahí presentes para construir otro tipo de estructura, una mirada *sobre* la obra. En ese sentido, en los cuentos mirar supone igualmente un ejercicio de poder, pero no de quien busca poseer lo que mira sino del que elige traspasar su frontera, del que elige otra forma de ser.

Foucault destaca la perspectiva con que se mira un objeto y su papel en la construcción del discurso en torno a éste. La estructura sería entonces un discurso, una forma de destacar algo en específico del cúmulo de relaciones de sentido en los textos. Después de todo, las cosas ahí representadas dependen de las palabras, pero no en un sentido directo o referencial, no apuntan a una realidad latente fuera de la obra sino a un discurso sobre el discurso, a la utilización de un lenguaje para explicar otro. De esta forma, toda escritura depende de su lectura, y por ello Foucault cuestiona la idea de estructura como el resultado de una visión objetiva, como un territorio de certezas en los textos.

Esto tampoco quiere decir que pueda asegurar cualquier cosa sobre *Lazos de familia*, sino que de hecho hay algo en ellos que permite su apertura hacia una lectura metafórica, a un tipo de mirada que nace de los elementos que integran ese espacio y otorgan así cierta función al lector. Se trata de entender que los mundos ficticios dependen de la perspectiva con que son vistos, y que por ende no hay tal cosa como la obra en sí misma, no hay autonomía del texto ni discurso objetivo. Al contrario, el arte es un punto de intersección complejo y se consolida siempre a partir del receptor. Así, tal vez lo que surge

de esta negación de la obra por sí misma es precisamente el objeto que cae como un fruto de esa interpretación transversal. El objeto se crearía en el instante en que se lee, y entonces la obra no podría escapar de su posibilidad de ser, de su apertura.

Me parece que tanto Lispector como Foucault, desde sus respectivos contextos y soportes, proponen que el discurso artístico, ya sea un cuadro o un texto, se experimenta a través de una mirada periférica, una visión que salta de orilla a orilla, de un discurso a otro prolongándose fuera de los límites que impone el papel.

Es decir, leer constituye otro tipo de mirada, una relación no directa entre palabras y cosas, una distancia que irremediamente define nuestra percepción del otro encontrado en cada página. La base de este trabajo es justamente esa mirada: la metáfora de un viaje que nunca termina porque el arte involucra la búsqueda, y en cierta medida el encuentro, del ser, pero de ese ser mutable, determinado por su entorno y sobre todo por el otro.

En “Las meninas”, la mirada de los personajes apunta hacia distintas direcciones, pero la infanta, figura central en la composición pictórica, mira directamente al frente, a ese espacio que al mismo tiempo se encuentra *fuera* de la obra. Dicho lugar está ocupado por los reyes, quienes aparecen en el espejo al fondo de la habitación; sin embargo, nosotros como espectadores también estamos ahí representados, sólo que nuestra imagen se forma por medio de perspectivas espaciales, de miradas en el lienzo.

En ese sentido, la estructura está construida sobre un vacío que el texto deja cuando comienza a existir en otro plano, *sale* de éste para paradójicamente definirlo a través de una distancia que depende de un punto de referencia espacial: el lector-observador. Esta inclusión del receptor en la obra acontece de manera similar en *Lazos de familia* pues también ahí la mirada depende de nuestro discurso y porque evidentemente lo que sucede durante el viaje metafórico de los personajes repercute en el propio acto de lectura. Nuestra

mirada se liga a la de ellos durante este proceso, haciendo de la literatura una experiencia donde el sujeto ya no puede existir sin el otro, y donde, por consiguiente, surge la posibilidad del *nosotros* metafórico.

Digamos que los personajes no existen si no observan o no son observados, y ambas acciones se inscriben en ese nuevo territorio donde el lenguaje puede convertirse en un conocimiento alterno, poético, del mundo y del ser. Igual que el espejo de la pintura de Velázquez, la mirada en *Lazos de familia* “restituye, como por un encantamiento, lo que falta a esta vista [...]. La función principal de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega.” (Foucault, 1968: 24)

Al representar la metáfora del viaje del ser hacia sí mismo, mirar constituye una vía ontológica a partir de la cual pasamos del plano de los personajes, de esa estructura narrativa, a la reflexión en torno a la escritura como una forma de romper con todo orden y cuestionar la realidad. Tanto en *Lazos de familia* como en *Las palabras y las cosas* está presente la consolidación de un nuevo orden de las cosas en las palabras a través de la vía metafórica. Finalmente, el ser sólo puede asirse a la metáfora como parte de un recorrido que genera una visión distinta del mundo donde los personajes ya no *existen por existir* sino porque han asumido lo inconcluso, lo periférico, de ese acontecimiento. Los sujetos se asumen en los otros, aceptándolos como parte de su discontinuidad.



## Sobre *Lazos de familia*

Formalmente, *Lazos de familia* (1960) es considerado el primer libro de cuentos de Clarice Lispector, aunque algunos de ellos ya habían sido publicados por el Servicio de Documentación del Ministerio de Educación de Brasil.<sup>24</sup> Antes de él, la autora tenía tres novelas en su repertorio: *Cerca del corazón salvaje* (1943), *O lustre* (1946) y *La ciudad sitiada* (1949), y gozaba de cierto reconocimiento en el ámbito literario; por ejemplo, su primera novela había ganado el premio Graça Aranha el mismo año de su impresión.

En 1960 Clarice era conocida en Brasil como novelista, pero con este libro incursiona en los terrenos del cuento. *Lazos de familia* inicia una trayectoria literaria que Vilma Arêas llama “literatura das entranhas”<sup>25</sup> y abarca de 1943, con *Cerca del corazón salvaje*, hasta 1964 con *La pasión según G. H.* y *La legión extranjera*, clasificación realizada porque de acuerdo con Arêas está “composta sem injunc es e sujeita apenas intermintência da inspiração.” (Arêas, 2005: 14)

*Lazos de familia* fue escrito de forma paralela a *La manzana en la oscuridad* (1961) pero publicado un año antes;<sup>26</sup> entre ellos hay ciertas similitudes, incluso da la impresión de que Clarice abordó una misma idea a lo largo de su producción artística: sus personajes enfrentan crisis que los llevan a plantearse su propia existencia, su lugar en el mundo. El

---

<sup>24</sup> En 1952 Clarice publicó seis cuentos bajo el nombre *Alguns contos*. En 1960 agregó siete y cambió el título a *Laços de família*.

<sup>25</sup> Esta literatura “das entranhas” se opone a la surgida de la “ponta dos dedos”: “isto é, submentida às imposições exteriores -de alguma forma foram aceitas por quem se debruçara sobre aquela surpreendente via-crúcis-.” (Arêas, 2005: 14) Es decir, la literatura de Clarice escrita antes de *A via crucis do corpo* (1974), libro que la crítica “chamou lixo” por su contenido altamente erótico.

<sup>26</sup> La realización paralela de estos dos textos fue mencionada por Clarice en entrevista con Affonso Romano de Sant'Anna, João Salgueiro y Marina Colassanti el 20 de octubre de 1976, en el Museo de la Imagen y del Sueño de Río de Janeiro, y recopilada por Teresa Montero y Lícia Manzo en *Clarice Lispector; Outros escritos*, 2005. En ella la autora menciona algunos aspectos de su proceso creativo, como el hecho de que escribiese varios textos a la vez: “Foi engraçado, porque eu escrevi por duas vezes dois livros ao mesmo tempo. *Laços de família* e *A maçã no escuro* foram escritos ao mesmo tempo. Eu ia para um conto, escrevia e voltava para *A maçã no escuro*. Mais tarde, isso aconteceu de novo com um livro que não é grande coisa: *Onde estivestes de noite?* E não me lembro qual outro, que eu escrevi também ao mesmo tempo.” (Montero y Manzo, 2005: 150)

interior y exterior del sujeto poseen así límites transferibles, móviles, que desencadenan un viaje donde la mirada resulta crucial pues a partir de ella se construye la perspectiva del sujeto respecto al otro, del sujeto entendido sólo a través del otro.

Este libro integrado por trece cuentos aborda la importancia de una mirada distinta, nacida de un cuestionamiento profundo en torno a la existencia, una mirada que se construye siempre durante la trayectoria del sujeto y por eso se acerca al mundo por medio del enfrentamiento con la imagen cotidiana del otro: la madre, el esposo, el desconocido y los animales. Y dado que en el espacio de la literatura y del arte en general es posible ver *con los ojos del otro*, tomar su lugar se vuelve algo necesario para llevar ese aprendizaje a nuestra propia esfera, donde el individuo tampoco puede entenderse sin la presencia del extraño.

## 1.2 La mirada como metáfora del viaje del ser hacia sí mismo

La mirada entendida como metáfora del viaje del ser hacia sí mismo no es tanto una hipótesis como una forma de leer *Lazos de familia*. No se trata de ver si esta idea se cumple en los cuentos de la manera en que acontece *lo dicho*, pues hablar en sentido metafórico es abrir el discurso hacia la posibilidad de sentido, abrir la escritura desde la propia escritura. Sin embargo, si esta metáfora conforma *lo no dicho* en los cuentos, sería lógico pensar que también se trata de una estructura, pero ¿cómo se construye en los cuentos?

Lo metafórico es aquello que no puede asirse por completo al lenguaje si por este entendemos un reflejo puro de la realidad, un vínculo directo con las cosas que se nombran. Hay algo del objeto nombrado que se escapa de su significado, algo que no puede asirse por completo al significante, hay una distancia pero no es objetiva.<sup>27</sup> La metáfora amplía el horizonte, es el horizonte a donde llegan los personajes de Lispector cuando miran.

La metáfora constituye un espacio impreciso que no obstante está anclado a elementos de la escritura y a partir de la cual puede crearse, en la acepción más inmediata del término, otro sentido. Digamos que no es algo fijo sino móvil, y por eso conforma un puente entre los personajes que he dividido en sujetos y otros en las narraciones. En este trabajo, la metáfora es ante todo una estructura, una posibilidad del lenguaje y por ende de la realidad nombrada, creada a través de las palabras.

En tres de los cuentos que analizo: “Amor”, “Preciosidad” y “Lazos de familia”, se describe el recorrido diario de las protagonistas desde que salen de sus casas, abordan un medio de transporte: un tranvía, un autobús y un taxi, respectivamente, y después de haber

---

<sup>27</sup> Me parece que la interpretación entendida desde lo metafórico conforma una distancia no objetiva hacia el texto, digamos que si el sujeto está en el enunciado, en *lo dicho*, el objeto está afuera: es más bien una ausencia, una trayectoria del ser. Interpretar, por lo tanto, es *llenar* ese vacío que deja la obra cuando la recibimos.

experimentado una crisis interior a la que me referiré más adelante, regresan a sus hogares. Si bien en “El búfalo” el relato acontece únicamente en un zoológico, el personaje principal recorre este espacio y además sube a una montaña rusa.

Estos recorridos físicos, entendidos como acciones directas sobre el cuerpo, anclan el sentido metafórico a las narraciones. La metáfora acompaña ese movimiento de los cuerpos, surge de ese desequilibrio del sujeto respecto al espacio. Se trata de un viaje interior representado por el movimiento exterior, ¿y cómo puede realmente explicarse esta clase de encuentro? He escogido la vía metafórica porque en ella el significado puede desplegarse como un acordeón y porque me parece esa es la función principal del lenguaje: abrir las cosas desde sí mismas para darles otro orden o desestabilizar el que existe.

Desde esta perspectiva, las trayectorias físicas de las protagonistas son a su vez huellas, reminiscencias del viaje metafórico que se deslizan hacia uno u otro sitio de la obra conformando una mirada *sobre* el texto, pues como menciona Derrida, todo lenguaje es en sí mismo metafórico y no puede escapar de esa condición abismal: “¿Qué pasa *con* la metáfora? Pues bien, todo, no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora. Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, se habrá producido *no sin* metáfora.” (Derrida, 1987: 37)

En ese sentido, la correspondencia directa entre palabras y cosas es más bien una ilusión, un velo de maya, sólo la metáfora puede entonces brindarnos un acercamiento real hacia el mundo que de esta forma renombramos. Este viaje resulta abismal porque a través de la metáfora los personajes caen en crisis existenciales en su intento por alcanzar *la otra orilla* representada por el otro, caen en un afuera peligroso y marcado por la fatalidad, pues no olvidemos que nombrar es crear y nada puede crearse si primero no se destruye.

La metáfora literalmente conduce a los personajes hacia sí mismos, constituyendo el viaje de su ser y su destrucción. Como si las historias de *Lazos de familia* conformaran una ciudad atravesada por las distintas trayectorias metafóricas de sus personajes, como si los lazos entre sus habitantes conformaran el tejido de la obra, un cuerpo trazado por palabras y entrelazado por miradas. Y es que como menciona Derrida “*Metaphora* circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad.” (Derrida, 1987: 35)

En “Amor” y “Lazos de familia”, el viaje comienza cuando los personajes se encuentran a bordo de un medio de transporte y desde ahí ven hacia afuera, relacionándose con el exterior a partir de esa posición espacial en la narración, sobre todo a partir del movimiento. Como en cualquier viaje, el sujeto tiene que detenerse en algún punto, sólo que en *Lazos de familia* detenerse se presenta como parte del propio acto de mirar. La intersección entre el sujeto y su entorno será entonces una relación con el otro dada de imprevisto durante la trayectoria.

De esta manera, la mirada relaciona a los cuerpos: en “Amor” la protagonista se traslada en un tranvía mientras que el ciego se encuentra detenido en la acera, y este contraste resulta significativo pues inicia el tiempo de la metáfora: “El tranvía se arrastraba, enseguida se detenía. Hasta la calle Humaitá tenía tiempo de descansar. Fue entonces cuando miró hacia el hombre detenido en la parada. La diferencia entre él y los otros es que él estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Clarice Lispector, *Lazos de familia*, Siruela, Madrid, 2008, p. 52. A partir de esta primera cita de *Lazos de familia* sólo se señalará en texto y entre paréntesis el número de página correspondiente a esta misma edición.

En “Lazos de familia”, madre e hija viajan en un taxi, pero el momento de la intersección se da cuando repentinamente son lanzadas una contra la otra.

Mirar hace evidente la distancia entre el sujeto y el otro. Esta diferencia entre lo móvil y lo estático, entre lo que avanza y lo que se detiene, genera una serie de cambios en el sujeto porque al ver al otro, y al ser visto por éste, el sujeto comienza a cuestionarse los límites de su ser, comienza, de hecho, a preguntarse qué es el ser y qué significa ser una persona. Digamos que mirar pone en movimiento el interior del sujeto pero también el exterior, como si se tratara de una serie de círculos que giran uno alrededor de otro hasta imbuir al sujeto en esta danza, ya que “poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.” (Berger, 1980: 16) La mirada como metáfora desemboca en una consciencia del ser y del espacio, o mejor dicho, del ser en el espacio, de los límites entre quien mira y lo visto.

“Lazos de familia” es tal vez el cuento donde esta consciencia del lugar del sujeto respecto al otro se hace más evidente pues involucra la relación entre madre e hija, específicamente la falta de vínculos entre las dos partes que comúnmente representan el núcleo familiar y simbolizan la continuidad de la vida, la herencia de algo que incluso trasciende la propia muerte: “La mujer y la madre se acomodaron finalmente en el taxi que las llevaría a la estación. La madre contaba y recontaba las dos maletas intentando convencerse de que ambas estaban en el taxi. La hija, con sus ojos oscuros a los que un ligero estrabismo daba un continuado brillo de burla y frialdad, la observaba.” (104)

Por lo tanto, la mirada que aquí propongo es de naturaleza ontológica, de tal forma que cuando los personajes se encuentran algo más que una simple visión del otro y del mundo se pone en marcha. Esto implica que para saber quiénes somos, para existir en el

tiempo,<sup>29</sup> es necesario que el otro nos mire, y por eso la mirada conforma el tema definido como “el elemento que estructura sensiblemente la obra, al representar no lo que se dice, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice, es decir, el medio.” (Guillén, 2005: 235)

La metáfora es la vía por donde los distintos actores de *Lazos de familia* oscilan de un punto a otro, de una mirada a otra, *destruyéndose* en ese camino. El viaje del ser aniquila el mundo, y por ende el sujeto mismo se desmorona. Antes de ver al otro, los personajes llevan una vida sometida a un orden que con esto se destruye. Así sucede en “Amor”, donde hay una continua oscilación entre ver y ser visto como una forma de cuestionar los límites entre interior y exterior del sujeto, y donde algo sucede en este trayecto que genera en los personajes una catarsis: “Pocos instantes después ya nadie la miraba. El tranvía se sacudía sobre los rieles y el ciego masticando chicle había quedado atrás para siempre. Pero el mal ya estaba hecho.” (53)

Así, en los cuentos que analizo el viaje metafórico se inscribe como parte de un suceso cotidiano, integrado a la vida de cualquier individuo: en “Amor” se trata de regresar al hogar para preparar la cena, en “Preciosidad” de la caminata hacia la escuela, en “El búfalo” de una visita al zoológico, y en “Lazos de familia” del encuentro con un familiar.

Haciendo un símil con lo que cité anteriormente de Derrida, en cierto sentido aquí también los personajes son transportados por una metáfora, como si el terreno de lo poético formara parte de una experiencia intrínseca del lenguaje, algo que se vive un día cualquiera

---

<sup>29</sup> Para Levinas existir en el tiempo es equivalente a acontecer a través del otro, esa es la base de su Ontología, una relación del sujeto consigo mismo que forzosamente tiene que pasar por el otro para inscribirse en el espacio, para hallar su lugar en el mundo. Levinas lleva esta relación al plano de la Ética, la responsabilidad, y así al ver plenamente al otro: “La puesta en cuestión del Yo por obra del Otro me hace solidario con el Otro [Autri] de una manera incomparable y única. [...] aquí, la solidaridad es responsabilidad, como si todo el edificio de la creación se mantuviera sobre mis espaldas. La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar. La responsabilidad que vacía algo de su imperialismo y de su egoísmo -ya sea egoísmo de salvación- no lo transforma en momento del orden universal.” (Levinas, 2001: 63) Encuentro que en este caso se da en un plano metafórico.

pero puede cambiar los días subsecuentes, la percepción del entorno y del propio sujeto. Como plantea Raquel Mosqueda, en *Lispector* todo se remite a la trayectoria, el encuentro mismo es la trayectoria: “Para Lispector no existe más camino que el camino mismo, todo se resuelve en trayectoria, en un viaje que conlleva una exigencia fundamental: desprenderse de cualquier investidura si se pretende llegar; un tanto como volver a nacer pero, con plena consciencia de estar naciendo.” (Mosqueda, 2010: 146)

Ahora bien, he estado utilizando el término *ser* para caracterizar este viaje metafórico, pero ¿cómo defino dicho concepto tan problemático?, con base en *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro* (2001), donde Emmanuel Levinas aclara lo que considero es el sentido primordial del ser: “la palabra ser tiene una forma verbal que debería significar en principio un hacer o una historia. En efecto, la forma verbal de la palabra ser no expresa sustantivos, expresa advenimiento, el hecho mismo o el acontecimiento de ser.” (Levinas, 2001: 249)

Desde esta perspectiva, *ser* significa ante todo *acontecer*, una acción y por lo tanto un verbo, ¿y qué es el verbo sino una forma de la escritura, un *hacer*, un *moldear* con palabras el mundo visible? Por ello el ser es también metáfora, y constituye así una vía para pensar lo que simplemente es y paradójicamente no puede ser en solitario.

En los cuentos, no podemos separar al ser de la mirada. La existencia del sujeto y del otro está dada a partir de esta trayectoria que va del interior al exterior de quien mira y así rodea los cuerpos en su intento por alcanzarse a sí misma. Entender al ser desde este movimiento implica cuestionar la raíz de la relación del sujeto con su entorno, con los otros y las cosas, e igualmente cuestionar la idea de mirada como acercamiento a una realidad estática, objetiva; en ese sentido, me parece que Clarice pretende abolir, cuestionar, la idea del individuo como unidad, como algo aislado e independiente de su entorno.



De acuerdo con lo anterior, *Lazos de familia* se inscribe más en la ausencia que en la presencia, es más movimiento que un conjunto de certezas. El ser es propiamente una distancia, y por ello hablar de él es referirnos también a la distancia implícita entre escritura y realidad, tratar de explicar *lo no dicho* en los cuentos. Lo que no puede asirse por completo, lo que está siempre buscando, eso es el sujeto, y por eso la mirada se dirige hacia el abismo que es el otro, el problema está en describir cómo se da esa caída y cómo después surge la posibilidad del verdadero encuentro. El ser en estos cuentos es aquello que se busca pero se pierde al momento de encontrarse.

Asimismo, la mirada es una oscilación, una ambivalencia. Representa una búsqueda de claridad, del otro y del ser iluminados por la luz de la lectura que es ante todo una forma de ser consciente, y al mismo tiempo conforma la aceptación de lo extraño, lo que para Levinas estará siempre oculto pues pertenece a un orden distinto, al del misterio. Al otro “le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior; la relación con otro es una relación con un misterio. Con su exterioridad o, mejor dicho, con su alteridad, pues la exterioridad es una propiedad del espacio y reduce al sujeto a sí mismo mediante la luz que constituye todo su ser.” (Levinas, 1993: 116)

Por lo anterior, el primer paso de este viaje metafórico será ver al otro, la primera intersección en este camino hecho de múltiples rupturas o caídas, lo cual también describo como *detenerse*. De eso y sus consecuencias *destructivas* pero también constructivas para quien mira tratará el siguiente capítulo, así como de las repercusiones que tiene otra parte de la trayectoria: ser visto.

## **CAPÍTULO 2**

*El gesto originante que supone colocar algo ante los ojos para someterlo a la inspección de la vista suscita un desplazamiento de la naturaleza de la visión que, dejando de ser un órgano de supervivencia, deviene en un agente de conocimiento.*

Eduardo del Estal, *Historia de la mirada*

*La realidad son siempre los otros. Aun los del otro lado de la página. Sobre todo los del otro lado. Nunca me reconozco ni en los espejos ni en una foto. Hay una imagen ideal mía que no aparece por ninguna parte. Quisiera verme como me ven, pero eso, lo reconozco, es perfectamente imposible. Donde dije perfectamente, podría decir imperfectamente. No me veo, me ven los otros.*

Guillermo Cabrera Infante. *La ninfa inconstante*

## 2.1 Del enfrentamiento violento con el otro

En este capítulo caracterizaré la mirada a través de ciertos elementos que conforman su recorrido: el enfrentamiento violento con el otro, su transformación en lo que he llamado *ver con otros ojos*, la consecuente *desconstrucción* del sujeto y el regreso del ser hacia sí mismo que apunta hacia un posible reconocimiento ontológico. La trayectoria que he trazado comienza con un encuentro violento con el otro, ese es el primer paso en el viaje del ser, pero ¿se trata de una búsqueda consciente del sujeto, algo que se propone hacer para reconocerse en el extraño y viajar hacia sí mismo? Y en ese sentido, ¿cuáles son los elementos que propician este viaje en los cuentos analizados?

Al inicio de los cuentos, el narrador describe brevemente al personaje principal y divide así lo narrado en dos momentos: antes y después de ver al otro. En ese *antes* se describe la vida familiar de las protagonistas, donde el sujeto se percibe a sí mismo y a los otros como parte únicamente de una estructura, de un orden familiar. Esto se explicará detalladamente en el siguiente apartado pero aquí se vuelve necesario mencionar que dicha búsqueda del ser surge de improvisto y por ello no forma parte de la voluntad de quien mira ni constituye un deseo o un plan, al contrario, el otro se revela inesperadamente ante el sujeto y ahí radica la fuerza catártica del encuentro.

Esta violencia consiste en percibir un día cualquiera, mientras las protagonistas realizan sus actividades cotidianas, a los personajes que he calificado como otros: un desconocido en “Amor” y “Preciosidad”, un familiar en “Lazos de familia”, y un animal en “El búfalo”. De esta manera, se encuentran de frente con el objeto que modifica su rutina y desestabiliza su lugar en el mundo; a partir de este momento inicia la búsqueda de aquello que paradójicamente va *desmoronándose*: el sujeto. Asimismo, estas trayectorias metafóricas acontecen a lo largo de un día y sólo en “Preciosidad” el relato se extiende un

poco más. Con esto Clarice nos señala que basta un día, un momento ordinario de la vida, para que todo cambie, para que uno pueda parirse a sí mismo, renacer.

No obstante, dicha búsqueda no es directa sino más bien rodea lo observado, es decir, el encuentro se presenta de forma oblicua, y por eso acontece la *desconstrucción* de quien mira, pues: “Encontrar, buscar, ir en torno a: sí, son palabras que indican movimientos, pero siempre circulares. Como si la búsqueda tuviese el sentido de flexionarse necesariamente al dar vueltas.” (Blanchot, 1970: 61) Por consiguiente, cada enfrentamiento violento tiene sus propias características, lleva a los personajes hacia distintas partes de su propia trayectoria pero siempre provoca en ellos una transformación.

El punto en común de los cuentos analizados radica en que durante este camino metafórico lo observado va *destruyéndose*, y dicha *destrucción* afecta tanto al entorno, esto es, a los vínculos con los otros, como al propio sujeto, pues este viaje tiene como finalidad inscribir a quien mira en un orden distinto. Para describir este proceso utilizaré nuevamente el término *desconstrucción*, que como he señalado proviene de Jacques Derrida. La *desconstrucción* como consecuencia de mirar confiere a esta trayectoria un sentido de transformación radical pues los personajes cuestionan las raíces más profundas de su existencia: sus lazos familiares, de ahí el título del libro. Esta vía se inscribe en el terreno de la metáfora pues ¿de qué otra manera podría explicarse la *desconstrucción*?

Enfrentarse violentamente con el otro es percibir el mundo como un sitio determinado por una infranqueable distancia. Digamos que la *desconstrucción* del sujeto involucra una consciencia del abismo entre quien mira y quien es visto, pero igualmente la consciencia de volverse, en alguna parte de la trayectoria, ese otro, como sucede en “Amor” después de que Ana ve al ciego: “El hombre poco a poco se había distanciado y, torturada, ella parecía haber pasado para el lado de los que le habían herido los ojos.” (57) Se trata de

un juego de perspectivas espaciales donde la *desconstrucción* también es equivalente a percatarse de la propia otredad, de ser siempre *ese otro* para alguien más.

Ver es entonces descubrir una parte oculta de la propia existencia, o mejor dicho, descubrir la médula de la existencia que es finalmente esa *otra orilla*, y en ese sentido los personajes pasan de la distancia entre ellos y el mundo al sentido de lo que significa verdaderamente compartir, como si hubieran vivido dormidos y de repente despertaran a otro mundo y a otra forma de ser más grande que ellos mismos. Se trata de un proceso donde se juegan su existencia, la vida como la conocían antes de ver al otro, a tal grado de que la protagonista de “El búfalo” elige una muerte metafórica que cierra su transformación interior y de cierta manera culmina con su regreso hacia sí misma.

Esto también se hace evidente en “Preciosidad”, donde se narra el itinerario cotidiano de una adolescente desde que sale de su casa hasta que vuelve. El relato está marcado por una serie de peligros que la protagonista atraviesa y que van acompañados de un constante miedo a ser vista, a ser descubierta por el otro. Ahí Clarice lleva la violencia del encuentro al límite de lo que puede tolerar un cuerpo porque la protagonista no sólo es vista sino que los otros la tocan inesperadamente, atacándola, y entonces “ella no volvió los ojos porque su cara quedó vuelta serenamente hacia la nada.” (125)

En este sentido, Clarice nos recuerda que mirar representa un peligro porque otorga claridad a la propia vida pero sobre todo porque no puede escapar de cierto grado de violencia, en cualquier caso implica una confrontación del sujeto consigo mismo.

La *desconstrucción* es entonces equivalente a un *desmembramiento* del sujeto e igualmente involucra un *desmoronamiento* de la realidad. En los cuentos las protagonistas tienen que elegir una postura frente al exterior: ¿ser depende de la experiencia de lo visto, de esa experiencia ligada indisolublemente al cuerpo y a las sensaciones?, o por el contrario,

¿sólo se puede ser a través de la razón y las certezas que confiere el entorno familiar, es decir, con base en cierta estructura? Me parece que las historias de *Lazos de familia* apuntan hacia la primera opción, pues durante este proceso el otro deja de ser sólo un objeto del horizonte, de un escenario distante, para volverse parte crucial del sujeto.

La elección entre dos formas de ver la realidad y de verse a uno mismo desencadenadas por el enfrentamiento violento aparecen claramente en “Amor”, donde al regresar a su casa Ana se debate entre elegir la vía que el ciego le había mostrado en el Jardín Botánico, un camino iluminado por una *piEDAD de león*<sup>30</sup> o regresar a su hogar, al orden construido bajo su propia mano y a la seguridad que otorga lo conocido:

La vida del Jardín Botánico la llamaba como el hombre lobo es llamado por la luna. ¡Oh, pero ella amaba al ciego!, pensó con los ojos mojados. Sin embargo, no era con ese sentimiento con el que se va a la iglesia. Estoy con miedo, se dijo, sola en la sala. Se levantó y fue a la cocina a ayudar a la sirvienta a preparar la comida. (58)

Con esto Clarice nos plantea también dos cuestiones: ¿será posible moldear la vida como se crea una familia?, ¿o más bien nuestra relación con el exterior estará siempre mediada por una rotunda falta de control, por un no-lugar? En los cuentos, ambas vías fracasan en su intento por constituir puentes que vayan del ser hacia sí mismo, y por ello Lispector advierte una tercera posibilidad en la palabra, camino que no obstante tampoco se salva del enfrentamiento violento con el otro ni de la *desconstrucción* del sujeto.

El mundo exterior comienza entonces a relacionarse con un interior que se cuestiona, violentando al sujeto, como si Clarice dudara precisamente de la base de esta

---

<sup>30</sup> Me parece que en “Amor”, esta *piEDAD* se presenta como “una virtud que inspira [...] por el amor al prójimo, actos de amor y compasión”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea], 2001, [consulta: 2 de agosto de 2013]). Pero como menciona Ana, “¡Ah!, ¡era más fácil ser un santo que una persona! Por Dios, ¿no había sido verdadera la *piEDAD* que sondeara en su corazón las aguas más profundas? Pero era una *piEDAD* de león.” (57) La *piEDAD* no puede surgir si el verdadero sujeto no se ha desprendido de esa parte de sí mismo que no le permite *ver* al otro, entregarse de lleno a esa *otra orilla*, por eso Clarice describe esta *piEDAD* como algo feroz, como una pasión, pues ante todo violenta al sujeto.

separación: para que exista un afuera, una otredad, el sujeto tiene que asumirse como algo estático y bien definido, algo irremediabilmente alejado de lo observado. Los personajes intentan que la vida no explote en su incomprensión, en la falta de un sentido único, y por eso al inicio de los cuentos se protegen al interior de sus hogares, respetando esa cohesión que mantiene cada cosa en su lugar, como le sucede a la protagonista de “Amor”:

Lo que le había sucedido a Ana antes de tener su hogar ya estaba para siempre fuera de su alcance: era una exaltación perturbada que muchas veces había confundido con una insoportable felicidad. A cambio de eso, había creado algo al fin comprensible, una vida de adulto. Así lo quiso ella y así lo había escogido. (51)

Por consiguiente, no hablo de una mirada contemplativa sino sumamente violenta. Ver al otro es enfrentarse al propio deseo de continuidad y su imposibilidad, violentarse a partir de ese que no soy yo pero donde quisiera reconocirme, donde quisiera habitar como se habita un territorio, lo cual constituye un cuestionamiento del lugar del sujeto respecto al exterior. Así sucede en “Lazos de familia”, donde se problematizan fuertemente los lazos familiares entre madre e hija. Esta violencia involucra un deseo de ser en el otro y la consciencia de su imposibilidad, y en ese sentido resulta similar a lo que Georges Bataille llama erotismo:

El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. (Bataille, 2008: 35)

Desde esta perspectiva, el camino hacia la *otra orilla*, el salto mortal donde el sujeto se atreve a reconocer la existencia del otro por medio de una diferencia, de una discontinuidad entre los individuos que había descrito a partir de Paz, es equivalente a la vía erótica de Bataille, y a la *desconstrucción* de Derrida. Estos procesos pueden inscribirse

en la trayectoria metafórica de la mirada en *Lazos de familia*, pues finalmente plantean la *desintegración* del sujeto a partir de su relación con el otro y así apuntan hacia una multiplicidad del ser. Como apunta Raquel Mosqueda, la violencia del erotismo nos abre hacia la muerte pero sobre todo al lenguaje, pues escribir es tanto desear la continuidad como entender que nunca se encuentra exactamente lo que se busca y que la verdad pertenece al terreno de lo indecible: “Dicho de distinta manera, escribir representa un ejercicio cuya violencia siempre tendrá un fin que puede calificarse como sagrado: ir hacia el encuentro con „los *Otros* que somos nosotros“.” (Mosqueda, 2011: 24)

Por otro lado, esta búsqueda implica también cierta nostalgia por algo no experimentado, o bien, por algo que se sabe se experimentó y por lo tanto puede recuperarse. Un presentimiento que acompaña a la idea de sujeto como discontinuidad, es decir, como unidad, pues el ser sólo puede asumirse como uno si ha mantenido la brecha hacia los otros. Se trata de una nostalgia parecida a la de Bataille en cuanto a que los personajes añoran su continuidad desde su inevitable discontinuidad, pues “hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida.” (Bataille, 2008: 20)

Esto se presenta en la introducción de las protagonistas, quienes desempeñan cierto papel en la estructura familiar hasta que inesperadamente son lanzadas hacia el otro y comienzan a *ver* la distancia que los separa. En “Amor”, el narrador menciona: “Por caminos torcidos había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado. [...] Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida” (51); mientras que en “Lazos de familia”: “Pero he ahí que en la hora



de la despedida, antes de entrar en el taxi, la madre se había transformado en suegra ejemplar y el marido se tornaba en buen yerno.” (104)

Como había mencionado, el título de este libro hace referencia a los lazos entre individuos cercanos sanguíneamente. Entonces, ¿lo que se está realmente cuestionando es la continuidad de los miembros de una misma familia?, ¿la noción de que la descendencia es continuidad, una forma de trascender el tiempo y la propia muerte? Me parece que Clarice propone que es justamente al interior de la familia donde la otredad persiste; en ese sentido, no hay lazos entre familiares y por ello Clarice se pregunta si es posible que puedan construirse vínculos ontológicos, si es posible construir sobre la nada.

Esta discontinuidad entre miembros de una misma familia probablemente se hace más notoria en las siguientes líneas de “Lazos de familia”: “¿Qué cosa habían olvidado decirse una a la otra?, y ahora ya era demasiado tarde. Le parecía que un día debían haberse dicho así: Soy tu madre, Catalina. Y ella debería haber respondido: Y yo soy tu hija.” (107)

Parece como si al ver al otro las protagonistas se preguntaran: ¿y quién soy yo sin mi familia, viviendo en solitario?, si nada me liga a ella ni al mundo, ¿dónde estoy en relación con lo que observo?, ¿quién soy respecto a esa otredad que se me revela de forma violenta y a donde creía pertenecer? En “Preciosidad”, por ejemplo, la protagonista parece ser invisible para su familia y por eso traslada esa invisibilidad fuera de su casa: “Cuando se levantaba de madrugada -ya superado el momento dilatado en que se desenredaba toda, se vestía corriendo, se mentía a sí misma que no tenía tiempo de bañarse y la familia adormecida jamás adivinó qué pocos baños tomaba.” (118)

Pero ¿es posible que en *Lazos de familia* los personajes realmente puedan acceder al misterio del otro, alcanzar esa *orilla*? En realidad, la falta de vínculos ontológicos entre ellos es prueba de que, como menciona Maurice Blanchot, el otro siempre constituye una

distancia y se retira en su propio misterio. La apariencia es lo inmediato, pero lo que violenta es algo más, tal vez una consciencia de la imposibilidad de ser parte del otro:

[...] el otro es totalmente Otro; lo otro es lo que me supera absolutamente; la relación con lo otro que es el otro es una relación trascendente, lo que quiere decir que hay una distancia infinita y, en cierto sentido, infranqueable entre yo y lo otro que pertenece a la otra orilla, que no tiene ni puede tener patria común conmigo, de ningún modo alinearse en un mismo concepto, en un mismo conjunto, constituir un todo o hacer número con el individuo que soy. (Blanchot, 1993: 101)

Si el sujeto no puede conocer al otro ni reconocerse en él, quiere decir que estará siempre al filo del abismo, que la mirada es por sí sola un abismo que tendrá que cruzar, saltar, para encontrarse a sí mismo. De esa mirada tratan los cuentos de Clarice, y por eso también todo forma parte de un camino metafórico. Este encuentro es en realidad una batalla contra la imagen propia y la ajena, un cuestionamiento de la naturaleza de mirar pero sobre todo de la raíz de los vínculos con el otro. En “Amor” será contra un ciego que mastica chicle, en “Preciosidad” contra dos hombres en una calle desierta, en “El búfalo” contra el animal homónimo, y en “Lazos de familia” contra la madre de la protagonista. Pero he dejado pasar un asunto importante: ¿qué acontece en esta imagen que produce tanta violencia?, y lo más importante, ¿a qué me refiero con violencia?

Dicha imagen representa lo extraño y externo, lo que se encuentra en un plano completamente distinto al sujeto, digamos que se inscribe en el territorio de lo siniestro, lo familiar vuelto extraño.<sup>31</sup> Es un encuentro violento porque desencadena la *desconstrucción* del sujeto y porque de cierta forma el otro constituye un espejo oblicuo del sujeto; de hecho, en “Preciosidad” y en “Lazos de familia” aparecen espejos donde los personajes se observan, como si trataran de reconocerse y no pudieran. La violencia del otro también

---

<sup>31</sup> Con *lo siniestro* me refiero al *unheimlich* descrito por Sigmund Freud en *CIX. Lo siniestro*. Es decir, el proceso en que las cosas del mundo, tanto las personas como los objetos, se tornan extrañas o desconcertantes por el hecho de haber sido en algún momento familiares.

radica en que “la posición del otro es decididamente ventajosa, si la comparo con la mía: el otro posee un *excedente* de visión sobre mi persona y el mundo, al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única.” (Bajtín, 2000: 19)

No obstante, el otro es sólo una parte del proceso que lleva al sujeto hacia este viaje, pues la mirada por sí misma es discontinua: se trata de una acción interrumpida por el objeto, una escisión del tiempo si en primera instancia entendemos al sujeto como unidad. Su mecanismo se parece al de una cámara fotográfica en el sentido de que diversifica los modos de ver propios de quien mira al mostrarle las perspectivas de los otros y porque la cámara implica forzosamente que el sujeto perciba su propia existencia a partir de la discontinuidad y el cuerpo del otro: “la cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual.” (Berger, 1980: 25)

En *Lazos de familia*, como la imagen vista a través de una cámara fotográfica, lo percibido ya ha pasado por un filtro metafórico, volviéndose algo que va más allá de su apariencia inmediata, directa o referencial.<sup>32</sup> Se trata de una mirada en cierto sentido *fotográfica* al constituir un acercamiento hacia *otro* mundo, un sitio visto anteriormente pero que durante este viaje cambia y por ello tiene la capacidad de transformar al sujeto.

---

<sup>32</sup> Esta comparación entre la mirada metafórica y el mecanismo de una cámara fotográfica se opone a la descrita por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, donde “la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver.” (Barthes, 1990: 161) Si en este trabajo la mirada representa algo más que un acercamiento directo hacia el otro (una metáfora del viaje interior del sujeto), para Barthes se trata de un mecanismo que da certeza del objeto percibido y, por lo tanto, no existe la vía metafórica. La imagen, entonces, no puede generar ningún tipo de discurso y se queda así en la percepción directa y en lo que Barthes llama *punctum*; en cambio, aquí planteo que la imagen del otro desencadena el viaje y por consiguiente el lenguaje, al menos como parte de una posibilidad de transformar la realidad.

Desde esta perspectiva, relacionarse con el otro es entrar en contacto con *su* tiempo, es decir, romper con la propia unidad del cuerpo. ¿Y qué es la consciencia del cuerpo respecto al otro y al tiempo sino lo erótico? Como había mencionado, el erotismo se presenta entonces vinculado a la trayectoria ontológica, conformando un espacio *entre* los cuerpos que buscan alcanzarse a sí mismos desde *la otra orilla*, un poco como si la mirada constituyera un puente que se sabe desde el inicio imposible de completar, imposible de sostener de un solo lado, y no obstante, como con el lenguaje, estuviésemos siempre dispuestos a emprender el viaje.

Así, mirar implica un grado de violencia tal que irrumpe en el sujeto para disolverlo, pues: “toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad.” (Bataille, 2008: 22) Pero Clarice no habla en realidad de ese tipo de lazo sino del escritural, apuesta por una forma distinta para relacionarnos con el otro. La metáfora desde esta perspectiva representa el camino hacia la verdadera naturaleza de las cosas y del ser.

En ese sentido, la relación con el desconocido en *Lazos de familia* no es idílica ni armoniosa, no se da bajo los términos de la empatía sino del erotismo y de la ontología, vías violentas que desestabilizan el lugar del sujeto y generan otra forma de percibir el mundo. Porque como menciona Levinas en *El tiempo y el otro*: “sólo un ser que haya alcanzado la exasperación de su soledad mediante el sufrimiento y la relación con la muerte puede situarse en el terreno en el que se hace posible la relación con otro.” (Levinas, 1993: 117) Esta relación con la muerte y la soledad se presenta con mayor fuerza en “El búfalo”, donde la protagonista busca morir *en* la mirada del búfalo, *en* la mirada del otro, pero para

volver a vivir y *destruir* así a la persona que había sido.

Pero antes de esta mirada metafórica, ¿dónde radica fundamentalmente el problema de *conocer* al otro? Tal vez en las debilidades del lenguaje como medio de comunicación directo, transparente, donde el pensamiento y la realidad puedan realmente *traducirse* en palabras, donde el ser pueda *mostrarse* como es, pues los personajes frecuentemente parecen incapaces de enunciar una verdad que entonces buscan a través del silencio y la mirada.<sup>33</sup> Clarice plantea que no es con el habla como los personajes encontrarán aquello que buscaban. En cambio, sus crisis existenciales se generan porque el habla no basta para relacionarlos, por eso los diálogos son escasos y se privilegia una voz narrativa semejante a un flujo de la consciencia<sup>34</sup> de los personajes, como si lo que surgiese precisamente del conflicto interior fuese una mirada más libre.

A lo largo de *Lazos de familia* esta búsqueda, que finalmente es una búsqueda del ser por encontrarse y entenderse a sí mismo a partir del otro, va complejizándose. Hay diferencias en las trayectorias de cada cuento, pero en todos se resalta la incapacidad del habla para transmitir aquello que los personajes son. En ese sentido, el habla se presenta como un puente fallido que nunca logra unir las dos partes de la trayectoria. Clarice describe la experiencia de ser por medio de la mirada y el silencio, suscribiendo esta

---

<sup>33</sup> En *Vivir su vida* (1962), película de Jean-Luc Godard, se plantea un problema similar. La protagonista, Nana, se cuestiona la relación entre pensamiento y lenguaje mientras platica con un desconocido en un café. Ambos concluyen que la vida es una trayectoria hecha de palabras, oscilación que va del silencio al verbo; en ese sentido, para estar plenamente vivo hay que aceptar esos momentos de silencio, un poco como si el sujeto tuviera que morir para vivir. Ante la pregunta de Nana: “¿Y por qué hay que expresarse? ¿Para comprenderse?”, el hombre responde: “Hay que pensar, y para pensar hay que hablar. No se piensa de otro modo. Y para comunicar hay que hablar, es la vida humana. [...] Hablar es casi una resurrección respecto a la vida. Cuando se habla hay otra vida que cuando no se habla. Entonces, para vivir hablando uno debe de haber pasado por la muerte de vivir sin hablar. No sé si me explico bien, pero hay una especie de ascesis que te impide hablar bien hasta que se mira la vida con desapego.” (Godard, 1962, esc. 8)

<sup>34</sup> Consideraré consciencia como el “conocimiento inmediato que el sujeto tiene de sí mismo, de sus actos y reflexiones.”(REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea], 2001, [consulta: 6 de agosto de 2013])

trayectoria al terreno de la escritura como una apuesta hacia el verdadero encuentro, hacia la comunión con el otro.

Aunque he planteado que la mirada *sale* del sujeto e inicia una trayectoria hacia el exterior es importante señalar que se trata primordialmente de un viaje interior,<sup>35</sup> pues los personajes no necesitan trasladarse físicamente, lo hacen a través de la mirada. La *destrucción* es una cuestión metafórica, de apreciación de una realidad que *se destruye* porque el interior también lo hace. Ahora veremos qué sucede con esta *otra* mirada.

---

<sup>35</sup> En la literatura el viaje simboliza una búsqueda, ya sea que los personajes lo hagan físicamente o no, de cualquier forma y en ambos casos “el riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la búsqueda y el descubrimiento de un centro espiritual.” (Chevalier y Cheerbrant, 1988: 1065)

## **2.2 Ver con otros ojos: desconstruir el mundo**

Después de enfrentarse violentamente con el otro, los sujetos quedan desarraigados de su entorno. Ya no pertenecen a su familia ni su familia pertenece a ellos. No hay lazos entre los personajes ni con el exterior. Las protagonistas prácticamente quedan frente a un vacío, en un mundo carente de vínculos, de relaciones de sentido que antes eran otorgadas por su orden familiar. Surge entonces la posibilidad de ver *con otros ojos*, de *desconstruir* lo existente en aras de crear otra realidad. Ambas acciones metafóricas forman parte de un mismo proceso que lleva a los personajes hacia sus propios límites y los obliga a saltar violentamente a la otra orilla que ya estaba en ellos.

Esto se hace más evidente en “Amor”, donde después de ver al ciego y caerse en el tranvía Ana se percató de la total falta de sentido y cohesión a su alrededor. Su vida como la conocía se rompe para mostrar la gratuidad de las cosas, el vacío donde había construido su rutina diaria: “La bolsa de malla era áspera entre sus dedos, no íntima como cuando la tejiera. La bolsa había perdido el sentido y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en el regazo. Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor.” (53)

No obstante, esta destrucción del orden, este *sinsentido* va acompañado de una consciencia plena de la existencia, de un estar presente en el momento de la caída, simplemente en el mundo, lo cual se traduce en una crisis existencial que Ana vive desde la *náusea* en ese mismo cuento: “Y un ciego masticando chicle lo había destrozado todo. A través de la piedad, a Ana le parecía una vida llena de náusea dulce, hasta la boca.” (54) Al caer en sí misma Ana se sumerge en una brecha temporal, o más bien, entra en ese tiempo impreciso llamado presente de donde además surge una nueva forma de verse a sí misma. Esto, por supuesto, la violenta de tal forma que la lleva a su propia destrucción.

En ambos casos la *náusea* representa un estado alterado de consciencia que en este trabajo comparo con la poesía porque constituye otra manera de ver las cosas y porque siempre una visión poética marea, aturde, pues la extrema claridad, el ver *sin velo* supone abrir la puerta a esa otredad que por un instante deja de estar separada del sujeto para integrarse al todo: en la contemplación los límites de quien mira son abolidos, llevándolo al asombro en torno a la simplicidad, ahí es cuando el velo de maya cae, dejando al descubierto la crudeza de las cosas, acaso la realidad.

Ahora bien, hay que decir que esta *náusea* es parecida a la sartreana. A Antoine Roquentin, protagonista de *La náusea* de Jean-Paul Sartre, le pasa algo similar cuando entra en un jardín público y observa: “Aquel momento fue extraordinario. Yo estaba allí, inmóvil y helado, sumido en un éxtasis horrible. Pero en el seno mismo de ese éxtasis, acababa de aparecer algo nuevo: yo comprendía la Náusea, la poesía.” (Sartre, 2005: 159)

Este estado también puede explicarse como una cuestión primordialmente física, como una consecuencia de la pérdida del equilibrio de los personajes cuando inicia su *desconstrucción*. Digamos que una consciencia de su existencia irrumpe en el sujeto desestabilizándolo y por ello queda flotando en esa nada recién descubierta. Lo que antes era conocido de repente se vuelve inexplicable y por eso ellos pierden -como G. H.- la tercera pierna que los anclaba al mundo.<sup>36</sup> A partir de ese momento, la realidad pasará por un filtro, o si queremos explicarlo de otra manera, quedará sin filtro, se descubrirá.

Este proceso simboliza también una caída metafórica hacia las cosas vistas desde esa nueva perspectiva, y en ese sentido cuando los personajes comienzan a ver *con otros*

---

<sup>36</sup> Al inicio de *La pasión según G. H* la protagonista menciona: “Perdí algo que me era esencial, y que ya no lo es más. No me es necesario, tan como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía andar, pero que hacía de mí un trípode estable. Perdí esa tercera pierna. Y volví a ser una persona que nunca fui. Volví a tener lo que nunca tuve: apenas las dos piernas.” (Lispector, 1982: 16)



*ojos* entran de lleno en un mundo ajeno, ¿y cómo puede *llenarse* ese vacío sino con palabras? Me parece que la escritura surge precisamente de esta nada, ya sea desde una visión poética de la naturaleza como en “Amor” o de la voz que frente al espejo irrumpe casi como un grito en “Preciosidad”. En ambos casos, ver *con otros ojos* acompaña al verbo pero desde la posibilidad de ser, como explicaré más adelante. Mientras que el habla no alcanza para unir estos polos, la escritura llega al espacio del ser, a su acontecimiento.

De manera similar, en *La náusea*, cuando Roquentin entra al jardín público y comienza a ver *con otros ojos* se percata de que las cosas han perdido su nombre y por ello se vuelve necesario renombrarlas, se vuelve imprescindible mirar desde otro lugar para que así ese sitio cambie y se reconstruya: “Las cosas se han desembarazado de sus nombres. Están ahí, grotescas, obstinadas, gigantes, y parece imbécil llamarlas banquetas o decir cualquier cosa de ellas; estoy en medio de las Cosas, las innominables.” (Sartre, 2005: 154)

Por su parte, en “Devaneo y embriaguez de una muchacha”,<sup>37</sup> la protagonista advierte la falta de relación entre las palabras y las cosas, como si sus nombres hubieran dejado de corresponderles al final del viaje metafórico y tuviera entonces que empezar de nuevo a nombrar el mundo para hallarse en él: “Miraba alrededor, paciente, obediente. Ay, palabras, palabras, objetos de habitación alineados en orden de palabras formando aquellas frases turbias y aburridas que quien sepa leer, leerá.” (48)

A los personajes de *Lazos de familia* les sucede algo parecido al descubrimiento de Roquentin que me parece se resume en esta línea de *La náusea*: “de golpe, de un solo golpe el velo se desgarró, he comprendido, he *visto*.” (Sartre, 2005: 153) Esta desgarradora realidad es similar a la que Ana observa en “Amor”: ver las cosas como realmente son tiene

---

<sup>37</sup> Aunque no analizo este cuento, me parece útil referirme a estas líneas pues muestran la relación que Lispector establece entre las palabras y las cosas como parte de esta nueva visión de la realidad.

la fuerza de un pequeño infierno porque para apreciar la belleza del mundo, la perfección absoluta, el sujeto tiene que atravesar los abismos de su consciencia. Me parece que en el Jardín Ana entra en contacto con un amor absoluto que también es brutal.

De cualquier forma, creo que las palabras son la única vía para que los personajes lispectorianos se acerquen de nuevo al mundo y a partir del vacío que ha dejado la *destrucción* puedan construir otros lazos con el extraño. Sin embargo, esta mirada en torno a la realidad no puede comunicarse totalmente, prueba de ello es la escasez de diálogos. Las palabras a las que me he referido se encuentran, por otro lado, en el nivel de la escritura de Clarice. Aunque lo descubierto se esconde como un presentimiento puede traducirse en la *differénc*e derrideana, y en ese sentido se trata de un flujo de la consciencia evidenciado en la voz narrativa. Es sólo a través de esta voz que sabemos que algo se revela, cambia, cuando los sujetos ven *con otros ojos*; no obstante, al mismo tiempo Clarice liga esa revelación al silencio, pues es el silencio la parte que otorga sentido a la palabra.

Quizás el cuento que mejor ejemplifica lo anterior es “Amor”, cuando Ana entra al Jardín Botánico y observa adormecida que ahí “se hacía un trabajo secreto que ella empezaba a advertir” (55), pues “al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comérselo con los dientes, un mundo de grandes dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, y el abrazo era suave, apretado.” (55) Esa visión está compuesta de palabras que revelan otro mundo mientras lo transforman, mientras lo crean; no obstante, ese mundo es distinto porque quien mira ha cambiado.

A su vez, esta nueva consciencia se inscribe en lo que Octavio Paz llama el salto a *la otra orilla* e involucra también un desarraigo de las palabras respecto a su significado más inmediato o literal. Lo que antes era sólo un jardín comienza a percibirse como un lugar donde “las pequeñas flores esparcidas por el césped no le parecían amarillas o

rosadas, sino del color de oro bajo y escarlatas.” (56) Es decir, hay un cambio en el lenguaje, se aprecia una sintonía distinta a partir de la cual los personajes observan. Esto le sucede también a Roquentin cuando entra al jardín público:

Y de golpe estaba allí, clara como el día: la existencia se descubrió de improviso. Había perdido su apariencia inofensiva de categoría abstracta; era la materia misma de las cosas, aquella raíz estaba amasada de existencia. O más bien la raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido; la diversidad de las cosas, su individualidad sólo eran una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena. (Sartre, 2005: 154)

Se trata de un acercamiento poético hacia la realidad, y parece que con esto Lispector pretende decir que una visión mediada por la consciencia convierte realmente a las palabras en las cosas, o por lo menos hace evidente que establecer otro tipo de vínculos resulta posible. Por su parte, esto es muy parecido a lo que propone Foucault en su introducción a *Las palabras y las cosas*, sólo que para él las cosas aparecen mediadas por una interpretación, en cambio, para Clarice ver *con otros ojos* es quitarse el juicio y acercarse más a las sensaciones: llevar estas sensaciones a la vista, por así decirlo. De cualquier forma, creo que el carácter poético del Jardín está relacionado con la posibilidad que ofrece el lenguaje para construir otra realidad, pues siguiendo a Paz:

Mediante un repentino tajo lo poético desarraiga las palabras. Sueltas, parecen adquirir conciencia de sí mismas. Y más que conciencia, goce pleno de su ser. Un goce del que nunca está ausente la conciencia pues una de las raíces del goce poético es, precisamente, la conciencia del idioma. (Paz, 2006: 12)

*Ver con otros ojos* constituye una toma de postura frente al mundo que a partir de ese momento se transforma, se vuelve poético. Y ¿dónde está la poesía sino en la búsqueda de otra forma de ser en el mundo, de experimentar la existencia (aunque esto parezca redundante)? Se trata de una oportunidad de nombrar para crear y de vivir creando, y todo siempre en el instante en que se observa y se *es* consciente.

No obstante, para que esto sucediera primero tuvo que haber una falta de sentido y cohesión entre el sujeto y el otro, una pérdida del equilibrio. Si al principio de “Amor”, Ana menciona que “parecía haber descubierto que todo era susceptible de perfeccionamiento, que a cada cosa se prestaría una apariencia armoniosa; la vida podría ser hecha por la mano del hombre” (51), una vez que se ha enfrentado con el otro esa apariencia armoniosa se *destruye*. Ahora bien, ¿esto sólo sucede en el plano de la mirada?

Clarice utiliza otros mecanismos que nos llevan a percibir esta *desconstrucción*. Uno de ellos es el cambio de escenarios de los personajes. En “Amor” la protagonista se traslada en un tranvía cuando el encuentro inesperado con un ciego la lanza hacia sí misma, entonces decide bajar y entrar al Jardín Botánico para luego regresar a su casa y preparar la cena; en “Preciosidad” se narra el recorrido de una adolescente hacia su salón de clases: para llegar ahí tiene que caminar por una calle desierta, abordar un autobús y recorrer el pasillo hasta su pupitre; en “Lazos de familia” la hija acompaña a su madre a la estación ferroviaria a bordo de un taxi cuando un movimiento brusco del mismo provoca su caída y el inicio del viaje del ser, luego se dirige a su casa y baja de la mano de su hijo al encuentro con el mar; en “El búfalo” una mujer con abrigo marrón recorre las jaulas de un zoológico, sube a una montaña rusa y se introduce en el territorio del búfalo mientras busca quién le enseñe a odiar. En todos estos casos, los personajes se trasladan de un lugar a otro y mientras lo hacen su entorno va *desconstruyéndose*, integrándose a la trayectoria metafórica.

De esta forma, puede decirse que ver *con otros ojos* constituye una *mirada*

*creadora* pues genera en los personajes una catarsis<sup>38</sup> que los lleva a replantearse su lugar y existencia dentro de un nuevo orden de las cosas, convirtiéndose en la posibilidad de solucionar el problema del sujeto cuando se encuentra en los ojos de quien había considerado un completo extraño, pero sobre todo, cuando mira de frente una realidad desmoronada. En su proceso destructor y creador, esta mirada se dirige continuamente de adentro hacia afuera y lleva a los personajes a replantearse su entorno.

Al inicio de los cuentos, los personajes se encuentran apartados del exterior, viviendo *hacia adentro*, aislados del mundo fuera de sus hogares. Este *vivir hacia adentro* se refiere a la vida que llevan entre los muros de su casa mientras dedican todo su tiempo a satisfacer las necesidades de su familia sin cuestionarse realmente los lazos que los unen. Cuando salen de ese confinamiento y ven al otro se dan cuenta de que habían estado viviendo sin experimentar una realidad donde el otro viene a formar parte crucial de su existencia. Así que hacia el final de este viaje me pregunto si después de todo para los personajes lispectorianos es posible reconocerse en el otro y disminuir la distancia.

---

<sup>38</sup> Tomaré el sentido de la catarsis como una “transformación interior suscitada por una experiencia vital profunda” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea], 2001, [consulta: 25 de febrero, 2013]), a partir de la cual el sujeto ve *con otros ojos* el mundo y a sí mismo.

### 2.3 El regreso del viaje. La mirada como posibilidad de reconocimiento

El último apartado de este viaje metafórico es el regreso de la mirada a su receptor. Se refiere al momento de la narración en que los personajes, después de cambiar constantemente de escenario durante su recorrido, ven *con otros ojos* a los otros: el esposo, el hijo, la madre y el búfalo, y al hacerlo construyen lazos de carácter ontológico. Se trata de la parte de la trayectoria donde lo siniestro se convierte en familiar, lo otro se torna parte del sujeto: una pieza fundamental del ser, del sujeto entendido como trayectoria metafórica.

El regreso del viaje implica la transformación de la mirada en una posibilidad de reconocimiento entre el sujeto y el otro. En los cuentos se plantea la reconstrucción de los lazos familiares ya no como vínculos afectivos sino ontológicos. Esta nueva relación se basa en la aceptación de la existencia como un devenir en el otro, es decir, en la imperiosa necesidad de mirar *con otros ojos* para reconocer que existir aquí y ahora -que es finalmente el tiempo de la mirada- depende del extraño, pero de éste que se revela desde otro estado de la consciencia, casi como si hubiera otro despertar en la vigilia.

Lo anterior se percibe claramente en “El búfalo”, cuento que además cierra *Lazos de familia*. En él, ante la ausencia de lazos con el hombre que no podía amarla, la protagonista decide morir -aunque una muerte metafórica- al ver al búfalo, al encontrar al otro. Esto representa en cierto sentido un regreso del sujeto hacia sí mismo después de su *desconstrucción*. Pero esta muerte no está vinculada al amor sino más bien a la mirada como puente entre los seres, que como he señalado, liga al sujeto con su propia existencia. ¿Y qué otro suceso tan poderoso nos vincula al existir si no es la consciencia de la muerte?

Este planteamiento se encuentra a su vez relacionado con la ontología de Levinas, donde se resalta el lugar del otro en la trayectoria del ser, en su acontecimiento, pues sólo así el sujeto puede realmente existir una vez que ha pasado por su *desconstrucción*: “El yo

no es inicialmente un existente, sino el modo del existir y, por lo tanto, no existe propiamente. El presente y el “yo” se convierten en existentes y se puede componer con ellos un tiempo, construir el tiempo como existente.”(Levinas, 1993: 120) Para que ese tiempo acontezca tiene que asumirse la vida a través del otro, como parte de esa realidad ya *desconstruida* y donde el sujeto ha perdido su aislamiento:

La relación con el porvenir, la presencia del porvenir en el presente también parece cumplirse en el cara a cara con el otro. La situación de cara a cara representaría la realización misma del tiempo; la invasión del porvenir por parte del presente no acontece al sujeto en solitario, sino que es la relación intersubjetiva. (Levinas, 1993:121)

Y después de todo, ¿es posible que los personajes se reconozcan en el rostro del otro, que puedan participar del *nosotros*? Me parece que Clarice plantea justamente la imposibilidad de este suceso en la vida cotidiana, en el *frente a frente* que experimentan sus personajes. Sólo en “Lazos de familia” se describe cierto grado de comunión o por lo menos se menciona que Catalina transfiere a su hijo *algo* mientras contemplan el mar. Pero en “Amor” Ana es conducida de la mano de su esposo de regreso a su vida familiar; en “Preciosidad” la protagonista se observa en el espejo y se percata de su propia soledad; y en “El búfalo” la mujer muere metafóricamente. Aunque no lo parezcan, estos son caminos hacia cierto grado de libertad.

Reconocerse en el otro puede, no obstante, trasladarse al plano de la experiencia estética. En *Yo también soy* Mikail Bajtin describe con detalle en qué consiste la experiencia estética del otro. Para él, entre el sujeto y el mundo hay una distancia que puede acortarse y en ocasiones desaparecer, se trata del lazo que construye el autor con sus personajes a través de la escritura: por medio de este acto creador coloca en un mismo plano los mundos imaginarios y los reales. Las palabras se convierten así

en las cosas, devienen en un mundo que ya no es ajeno, y en ese sentido, quien escribe asume su existencia en cada página, se asume quizás como otro.

Desde esta perspectiva, es en la escritura donde finalmente puede haber un reconocimiento entre el ser y el otro, entre el escritor y sus personajes, y más aún, un regreso del ser hacia sí mismo, un encuentro entre la palabra y quien lee, entre los espacios fuera y dentro de la página. El arte desvanece los límites entre el sujeto y el otro para liberar al ser, para existir desde otra realidad. El ser, de este modo, es la escritura misma.

Pero ¿qué pasa con quien lee?, ¿dónde queda ubicado en dicha trayectoria?, me parece que Clarice resuelve esto en “Felicidad clandestina”, cuento posterior a *Lazos de familia* pero que resulta clave para entender su postura respecto a la literatura: no sólo escribir es relacionarse con el otro sino también leer.

En este cuento, cuando la protagonista por fin obtiene el libro que tanto ansiaba, posterga una y otra vez su lectura: “creaba los obstáculos más falsos para esa cosa clandestina que era la felicidad. Para mí la felicidad siempre habría de ser clandestina.” (264) El libro se convierte así en una suerte de objeto de deseo, en el otro al que se pretende alcanzar desde el plano erótico, instaurando la posible continuidad del ser cuando se lee, pues “ya no era una niña más con un libro: era una mujer con su amante.” (264) El texto es aquí un cuerpo que se abre y permite la existencia del sujeto.

Por lo tanto, el viaje que emprenden los personajes de *Lazos de familia* no es en vano, hacia el final de los cuentos han atravesado un proceso de *desconstrucción* de la realidad y de sí mismos. Han *visto* al otro y lo que conlleva, y por eso nada vuelve a ser igual. Como no pueden comunicar cara a cara este descubrimiento esa trayectoria



nos alcanza a nosotros, los otros detrás de la página; es decir, lo descubierto se aborda en la escritura, en el lenguaje que atraviesa al lector con sus metáforas: ahí radica el verdadero aprendizaje, la verdadera trayectoria del ser hacia sí mismo. Para que este camino metafórico sea más nítido decidí detallar sus particularidades en cada cuento, el siguiente capítulo aborda esas historias de transformación interior.

### **CAPÍTULO 3: De cómo mirar abre caminos**

*Sólo la lectura anima la obra, mantiene con ella una relación de deseo. Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse doblar la obra fuera de toda palabra que la palabra misma de la obra. Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no la obra, sino su propio lenguaje. Pero por lo mismo es remitir la obra al deseo de la escritura de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: leer, escribir: de un deseo a otro va toda literatura.*

Roland Barthes, *Crítica y verdad*

*El sueño imposible del ser; no parecer sino ser. Consciente en todo momento. Alerta. Y el abismo de lo que es cuando está con otros y cuando está sola. El constante vértigo, el hambre y el deseo de por fin ser expuesta. De que la vean reducida y quizá hasta eliminada. Cada reflexión, una mentira. Cada gesto, una falsedad. Cada sonrisa una mueca. ¿Les doy mi vida? No. Eso no. Pero me niego a moverme. Me niego a hablar. Así no diré mentiras. Puedo encerrarme en mí misma. No interpreto ningún papel, no me pongo máscaras ni hago gestos equivocados. Eso creyó. Pero la realidad es más inteligente. Su escondite no es grande, la vida está afuera. Y está obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es verdad o mentira, cierto o falso. Eso sólo importa en el teatro. Ni siquiera ahí lo que importa es cierto.*

Ingmar Bergman, *Persona*

### 3. 1 Ana, el ciego y el Jardín, en “Amor”

“Amor” es la historia del viaje metafórico de Ana, protagonista del cuento de *Lazos de familia* que me parece aborda las características principales de este recorrido y por lo tanto funciona como prototípico. Si bien no inicia ni termina el libro, la trayectoria cotidiana de Ana marca la *desconstrucción* del sujeto y de su entorno a través de la mirada siendo un puente entre los personajes. La contemplación del Jardín Botánico resulta crucial para entender cómo el encuentro con el otro abre una vía distinta para experimentar la realidad y reconfigurar los lazos con el otro.

Al inicio del cuento el narrador introduce al personaje describiéndolo a partir de su situación familiar. Ana es madre y esposa, y dentro de esa estructura tradicional funciona como pilar, pues “como un labrador. Ella había plantado las simientes que tenía en la mano, no las otras, sino esas mismas. Y los árboles crecían.”(50) Durante años, ella había *trabajado* esa realidad como quien desempeña cualquier otra labor, justo lo que se espera de cualquier otra mujer en esa época (y a veces aún en esta). De esta forma “prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente de vida” (50), tenía control sobre las cosas, el mundo era un lugar seguro, conocido.

Esta introducción también viene marcada por una división entre juventud y adultez, mundo confuso y ordenado. La primera se presenta como una etapa que Ana había dejado atrás para construir su hogar, para inscribirse en ese orden sostenido por su propia mano, y así “por caminos torcidos había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado.” (51) Su destino: ser artífice de esa familia y aceptar con serenidad dicho papel, la había llevado a una vida tranquila donde sólo tenía que cuidarse de *cierta hora peligrosa de la tarde*, el momento en que su presencia era ya

prescindible y entonces “los árboles que ella había plantado se reían de ella.” (50) La realidad de Ana se sostiene únicamente por su estructura familiar.

En esa vida de adulto, Ana “parecía haber descubierto que todo era susceptible de perfeccionamiento, que a cada cosa se prestaría una apariencia armoniosa; la vida podría ser hecha por la mano del hombre.” (51) No obstante, mientras el narrador describe esta seguridad igualmente la cuestiona, siembra una duda que acompañará a la protagonista hasta encontrarse con el ciego y ver su pequeño refugio destruido. La interrogante, me parece, gira en torno a una voluntad silenciada por años, a una capacidad de elegir con total libertad el rumbo de la propia vida, pero además sabiendo que todo puede cambiar de un día para otro, que lo único seguro es la transformación. ¿Cómo puede ella elegir si no conoce al otro, si ha vivido *protegida* en su hogar, protegiéndose así a sí misma de los otros? La única vía es la destrucción, la violencia:

Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida. Había emergido de ella muy pronto para descubrir que también sin felicidad se vivía: aboliéndola, había encontrado una legión de personas, antes invisibles, que vivían como quien trabaja: con persistencia, continuidad, alegría. (51)

Con esta división entre dos formas de vida, dos *Anas* que comparten un solo camino, me parece que Clarice plantea que la estructura familiar cancela la posibilidad de descubrir al ser y dar ese salto metafórico. En ese sentido, el control que Ana ejerce sobre su casa es más bien una apariencia, como *la punta del iceberg* oculta un fondo donde no hay certezas y por lo tanto resulta peligroso arriesgarse a mirar: “mirando los muebles limpios, su corazón se oprimía un poco con espanto. Pero en su vida no había lugar para sentir ternura por su espanto: ella lo sofocaba con la misma habilidad que le habían transmitido los trabajos en casa” (51)

Ana presente una existencia vinculada al exterior a partir de un no-lugar, es decir, a través del sujeto *desconstruido* que puede ver *con otros ojos* porque ha perdido su estabilidad como integrante de un núcleo familiar, como pieza fundamental de una estructura. Sin su familia, Ana no sabe ya quién es. Con esto Clarice nos anticipa la crisis existencial del personaje, pues lo describe como alguien que conoce la posibilidad de otra forma de vivir determinada por una consciencia plena del otro, por su presencia e importancia y el papel que juega en la continuidad del ser, esa posibilidad aguarda en lo más profundo de la protagonista hasta el enfrentamiento violento.

Ahora bien, ¿qué sucede con el tiempo de lo narrado? El relato acontece a lo largo de un día, Ana sabe que hay una *hora peligrosa de la tarde* en la que necesita cuidarse porque su pequeño mundo puede caer. En esa hora salía de su casa a hacer las compras para su hogar, como si no pudiera soportar la presencia silente de los muebles limpios, la evidencia de una labor que nadie, excepto ella, veía. La segunda parte del cuento inicia precisamente cuando regresa a su casa a bordo de un tranvía después de haber reunido los ingredientes para la cena familiar. Esta salida marca también el comienzo de la trayectoria metafórica.

Vemos así que el cuento es en sí mismo un itinerario, la descripción de una rutina, de un día cualquiera en la vida de Ana que se transforma cuando algo inesperado sucede en la calle. La sorpresa del encuentro con el otro le confiere una carga sumamente violenta al recorrido porque además ese otro es un ciego. Al verlo, Ana reconoce en ella una ceguera peor, pues vivir solamente al interior de su hogar implica un aislamiento que en ese momento se vuelve insoportable: ¿qué cosa es más cruel que no querer ver al otro, que no reconocer su existencia y elegir así cerrarle la puerta al reconocimiento?

A bordo del tranvía todo empieza a transformarse. Mirar lo que no puede verla cambia la percepción que tiene del mundo y de sí misma, Ana se ve reflejada en aquel ciego. En un instante su pasado, la vida cuyo orden había construido para sostener a su familia y sentirse a salvo del *peligro de vivir*, de estar a la deriva ante los otros y tener la posibilidad de elegir, se derrumba. La realidad fuera de los muros de su hogar se presenta entonces como un peligro porque se trata de una experiencia donde se cuestiona su lugar como sujeto. Sin nada que la ate al mundo, Ana parece preguntarse ¿entonces, quién soy yo? Ver al ciego *desconstruye* su vida de adulto.

De aquí en adelante, todo lo que experimenta Ana aparece con violencia porque implica una caída metafórica, una ruptura del entorno donde había trabajado durante toda su juventud para alejarse de la realidad definida por el otro, de la realidad que le pertenece al espacio del otro y está representada por *la otra orilla* de Octavio Paz, el salto mortal hacia uno mismo. La falta de sentido rige este universo.

Digamos que al ver al ciego la protagonista es lanzada hacia *la otra orilla*, lo cual genera una desintegración paulatina, un irse deshaciendo poco a poco a partir de las cosas que observa. El cuerpo del sujeto depende de su relación con el mundo exterior, pero no se trata de cómo éste lo piensa o racionaliza sino de cómo carecer de un lugar en ese espacio, de un sitio que no dependa únicamente del orden familiar, implica una búsqueda dolorosa del propio ser y el surgimiento de una consciencia del entorno. Después de este encuentro violento, Ana no sabe más quién es, y así “el mundo nuevamente se había transformado en un malestar.” (53) La invade vértigo y fascinación al mismo tiempo.

Sin planearlo, se enfrenta a esta imagen y entonces su mirada cambia, empieza a viajar, sale de una órbita delimitada por las cosas de su hogar para inscribirse en las trayectorias de los otros. La mirada que había estado dirigida sólo hacia el cuidado de esa

estructura familiar, con la interferencia del ciego en su camino, se transforma, proceso que he denominado *ver con otros ojos* para incorporarlo al terreno metafórico: “Fue entonces cuando miró hacia el hombre detenido en la parada. La diferencia entre él y los otros era que él estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego.” (52) Por lo tanto, el ciego constituye el elemento primordial para que comience el recorrido del ser. El otro desencadena el viaje.

La violencia de este enfrentamiento radica precisamente en la mirada del ciego, pues representa una vía distinta para acercarse al mundo; no se dirige al exterior, a las cosas *fuera* del sujeto, sino hacia sí misma, y desde esta perspectiva el ciego percibe la realidad *con otros ojos*: “inclinada, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él masticaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos.”(52) Es una paradoja: ver sin ver y ver además lo que otros no pueden ver; así, la protagonista observa en el ciego su propia ceguera y al mismo tiempo la posibilidad de *ver con otros ojos*.

Aunado a esto se encuentra otra condición: los ciegos no pueden *responder* la mirada del otro, así que quien observa tiene la libertad de hacerlo *a sus anchas* y permanecer en el anonimato. Ana es una suerte de *mirador*, no un *voyeur* pero algo parecido en el sentido de fascinación hacia el objeto contemplado y porque cuando observa se pierde a sí misma en el objeto, diluyendo los límites que la separan de su entorno.

Ahora bien, mirar al otro constituye un doble extrañamiento: se trata de un ciego que además mastica chicle, y Ana percibe esta acción como un insulto, pues no sólo parece ver sino también sonreír. De cierta forma, el ciego representa un *doble* fingimiento: mirar y sonreír, cuando en realidad no realiza voluntariamente ninguna de las dos acciones. Se trata de una máscara que la protagonista advierte y donde se reconoce. Al percibir esa máscara la suya se vuelve nítida. Ante este descubrimiento su propia visión se transforma.

En cierto sentido, ella tampoco veía antes de enfrentarse al ciego, al contrario, había negado esa parte de sí misma, esa mirada profunda que se encuentra siempre en movimiento y por ello la liga al exterior al mostrarle que la realidad está hecha de posibilidades, de variantes. Con esto, Clarice parece decirnos que nuestra relación con el exterior está siempre mediada por una perspectiva que, como en *Las meninas* de Velázquez, crea a los objetos mientras los percibe e interpreta, una perspectiva que nace del interior del sujeto pero que es múltiple y se encuentra siempre en movimiento:

¿Qué otra cosa había hecho que Ana se fijase, erizada de desconfianza? Algo inquietante estaba pasando. Entonces se dio cuenta: el ciego masticaba chicle... Un hombre ciego masticaba chicle. [...] El movimiento de masticar hacía que pareciera sonreír y de pronto dejar de sonreír, sonreír y dejar de sonreír. Como si él la hubiera insultado, Ana lo miraba. Y quien la viese tendría la impresión de una mujer con odio. Pero continuaba mirándolo, cada vez más inclinada. (52)

Para explicar la función de los personajes los dividí en dos grupos: quienes miran y los que son mirados, sujetos y otros respectivamente. De acuerdo con esto, Ana representaría al sujeto y el ciego al otro. Ahora falta aclarar el papel de los demás personajes: el esposo e hijo de Ana. Ellos igualmente representarían a los otros, sólo que funcionarían de forma distinta. Se trata de los personajes con quienes el sujeto puede construir un lazo de naturaleza ontológica, de reconocimiento existencial, al final del cuento. Si con el ciego inicia el viaje, con el esposo e hijo finaliza, y para llegar ahí la protagonista tuvo que atravesar un proceso de transformación interior, de *desconstrucción*.

¿Pero qué sucede después de ver al ciego? La transformación no sólo se limita al interior del sujeto sino que abarca al exterior. A través del ciego Ana encuentra una claridad distinta en todas las cosas: el otro le enseña un sendero sinuoso que está dispuesta a recorrer en solitario, y a este cambio radical le he llamado ver *con otros ojos*. Como si hubiera



estado toda su vida dormida, la protagonista abre los ojos a otra claridad y entonces su universo se desmorona: “Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué? ¿Acaso se había olvidado de que había ciegos?” (53)

Mirar al ciego parte su vida en dos, *desconstruye* el espacio conocido, tanto el de su vida familiar como el del mundo exterior- en un instante. Desde este momento, Ana cuestiona la naturaleza de sus lazos familiares, se da cuenta de su inexistencia, de la discontinuidad entre ella y quienes la rodean, del sutil vínculo que la une a su familia y, sobre todo, de la distancia que hay entre ella y el mundo, pues:

Ella había apaciguado tan bien a la vida, había cuidado tanto que no explotara. Mantenía todo en serena comprensión, separaba a una persona de las otras, las ropas estaban claramente hechas para ser usadas y se podía elegir en el diario la película de la noche, todo hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego masticando chicle lo había destrozado todo. (50)

De manera paralela al enfrentamiento con el otro, sucede algo más: después de que Ana ve al ciego el tranvía se detiene bruscamente y entonces cae hacia atrás. Cuando se levanta “una expresión desde hacía tiempo no usada en el rostro resurgía con dificultad, todavía cierta, incomprensible.” (53) Esta caída física también es metafórica,<sup>39</sup> pues a partir de la pérdida del equilibrio la manera en que ve las cosas y, por consiguiente, las cosas

---

<sup>39</sup> Esta caída metafórica resulta similar a la descrita por Albert Camus en *La caída*, donde el protagonista narra la oportunidad perdida -aunque hecha consciente- de realmente encontrarse a sí mismo, de descubrir su propósito en la vida: eso que ve en el puente, la risa que lo persigue tratando de empujarlo hacia su abismo. El salto que no da es equiparable al momento crucial en la vida de Ana cuando comprende de golpe que su vida había adquirido a lo largo de los años una estabilidad efímera, una estructura fácilmente abatible donde ella, la verdadera Ana, nunca había estado. Antes de caerse en el tranvía y ver al ciego, Ana nunca había tenido la necesidad de aprender a vivir, de soltarse en total incertidumbre para desaparecer y luego volver a construirse pero esta vez por su propia mano: “¿Y acaso no era en efecto el edén mismo, querido señor? ¿La vida aprehendida directamente? Ésa fue mi vida. Nunca tuve necesidad de aprender a vivir. Sobre ese punto ya lo sabía todo al nacer. Hay gente cuyo problema consiste en protegerse de los hombres o por lo menos en acomodarse a ellos. Para mí, la acomodación era cosa ya hecha.” (Camus, 1998: 24)

mismas, comienzan a transformarse. El tranvía constituye un elemento narrativo importante porque otorga movimiento a la protagonista y reafirma la noción de viaje metafórico:

El tranvía arrancó súbitamente arrojándola desprevenida hacia atrás; la pesada bolsa de malla rodó de su regazo y cayó al suelo; Ana dio un grito y el conductor impartió la orden de parar antes de saber de qué se trataba. El tranvía se detuvo, los pasajeros miraron asustados. Incapaz de moverse para recoger sus compras, Ana se puso de pie, pálida. (53)

Cuando Ana ve al ciego siente una ausencia de ley natural, de gravedad. Mirar al otro y caerse en el tranvía rompen su equilibrio interior, desestabilizan su lugar en el mundo y finalmente a quien creía ser frente a los otros, es decir, respecto a su familia. Entonces la protagonista se quiebra a sí misma, entra en una crisis existencial. La realidad entendida como estructura se desmorona:

Notar una ausencia de ley fue tan repentino que Ana se aferró al asiento de enfrente, como si se pudiera caer del tranvía, como si las cosas pudieran ser revertidas con la misma calma con que no lo eran. Lo que llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora miraba las cosas, sufriendo espantada. (53)

Por consiguiente, Ana aterriza en una completa incertidumbre, en una falta de sentido cada vez más pronunciada. Se desorienta y cuando baja del tranvía “su corazón latía con miedo, ella buscaba inútilmente reconocer los alrededores mientras la vida que había descubierto continuaba latiendo y un viento más tibio y más misterioso le rodeaba el rostro.” (54) Sabe que algo dentro de ella se ha quebrado para siempre, pero ¿qué hacer cuando ya nada tiene sentido y todo parece *un hilo roto*?

Bajo estas circunstancias, Ana llega al Jardín Botánico, se sienta en una banca y comienza a ver *con otros ojos*. Si había caído en la nada, en una cosa pesada y carente de forma, ahí su mirada va iluminando poco a poco una realidad que por consiguiente no está

ahí *per se*, antes del sujeto *desconstruido*, sino que nace junto a éste. El mundo es ahora un sitio fascinante, nada es como lo había pensado.

La protagonista experimenta entonces otra forma de ser junto al Jardín Botánico, una experiencia que no obstante va acompañada de cierto malestar, de cierta náusea ante su fuerza. La nada empieza a llenarse y va creándose un nuevo orden del que es testigo y arquitecto al mismo tiempo: “Inquieta, miró en torno. Las ramas se balanceaban, las sombras vacilaban sobre el suelo. Un gorrion escarbaba en la tierra. Y de pronto, con malestar, le pareció haber caído en una emboscada. En el Jardín se hacía un trabajo secreto que ella empezaba a advertir.” (55)

Su estancia en el Jardín Botánico acontece bajo una ensoñación que la acompaña durante el resto del relato. Este estado de ensoñación le permite ver *más allá*, reconstruir el mundo por medio de *otros ojos*, lo cual se traduce en una pérdida del equilibrio, en marearse ante lo visto. Y es así como a través de su mirada, Ana intenta alcanzar *la otra orilla*, pero no de la misma forma en que se llega a una meta sino porque simplemente sucede, pues así como llega la visión del otro también llega, como un rayo, la del mundo:

La vastedad parecía calmarla, el silencio regulaba su respiración. Se adormecía dentro de sí. [...] A su alrededor se escuchaban los ruidos serenos, olor a árboles, pequeñas sorpresas entre los “cipós”. Todo el Jardín era triturado por los instantes ya más apresurados de la tarde. ¿De dónde venía el medio sueño que la rodeaba? (55)

En el Jardín, Ana se acerca a las cosas desde esta nueva familiaridad. El viaje del ser va acompañado de una percepción *poética* del mundo, contemplación de un orden paralelo al objetivo, visible sólo para quien abre los ojos *hacia adentro* y encuentra ahí una realidad que nace de su propia extrañeza, de su parte siniestra y oculta. Esta mirada representa el

instante de revelación de lo completamente otro, de lo que a pesar de permanecer en su misterio puede verse, sentirse. El presentimiento de alguna verdad, quizás:

En los árboles las frutas eran negras, dulces como la miel, en el suelo había carozos llenos de orificios, como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de juegos violetas. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquello que pensábamos. (55)

Esta visión poética representa un acto creativo, construcción de las cosas que Ana observa, pues se hace con palabras más cercanas a un lenguaje poético, y en ese sentido también constituye un puente hacia *la otra orilla* a la que se refiere Octavio Paz: “Las pequeñas flores esparcidas por el césped no le parecían amarillas o rosadas, sino del color de oro bajo y escarlatas. La descomposición era profunda, perfumada...” (56) Se trata de un mundo que surge mientras se observa, y así no antecede a la experiencia estética: “Al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comérselo con los dientes, un mundo de grandes dalias y tulipanes.” (55)

Lo anterior representa la construcción de un mundo imaginario y al mismo tiempo más real que nunca, el sitio donde nada es lo que parece y por eso se exploran las cosas a partir de *otra* posibilidad: la palabra, el espacio donde una visión poética puede surgir. La distancia entre el ser y la otredad se acorta, o por lo menos se hace evidente una relación distinta entre los objetos que Ana había visto antes pero desde otra luz: “Ahora que el ciego la había guiado hasta él, se estremecía en los primeros pasos de un mundo brillante, sombrío, donde las victorias regias flotaban, monstruosas.” (56)

Mirar *con otros ojos* va acompañado de una agudización de los sentidos. En el Jardín Ana percibe el espacio no sólo a través de su mirada sino con todo el cuerpo pues se trata de una experiencia plena, de integración de la complejidad del mundo en el propio

cuerpo: “escuchaban los ruidos serenos, olor a árboles, pequeñas sorpresas entre los „cipos“.” (55) A la protagonista sigue rodeándola un medio sueño descrito “como un zumbar de abejas y de aves. Todo era extraño, demasiado suave, demasiado grande,” (55) y más adelante se la vuelve a relacionar con esta idea de tener la cabeza rodeada de insectos, como si por primera vez se percatase de la vida a su alrededor y quedara horrorizada por tanta sutileza: “ella veía todas las pesadas cosas como con la cabeza rodeada de un enjambre de insectos, enviados por la vida más delicada del mundo.” (56)

En la última parte de la trayectoria, Ana vuelve a su casa y prepara la cena para su familia y amigos. En su hogar las cosas han cambiado, e igual que en el Jardín Botánico, mira ese espacio *con otros ojos*. Quebrada su antigua mirada, la vida ahí también lo está, y aunque la fuerza creadora de su mirada metafórica no reacciona con la misma intensidad que en el Jardín (es decir, no surge una percepción poética) y por un momento parece regresar al estado en que se encontraba al inicio del cuento, ya nada vuelve a ser lo mismo.

El departamento le parece distinto, los muebles de la cocina le son extraños, misteriosos y frágiles, hay otro orden que los sostiene y relaciona. Su mirada se traslada del ciego y las plantas hacia los límites de su espacio íntimo, familiar, y como consecuencia Ana percibe que ya no encaja en esa vida al lado de sus hijos y esposo. Al cocinar, observa aterrada que el trabajo secreto del Jardín igualmente se realiza en el lugar que había construido con esfuerzo y dedicación, donde era pilar. Tampoco ahí, en la seguridad que conlleva tener un lugar donde permanecer aislado y protegido del exterior, las cosas eran lo que había pensado. Y en consecuencia, este sitio íntimo se le derrumba:

El pequeño horror del polvo ligando en hilos la parte interior de la estufa, donde descubrió la pequeña araña. Llevando el florero para cambiar el agua sintió el horror de la flor entregándose lánguida y asquerosa en sus manos. El mismo trabajo secreto se hacía en la cocina. Cerca del cubo de la basura, aplastó con el

pie una hormiga. El pequeño asesinato de la hormiga. El minúsculo cuerpo temblaba. Las gotas de agua caían en el agua quieta del lavabo. Los abejorros de verano. El horror de los abejorros inexpressivos. Alrededor había una vida silenciosa, lenta, persistente. Horror, horror. (58)

Ana ve *con otros ojos* su casa y familia pues al cortar los filetes y batir la crema, al alimentar a los suyos, camina con la cabeza *iluminada*, atrayendo mosquitos que vuelan a su alrededor, imagen similar a la descrita en el Jardín, donde los abejorros recorrían la misma parte de su cuerpo mientras observaba *el pequeño asesinato del mundo*: “en torno a su cabeza, en ronda, en torno a la luz, los mosquitos de una noche cálida. Una noche en que la piedad era tan cruda como el mal de amor. Entre los dos senos corría el sudor. La fe se quebrantaba, el calor del horno ardía en sus ojos.” (58)

Se debate entre dos posibilidades: el camino señalado por el ciego, donde la fragilidad e incertidumbre son constantes; o la vida familiar que otorga cierto orden al exterior, cierta estructura conocida, acaso la certeza de tener algo propio. La cena transcurre en relativa calma, Ana ríe nerviosa, pensativa y distante. Después, cuando los invitados se van y sus hijos duermen “se convirtió en una mujer tosca que miraba por la ventana. La ciudad estaba adormecida y caliente. Y lo que el ciego había desencadenado, ¿cabría en sus días? ¿Cuántos años le llevaría envejecer de nuevo?” (59) Vemos que Ana parece retroceder en el tiempo y sentirse joven de nuevo.

En esta parte del relato percibimos el momento cúspide de la crisis existencial del personaje, ya que la trayectoria se hace múltiple, los caminos se abren. Ana duda entre actuar como la mujer que surge del conflicto y aceptar la vía señalada por el ciego, un camino doloroso porque involucra la total *desconstrucción* del cuerpo y de la realidad, el orden donde estaba inscrita; o volver a ser la de antes, inseparable de su hogar y familia, encerrada en ese mundo y segura de habitar un equilibrio aparentemente inamovible.

La protagonista no sabe hacia dónde ir. Desde su departamento, en la relativa seguridad de su hogar, observa y recuerda a la distancia lo vivido en el Jardín; ese mundo alterno le parece entonces demasiado lejano, perteneciente al ciego y a la otra mirada, y por ello “con una maldad de amante, parecía aceptar que de la flor saliera el mosquito, que las victorias regias flotasen en la oscuridad del lago. El ciego pendía entre los frutos del Jardín Botánico.” (59) Le resulta difícil seguir viendo su entorno con *otros ojos*, y en ese sentido ambos espacios: el Jardín y su casa, pertenecen a universos distintos, a dos *Anas* que contradictoriamente habitan un solo cuerpo.<sup>40</sup> Además, en esta parte del relato se encuentra físicamente apartada del Jardín, que desde su departamento no logra ver.

El esposo la mira desde el marco de la puerta debatiéndose entre sendos caminos: la posibilidad de relacionarse con el otro a través de la piedad, del amor incondicional, y la existencia en el núcleo familiar, alejada del riesgo de exponerse a sí misma y de ser de la forma que recién había descubierto posible. Ana está dispuesta a alejarse de su familia y escoger el camino señalado por el ciego, pero su esposo, al presentir esta lucha interna “en un gesto que no era suyo, pero que le pareció natural, tomó la mano de la mujer llevándola consigo sin mirar hacia atrás, alejándola del peligro de vivir.” (60) Él la aleja de sí misma, de ese otro que había comenzado a nacer en su interior porque sabe que *darse* a los otros es un salto definitivo hacia uno mismo y egoístamente la quiere sólo para él.

---

<sup>40</sup> En *Persona* (1966), Ingmar Bergman abordó un problema similar desde la estética de la *nouvelle vague*. Más allá de la innovación estructural, de la experimentación visual, iconográfica, Bergman trató como ningún cineasta “el sueño imposible de ser”. Así, una actriz que durante la representación de *Electra* decide no volver a hablar, cerrarse a la vida y al otro, junto a la enfermera que le asignan para ayudarla a superar ese estado casi catatónico, emprenden un viaje interior que al mismo tiempo es un experimento social. ¿Qué es una persona?, parece formular la última imagen de la película, donde ambos personajes se funden en un solo rostro. Tal vez la suma de contradicciones, de lenguaje y silencio, parecido a un edificio que nunca termina de construirse, que siempre tiene grietas. Desde esta perspectiva, el ser no es algo monolítico sino múltiple, un acontecimiento que depende de sus circunstancias pero también de sus decisiones. El cuerpo sería entonces una periferia, una trayectoria que va y viene hacia los otros, construyéndose siempre durante esa vía.

Este personaje regresa a su familia. Sin embargo, el viaje no es en vano: aunque en su hogar el orden no puede reconstruirse como en el Jardín, Ana no escapa al encuentro consigo misma. El viaje termina con un elemento recurrente en *Lazos de familia*: el espejo, que se encarga de *regresar* la mirada a su receptor y con ello muestra la transformación del ser, quien a pesar de no haber elegido el camino del conflicto y la violencia, la vía dolorosa hacia lo que significa ser una persona, no puede volver a ver -a ser- como antes.

Tal vez el verdadero aprendizaje de Ana radica precisamente en la posibilidad de elegir, de tomar un camino y no otro, es decir, en la posibilidad que ofrece el lenguaje si lo consideramos una postura frente al mundo. De cualquier forma, Lispector propone una trayectoria que en realidad no tiene fin. Y así, con la protagonista viéndose en el espejo se prolonga el viaje interior: “si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día.” (60)



### 3.2 El miedo a ser visto: “Preciosidad”

“Preciosidad” comienza con la descripción del personaje principal: una muchacha de 15 años que tenía dentro de sí, “[...] la nebulosidad, algo precioso. Que no se desperezaba, que no se comprometía, no se contaminaba. Que era inmenso como una joya. Ella.” (118) Esa parte nebulosa permanece oculta, pues mirarse presenta desde el inicio del cuento como algo peligroso, algo de lo que la protagonista tiene que cuidarse diariamente.

Para la muchacha ser vista constituye un agravio: “El viento de la mañana violentaba la ventana y el rostro hasta que los labios se ponían duros, helados. Entonces ella sonreía. Como si sonreír fuese en sí su objetivo. Todo eso sucedería si tuviese la suerte de que „nadie mirara, la mirara“.” (118) Esta primera parte del relato acontece bajo dicha circunstancia que resulta elemental para entender la crisis posterior del personaje.

El cuento es en gran medida la descripción del itinerario diario de la protagonista: “Tenía que atravesar la ancha calle desierta hasta alcanzar la avenida, al final de la cual un autobús emergería vacilando dentro de la niebla, con las luces de la noche todavía encendidas en el farol.” (119) Este trasladarse de un lugar a otro reafirma el sentido metafórico del viaje pues en ese periodo se encuentra por primera vez con los otros y se plantea la posibilidad de ser vista, de existir a partir de ese enfrentamiento.

Este itinerario abarca el trayecto de su casa a la escuela. Al amanecer, la muchacha tenía que atravesar la calle y luego tomar el autobús que la llevaría a su destino, y es precisamente en este transporte donde se describe el miedo a ser vista: “Miedo de que „le dijese alguna cosa“, de que la mirasen mucho. En la gravedad de la boca cerrada había una gran súplica: que la respetaran. [...] Si la miraban se quedaría rígida y dolorosa. Lo que la salvaba era que los hombres no la veían.” (119)

El miedo a ver y ser vista se traduce en una crisis existencial, en un conflicto ontológico entre ser en solitario, *hacia adentro* y entre los muros de su hogar, y ser en relación con el otro, a partir de un vínculo con el mundo exterior donde tiene que arriesgarse a ser vista, es decir, arriesgarse a ser individual: una pieza más del horizonte. Por consiguiente, mirar es tender un puente entre dos partes de un mismo camino sinuoso, conflictivo, hacia lo que Emmanuel Levinas llama *acontecimiento del ser*, suceso que, como señalé, resulta elemental para entender la trayectoria de la mirada.

En ese sentido, negarse a mirar es negar la existencia del otro pero también la propia, cerrarse al acontecer, al tiempo que inevitablemente nos liga al otro. Sin embargo, ella *es*, sólo que ese *ser* aparece como algo que debe cuidarse, como si el contacto con el otro contaminara la existencia: “En la gravedad de la boca cerrada había una gran súplica: que la respetaran. Más que eso. Como si hubiese prestado voto, estaba obligada a ser venerada y, mientras por dentro el corazón golpeaba con miedo, también ella se veneraba [...]” (119)

No obstante, la protagonista no huye de cualquier mirada, huye de una mirada masculina que parece descubrir antes que ella su condición femenina. Tiene miedo de ser vista por los hombres en general porque a sus casi dieciséis años comienza a despertar en ella algo que sólo ellos pueden ver: acaso que se está convirtiendo en mujer, aunque nadie sabe bien qué significa esto, e incluso Clarice lo cuestiona al final del cuento:

Aunque alguna cosa en ella, a medida que dieciséis años se aproximaban en humo y calor, alguna cosa estuviera intensamente sorprendida, y eso sorprendiera a algunos hombres. Como si alguien les hubiese tocado el hombro. Una sombra tal vez. En el suelo la enorme sombra de una muchacha sin hombre, elemento cristalizable e incierto que formaba parte de la monótona geometría de las grandes ceremonias públicas. (119)

Debido a que al principio de la narración se plantea esta circunstancia, el personaje no es visto por el otro sino hasta la mitad del cuento, y en ese sentido su viaje metafórico no

empieza cabalmente sino hasta esa parte. Al inicio del cuento la muchacha existe protegida bajo cierta invisibilidad que representa una estructura distinta a la que otorga el mundo fuera de su hogar y escuela, y de esta forma: “Ellos miraban y no la veían. Ella hacía más sombra que lo que existía.” (119) Ante esta invisibilidad voluntaria, elegida casi como una máscara, el contacto directo con el otro resulta sumamente violento y catártico.

Para la muchacha, ocultarse constituye una batalla, una guerra consigo misma que necesita ganar para mantener ese orden, ese *vivir hacia adentro*. Su única relación con el exterior se da por medio de su inteligencia, una máscara que en cierta medida la protege y la oculta de los otros en el salón de clases, pues permaneciendo en la periferia de lo que acontece, es decir, guardando silencio, sus compañeros no saben cómo comentarla:

Prohibitiva, ella les impedía pensar. Hasta que llegaba finalmente al aula. Donde repentinamente todo se tornaba sin importancia y más rápido y leve, donde su rostro tenía algunas pecas, los cabellos caían sobre los ojos, y donde ella era tratada como un muchacho. Donde era inteligente. La astuta profesión. [...] Cada vez más la gran simuladora se tornaba inteligente. Había aprendido a pensar. El sacrificio necesario: así «nadie tendría coraje». (120, 121)

De esta manera, el viaje en tranvía y la llegada a la escuela se presentan como parte de un proceso de lucha entre su interior y un exterior peligroso para su integridad casi infantil. Ella se debate entre aceptar ese conflicto, la violencia que implica dejarse reconocer en el otro y en ese sentido tornarse individual -pues cómo, en primera instancia, se asume el sujeto sino haciendo esa diferencia abismal con el otro-, o permanecer cerrada a un tipo de existencia donde lo único seguro es la *desconstrucción*, la falta de certezas. Este conflicto acompañará a la protagonista a lo largo de su itinerario:

Después, con paso de soldado, cruzaba -incólume- el Largo de Lapa, donde ya era de día. En ese momento, la batalla estaba casi ganada. Escogía en el tranvía un asiento, vacío si era posible, o, si tenía suerte, se sentaba al lado de alguna segura mujer con un atado de ropa sobre el regazo, por ejemplo, y era la

primera tregua. [...] Cruzaba el corredor interminable como el silencio de una trinchera, y había algo tan feroz en su rostro –y también soberbio a causa de su sombra- que nadie le decía nada. (120)

El verdadero viaje del ser comienza en la segunda parte del relato, un día después de que el personaje se traslada en autobús a la escuela y entra al salón de clases. La siguiente mañana ella despierta y se dirige de nuevo a este lugar. Sin embargo, esa mañana es diferente, al salir de su casa y caminar por la calle desierta su mirada inevitablemente se transforma porque se encuentra de frente con dos hombres que caminan hacia ella.

La muchacha pierde el control de la situación, sale del orden que había construido al no mirar ni dejarse ver, sabe que enfrentarse resulta inminente pero la invade el miedo: “¡Ellos van a mirarme, lo sé, no hay nadie más a quien ellos puedan mirar y ellos van a mirar mucho!” (123) En ese momento, y por primera vez en el cuento, el personaje ve y deja que la vean, acepta ese conflicto porque espera sea de cierta forma: “Con brusca rigidez los miró. Cuando menos lo esperaba, traicionando el voto de secreto, rápidamente los miró. ¿Ellos sonreían? No, estaban serios.” (124)

No obstante, a pesar de haber saltado hacia lo desconocido, arriesgándose a una existencia siempre mediada por los otros y donde quien mira comienza a reconocerse como individuo, “porque, viéndolos, por un instante ella arriesgaba tornarse individual, y ellos también. [...] Pero, habiendo visto lo que los ojos, al ver, disminuyen, se había arriesgado a ser ella misma, lo que la tradición no amparaba” (124), lo que descubre en el otro la sorprende enormemente. El encuentro no era como lo esperaba, como lo había pensado. Los otros le responden con una violencia atroz ya que no sólo la miran sino también la tocan y con ello rechazan el reconocimiento que ella les ofrecía al dejarse ver:

Lo que siguió fueron cuatro manos difíciles, fueron cuatro manos que no sabían lo que querían, cuatro manos equivocadas de quien tenía la vocación, cuatro manos

que la tocaron tan inesperadamente que ella hizo la cosa más acertada que podría haber hecho en el mundo de los movimientos: quedó paralizada. [...] En una fracción de segundo la tocaron como si a ellos les correspondieran todos los siete misterios. Que ella conservó, todos, y se tornó más larva, y siete años más de atraso. (125)

La protagonista percibe que cierto grado de violencia resulta necesario, casi como un paso inminente en su trayectoria metafórica: “haced que ellos no digan nada, haced que ellos sólo piensen, que pensar yo los dejo. Iba a ser rápido, y un segundo después de la transposición ella diría maravillada, caminando por otras y otras calles: casi no dolió. Pero lo que siguió no tuvo explicación.” (125) Presiente que algo cambia, se transforma, cuando el sujeto se arriesga a mirar, y por eso acepta el enfrentamiento: “Si ella corriera, el orden se alteraría. Y nunca le sería perdonado lo peor: la prisa. Aun cuando se huye, corren detrás de uno, son cosas que se saben.” (124)

Después de la agresión queda paralizada y acepta la naturaleza del encuentro, pero en vez de mirar la realidad desde una nueva perspectiva y darle otro sentido a las cosas, queda sumergida en la nada, en el espacio sin forma del cuerpo fragmentado, *desconstruido* por la violencia del otro. A partir de este momento, la muchacha ya no sabe quién es ni cómo ser de ahí en adelante: ha sido finalmente descubierta como alguien susceptible del entorno y por ello lo que se le plantea a continuación es otra vía para asumir la existencia.

El orden que había construido para ser sin la interferencia de los otros, para ser inteligente y ocultarse, *se destruye*. Regresa a su casa y por primera vez habla, grita para sí y desde el fondo de lo que parece ser una consciencia de su discontinuidad y finitud: “Fue hasta el baño. Y allí, ante el gran silencio de los azulejos gritó, aguda, supersónica: ¡Estoy sola en el mundo! ¡Nadie me va a ayudar nunca, nadie me va a amar nunca! ¡Estoy sola en el mundo!” (127) Frente al espejo, reconoce por primera vez esa brecha entre ella y los otros: el abismo de su rostro que se asume como uno, diferente de quien lo mira.

Si al inicio del cuento la protagonista se describe como alguien que escondía una cosa preciosa dentro de sí pues no había sido *tocada*, violentada, por la mirada de los otros, quienes la enfrentan con su existencia concreta y lo que implica tener un cuerpo, hacia el final la muchacha se ve *con otros ojos*, descubriendo también su fealdad, la ambigüedad de su rostro: “cuando fue a mojarse el pelo frente al espejo, ¡estaba tan fea! Era tan poco lo que ella poseía, y ellos lo habían tocado. Ella era fea y preciosa.” (127)

Al final, “Preciosidad” es la historia de la lucha interna de una adolescente por conservar una forma de ser que no necesite de los otros, que se baste a sí misma y no requiera de una mirada masculina. Durante su viaje, acepta las consecuencias de dejarse ver como parte del proceso natural a su edad y porque ya no puede negar que en ella comienza a surgir algo que su propio andar delata y ni siquiera su inteligencia logra ocultar: “Era feo el ruido de sus zapatos. Con tacones de madera rompía su propio secreto.” (120)

La posibilidad de una existencia ligada al otro se presenta entonces de improvisto y con una violencia tal que *desconstruye* por completo la realidad del personaje y a éste mismo. Después de que los hombres la tocan ya ni siquiera en su casa se siente protegida de la mirada ajena, deja de ser el lugar donde puede “transformarse con alivio en una hija” (122), es decir, donde tuviera la certeza de pertenecer a un sitio.

El encuentro con el otro lo transforma todo, ella pierde la noción del espacio y del tiempo, quedando paralizada en medio de la acera, y así “lentamente reunió los libros desparramados por el suelo. Más adelante estaba el cuaderno abierto. Cuando se inclinó para recogerlo, vio la letra menuda y destacada que hasta esa mañana era suya.” (126)

El cuento aborda una *desconstrucción* que se da conscientemente cuando la violencia es tan fuerte que obliga a ver *con otros ojos* el entorno: “Hasta que, así como una persona

engorda, ella dejó de ser mujer, sin saber por qué proceso. Existe una oscura ley que hace que se proteja al huevo hasta que nace el pollo, pájaro de fuego.” (128)

### **3.3 La búsqueda determinada del otro, en “El búfalo”**

“El búfalo” cierra *Lazos de familia*. A diferencia del resto de los cuentos en él la mirada se presenta como una búsqueda determinada del otro, y con este objetivo comienza su trayectoria. No se trata de un encuentro sorpresivo entre los personajes sino que la protagonista va al zoológico para buscar específicamente al otro en los animales, de quienes espera aprender a odiar para no morir de amor: “Los ojos estaban tan concentrados en la búsqueda que su vista a veces se oscurecía en un ensueño, y entonces ella se rehacía como en la fresca de una tumba.” (148)

El narrador contrasta el espacio y la época en que se encuentra la protagonista -el zoológico en plena primavera, cuando los animales supuestamente se aman-, y su rotundo deseo de odiar: “«Pero eso es amor, es nuevamente amor», se dijo la mujer intentando encontrarse con el propio odio, pero era primavera y ya los leones se habían amado.” (148) En esta primera parte del relato la mujer intenta encontrar la vía que le permita odiar al hombre “cuyo único crimen era el de no amarla” (149), por eso se la describe con los puños cerrados en los bolsillos y mirando, rodeada por las jaulas, a los animales.

Camina entonces dentro de un medio sueño de una jaula a otra, intentando encontrar “dentro de sí el punto peor de su enfermedad, el punto más enfermo, el punto de odio, ella había ido al Jardín Zoológico para enfermar.” (148, 149) Sin embargo, en los animales que observa no hay ninguno que pueda responder su propio odio. En la jirafa, el hipopótamo, el mono, el elefante y el camello sólo percibe un profundo amor descrito en su apariencia apacible; entrelazados con el mundo por medio de cierta dulzura, percibe en estos animales

sentimientos que no había ido a buscar: “Pero era primavera y, apretando el puño en el bolsillo del abrigo, ella mataría aquellos monos en levitación por la jaula, monos felices como yerbas, monos saltando suaves, la mona con resignada mirada de amor, y la otra mona dando de mamar.” (149) Huye de ese lugar para continuar su búsqueda y mientras pronuncia “ ,yo te odio“ [...]. Pero no sabía ni siquiera cómo se hacía.” (149)

Esta introducción del personaje y sus intenciones alude a una *desconstrucción* del sujeto a partir de la violencia del encuentro con el otro: los animales, pero también el hombre que no había podido amarla, a quien finalmente ella intenta matar. Al odiar, la protagonista asegura la *destrucción* de los lazos con el otro y por ende su propia *desintegración*, su muerte metafórica. La violencia la desvincula completamente de su entorno, lo cual se hace más evidente en el episodio de la montaña rusa.

Es en la montaña rusa a donde va “sola a buscar su violencia.” (150) Aunque el amor que observa hasta en las pequeñas hierbas que nacen entre los rieles la hace dudar de su intención mortífera, “siendo siempre tanto más fácil amar” (151), el movimiento violento de este aparato la lleva a lo peor de sí misma. Por consiguiente, el momento cúspide de la *desconstrucción* de la mujer en un sentido metafórico, del viaje del ser hacia sí mismo, se da precisamente cuando comienza el recorrido a bordo de este artefacto:

Pero de pronto fue aquel vuelo de vísceras, aquella parada de un corazón que se sorprende en el aire, aquel espanto, la furia victoriosa con que el banco la precipitada en la nada e irremediamente la erguía como a una muñeca de falda levantada, el profundo resentimiento con que ella se tornó mecánica, el cuerpo automáticamente alegre -¡el grito de las enamoradas!-, su mirada herida por la gran sorpresa, la ofensa, “hacían de ella lo que querían”, la gran ofensa -¡el grito de las enamoradas!-, la enorme perplejidad de estar espasmódicamente jugando, de pronto su candor expuesto. ¿Cuántos minutos?, los minutos de un largo grito prolongado del tren en la curva, y la alegría de un nuevo sumergirse en el aire insultándola con un puntapié, ella bailando desacompasada al viento, bailando apresurada, quisiera o no quisiera el cuerpo, se sacudía como el de quien ríe, aquella sensación de muerte entre carcajadas,



muerte sin aviso de quien no rasgó antes los papeles del cajón, no la muerte de los otros, la suya, siempre la suya. (151)

Este elemento narrativo desestabiliza su lugar en el mundo, tanto en un sentido metafórico como físico, transformando su mirada y a ella como sujeto, pues nada vuelve a ser igual cuando desciende. Es más, al relacionar diferentes perspectivas espaciales (el abajo con el arriba) de manera violenta, el sujeto por fin encuentra a quien pueda enseñarle a odiar: al búfalo. La montaña rusa constituye un primer acercamiento a esa violencia que el personaje principal había buscado todo el día en el zoológico.

La *desconstrucción* se hace evidente en la risa y el grito que emite como formas de una herida abierta surgida desde las entrañas. En esta parte del relato también cesa el estado de ensoñación donde se encontraba y ella parece despertar, renacer, a través de su propio dolor y de la aceptación de su inminente muerte metafórica. El *vuelo de vísceras* otorga cierta claridad a su mirada, digamos que desencadena el ver *con otros ojos*. No es en vano que se describa a la montaña rusa como una iglesia, pues ahí la mujer va a pedir, con un grito, su propia capacidad para odiar: “Pálida, arrojada fuera de una iglesia, miró la tierra inmóvil de donde había partido y adonde nuevamente fue entregada.” (151)

Cuando desciende de este aparato continúa su búsqueda, sólo que el deseo de odiar se intensifica. Este es el momento cúspide de la crisis, cuando el grito inaugura el tiempo de la ausencia que ha dejado el otro. La vida que había llevado anteriormente “como el día en que en medio de todo el mundo cuanto tenía en la bolsa cayera en el suelo y todo lo que tenía valor siendo secreto en su bolsa, al ser expuesto en el polvo de la calle, revelara la mezquindad de una vida íntima de precauciones” (151), *se desconstruye*, y por ello “se levantó mareada del asiento, como si estuviera sacudiéndose de un atropello.” (151)

En ese sentido, la montaña rusa *desconstruye* abruptamente al sujeto. Bajo estas circunstancias, Clarice pone de nuevo en duda la naturaleza de las relaciones personales, los vínculos que establecemos con los otros, lazos de amor que no suelen ser lo que pensamos y por lo mismo nos orillan a buscar otro tipo de reconocimiento más profundo o por lo menos voluntario. De esta forma, cuando la protagonista se dirige de nuevo al zoológico surge por fin el sentimiento que puede llevarla a no morir de amor:

Entonces, nacida del vientre, de nuevo subió, implorante, en ola lenta, el deseo de matar (sus ojos se mojaron agradecidos y negros en una casi felicidad, -todavía no era el odio, por el momento apenas el deseo atormentado de odio-, con la promesa del florecimiento cruel, un tormento como de amor, el deseo de odio prometiéndose sagrada sangre y triunfo, la hembra rechazada se había espiritualizado en una gran esperanza). (152)

Al final de la trayectoria, el personaje sabe que para superar la condición de ser en ese otro que la había rechazado, primero debe asesinarlo metafóricamente: “Pero ¿dónde, dónde encontrar el animal que le enseñase a tener su propio odio: el odio que le pertenecía por derecho, pero que en su dolor ella no alcanzaba? ¿Dónde aprender a odiar para no morir de amor? ¿Y con quién?” (153) Mira entonces al cuatí, a quien tampoco puede odiar: “Desde dentro de la jaula el cuatí la miró. Ella lo miró. Ninguna palabra intercambiable. Nunca podría odiar al cuatí que en el silencio de un cuerpo interrogante la miraba.” (152)

Ante este fracaso, la protagonista se empequeñece y se convierte en una asesina solitaria que sigue buscando, dolorosa y perdida, al otro en los animales; camina alejándose de las jaulas y de forma inesperada por fin abre los ojos, sólo que esta vez *hacia adentro*. Encuentra entonces al búfalo que a lo lejos parecía haberla esperado todo ese tiempo:

Abrió los ojos lentamente. Los ojos venidos de su propia oscuridad nada vieron en la desmayada luz de la tarde. Se quedó respirando fuerte. Poco a poco comenzó a ver, las formas se fueron solidificando, ella cansada, oprimida por la dulzura del cansancio. Su cabeza se elevó como una interrogación a los árboles

de brotes que iban naciendo, los ojos vieron las pequeñas nubes blancas. Sin esperanza, escuchó la suavidad del riachuelo. Bajó de nuevo la cabeza y se quedó mirando al búfalo, a lo lejos. Dentro de un abrigo marrón, respirando sin interés, nadie interesado en ella, ella no interesada en nadie. (154)

A partir de este momento, comienza la última fase de la *desconstrucción* del sujeto. El narrador describe a la protagonista como si al morir ante la ausencia del otro sólo el búfalo pudiera devolverla a la vida por el camino del odio: “Cierta paz, en fin. La brisa jugueteando con los cabellos de la frente como en los de una persona recién muerta, con la frente todavía bañada en sudor. Mirando con desinterés aquel gran terreno seco rodeado de altas rejas, el terreno del búfalo.” (154) Clarice relaciona ambos personajes de tal manera que alcanzan a reconocerse ontológicamente: la mujer encuentra lo que había buscado en el zoológico, y en cierto sentido hay una transferencia que va más allá del plano físico:

El búfalo negro estaba inmóvil en el fondo del terreno. Después paseó a lo lejos con las caderas estrechas, las caderas concentradas. El pescuezo más grueso que los flancos contraídos. Visto de frente, la gran cabeza más ancha que el cuerpo impedía la visión del resto de ese cuerpo, como una cabeza decapitada. (154)

El momento clave en la transformación de su mirada es justamente cuando el búfalo la ve, le *responde* y a través del odio ambos parecen reconocerse. La mujer cae dentro de sí, encuentra su ser como una cosa de la cual emerge, como si su cuerpo siempre hubiera sido un recipiente de algo más que nada ni nadie pueden quitarle, algo que permanece a pesar de todo y no obstante tiene que recuperar abriéndose a esa otra mirada que le permite morir metafóricamente. El ser regresa a sí mismo después de esta muerte metafórica y por ello la muchacha puede volver a vivir, libre al fin de quien no pudo amarla:

De lejos, en su calmo paseo, el búfalo negro la miró un instante. [...] El búfalo con el lomo negro. En el atardecer luminoso era un cuerpo ennegrecido de tranquila rabia, la mujer suspiró lentamente. Una cosa blanca se había esparcido dentro de ella, blanca como un papel, débil como un papel, intensa como la blancura. La muerte zumbaba en sus oídos. Nuevos pasos del búfalo la

devolvieron a sí misma, y con un nuevo y largo suspiro, ella regresó a la superficie. No sabía dónde había estado. Estaba de pie, muy débil, emergiendo de aquella cosa blanca y remota en donde había estado. Y nuevamente miró al búfalo. (155)

De los cuentos que aquí me ocupan me parece que “El búfalo” ejemplifica mejor la capacidad de la mirada para *desconstruir* al sujeto a partir de un enfrentamiento sumamente violento con el otro. El búfalo representa toda la violencia que el otro puede ofrecer pero lo más significativo radica en que es el sujeto -y no el otro- el que busca ese tipo de vínculo. No es el odio del búfalo lo que mira, sino su propio odio reflejado, el búfalo sólo funciona como espejo de aquello que ella había ido a buscar.

### 3.4 La continuidad del ser o la ruptura, en “Lazos de familia”

“Lazos de familia” comienza con el viaje en taxi de Catalina y su madre hacia la estación ferroviaria. Catalina parece burlarse de la relación con Severina, pues aunque se visitan regularmente, entre ellas no hay ningún lazo afectivo. Por razones que no se mencionan en el cuento, ambas mujeres están distanciadas y tienen una relación fría, diplomática; así que cuando el auto frena súbitamente y son lanzadas contra sí, el encuentro resulta sumamente violento. A partir de este contacto directo, cuerpo a cuerpo, entre el sujeto y el otro, inicia la trayectoria de la mirada y el viaje metafórico del ser.

En este cuento, Clarice plantea los elementos medulares de *Lazos de familia* al cuestionar fuertemente los vínculos entre miembros de una misma familia y llevar la existencia hacia un plano ontológico donde el sujeto *se desconstruye* junto a la realidad para encontrar un camino distinto que le permita vivir al lado del otro.

El primer elemento que determina este recorrido y lo matiza es el estrabismo de Catalina, el personaje principal. Esta característica determina su percepción de la realidad: “la hija, con sus ojos oscuros a los que un ligero estrabismo daba un continuado brillo de burla y frialdad, la observaba.” (64) Esta característica intrínseca de su mirada condiciona la perspectiva inicial sobre Severina. Por lo tanto, la transformación en lo que he llamado *ver con otros ojos* parte de la burla y frialdad con que ve, como si se tratara de un filtro que no le permite acercarse a su madre pues a través de él es capaz de sentir la ausencia de lazos afectivos o familiares, percibe entonces la frialdad de su madre y la refleja.

La mirada estrábica de Catalina no sólo parece ver el trato falso con Severina (entre ambas mujeres parece representarse una escena estudiada de amor forzado) sino también de la relación áspera entre su madre y esposo. La protagonista ríe por los ojos, pero ese gesto es amargo, triste; se trata de una risa vacía como la de una máscara, un intento por querer

ocultar su dolor con otro rostro: “felizmente, nunca necesitaba de verdad reírse cuando tenía deseos de hacerlo: sus ojos tomaban una expresión astuta y contenida, se tornaban más estrábicos, y la risa le salía por los ojos, siempre dolía ser un poco capaz de reír.” (105)

Como mencioné, el viaje del ser inicia cuando el taxi que transportaba a madre e hija se detiene súbitamente y entonces ambas mujeres chocan entre sí. Ante este contacto directo con Severina, algo que Catalina no conocía, o bien, recordaba levemente como parte de la infancia, surge de improvisto. Pero no se trata de un lazo sentimental entre ambas mujeres, un vínculo de amor o empatía, sino de reconocer la presencia brutal del otro que además es la madre del personaje principal, una presencia en su sentido ontológico:

Catalina miraba a la madre, y la madre miraba a la hija, ¿y también a Catalina le había sucedido un desastre? Sus ojos parpadearon sorprendidos, ella acomodaba de prisa las maletas, la bolsa, procurando remediar el desastre lo más rápidamente posible. Porque, de hecho, había sucedido algo, sería inútil esconderlo: Catalina había sido lanzada contra Severina, en una intimidad física hace mucho tiempo olvidada, y venida del tiempo en que se tiene padre y madre. A pesar de que realmente nunca se habían abrazado o besado. (106)

Después de este encuentro llegan a la estación ferroviaria y Severina sube al tren. A partir de este momento la mirada de su hija empieza a transformarse. Si antes del accidente Severina era una extraña para Catalina, el otro que siempre se retira en su misterio, junto a la ventanilla del vagón y a punto de marcharse se suscita el verdadero cambio. Catalina ve *con otros ojos* a su madre, comprende que ella también había sido alguna vez joven, comprende que en cierto sentido es su espejo, su continuidad, el espacio escindido de un cuerpo que continúa en el otro: “El rostro de la madre desapareció un instante y reapareció ya sin sombrero, el moño deshecho cayendo en mechadas blancas sobre los hombros como los de una doncella -el rostro estaba inclinado sin sonreír, tal vez sin mirar siquiera a la hija distante-.” (108)

Ahora bien, ¿esto es prueba de que en este cuento se presenta un reconocimiento ontológico entre ambos personajes, es decir, el instante en que a través de la mirada el otro se convierte en familiar y entonces el sujeto asume su existencia como un acontecimiento ligado a la existencia de este? Y en ese sentido, ¿Clarice propone la mirada como un puente que realmente puede alcanzar la *otra orilla*, construyendo otra posibilidad de ser?

Catalina ve a Severina desde abajo, desde el andén, y por ello ambas están en perspectivas distintas: sus cuerpos no se inscriben en un espacio lineal sino jerárquico. Esta ruptura con el plano horizontal de la mirada acorta la distancia que solía separarlas y entonces la hija reconoce a su madre como parte de su continuidad. Sin embargo, con *espacio jerárquico* no me refiero a una relación basada en algún tipo de superioridad sino a un encuentro del arriba con el abajo, a un trastrocamiento en la percepción de lo real.

En “Lazos de familia”, el lugar desde donde miran los personajes determina la transformación de la mirada y por lo tanto el itinerario del ser hacia sí mismo. Digamos que el cambio en la perspectiva espacial/visual rompe con la frialdad entre madre e hija.

En consecuencia, la burla de su mirada se retira para permitirle ver *con otros ojos* a su madre, aunque esto, como todo instante donde algo más que lo aparente se revela, no puede durar mucho tiempo: “Sólo se miraron realmente cuando las maletas fueron dispuestas en el tren, después del intercambio de besos: la cabeza de la madre apareció en la ventanilla. Entonces Catalina vio que su madre estaba envejecida y que tenía ojos brillantes.” (106)

Después de este encuentro, Catalina se queda sola en el andén y camina de regreso a su casa. Severina se marcha, y sin su presencia física, sin el recordatorio de su existencia, Catalina no puede mantener esa otra mirada y por ello la burla regresa para mediar entre ella y el mundo. Se trata de la parte del cuento donde hay un reconocimiento de la otredad pero también del movimiento del propio ser, de la ausencia que es el sujeto si no se asume a

través del otro, y ambos momentos se inscriben en la *desconstrucción* de la protagonista. Esto significa que el encuentro no es en realidad con el otro sino con uno mismo; en ese sentido, la burla va hacia adentro, hacia esa vida donde todo parece una representación y donde nada es verdadero, ni siquiera Catalina:

En los ojos bizcos cualquier persona adivinaría el gusto que tenía esa mujer por las cosas del mundo. Miraba a las personas con insistencia, procurando fijar en aquellas figuras mutables su placer todavía húmedo de lágrimas por la madre. Se desvió de los coches, consiguió aproximarse al autobús burlando la fila, mirando irónicamente. (108)

Asimismo, hay otro elemento que mantiene inconcluso el viaje del ser hacia sí mismo y no permite que madre e hija se perciban como seres continuos: la imposibilidad de la palabra, de decir lo que en ese instante tenía que ser dicho: “Mamá, dijo la mujer. ¿Qué cosa habían olvidado decirse una a la otra?, y ahora ya era demasiado tarde. Le parecía que un día debían haberse dicho así: Soy tu madre, Catalina. Y ella debería haber respondió: Y yo soy tu hija.” (107) Lo único que pueden hacer es nombrarse con un grito en el andén y despedirse así, pues ya ni siquiera se miran: “El rostro de la madre desapareció un instante y reapareció ya sin sombrero, el moño deshecho cayendo en mechales blancas sobre los hombros como los de una doncella -el rostro estaba inclinado sin sonreír, tal vez sin mirar a la hija distante-.” (108)

En la siguiente parte del relato, Catalina camina de regreso a su casa, y aunque todo podría haber regresado a la normalidad no sucede así: el encuentro con el otro sí cambia su percepción de la realidad, sólo que ese camino tiene que recorrerlo sola, esa es la única forma. Una vez separada del amor doloroso de su madre “todo le pareció la felicidad: todo estaba tan vivo y tierno a su alrededor, la calle sucia, los viejos tranvías, las cáscaras de naranja, la fuerza fluía y refluía en su corazón con pesada riqueza.” (108)



Ya en su casa busca a su hijo y trata de llamar su atención. Desde esta perspectiva, la mirada va en dos sentidos: al inicio del cuento focaliza a su madre, al final a su hijo. Lo cual puede entenderse como un lazo a partir del cual Catalina sigue intentando dar continuidad a su existencia en los otros, en su familia, y de esta forma el viaje del ser va hacia su madre -el origen-, y hacia su hijo -el legado-, piezas que se dirigen a ambos lados de la existencia y tejen esa continuidad, pues me parece que simbolizan la vida y la muerte como parte del mismo proceso de ser en el tiempo.

El narrador menciona que el niño estaba siempre distraído, distante de su madre y que no se interesaba en nada: “el niño miraba hacia el aire, indiferente, comunicándose consigo mismo. Siempre estaba distraído. Nadie había conseguido todavía llamarle verdaderamente la atención.” (109) Esto nos habla de la falta de vínculos, de lazos, con Catalina y sobre todo con el mundo. Así, al entrar en contacto con este otro, Catalina ríe, pero no se trata de una demostración de alegría sino del momento cúspide de la crisis, de la *desconstrucción* del sujeto: “Tal vez. La verdad sólo cabría en símbolos, sólo en símbolos la recibirían. [...] todo el cuerpo río, quebrado, quebrado, quebrado el caparazón, apareciendo una aspereza casi como una ronquera. Fea, dijo entonces el niño, examinándola.” (109)

Posteriormente, Catalina toma a su hijo de la mano y lo lleva a la calle. Mientras caminan hacia la playa, el marido los observa desde la ventana como si fueran personajes de un cuadro del que sabe no forma parte: madre e hijo compartiendo la verdad que Catalina y Severina no pudieran enunciar: “Vistas desde arriba, las dos figuras perdían la perspectiva familiar, parecían achatadas en el suelo y más oscuras a la luz del mar. Los cabellos del chico volaban.” (110) El hombre intenta impedir que Catalina conduzca a su hijo hacia un lugar de donde presente no podrá regresar y por ello cambiará su futuro:

“Preocupado veía a su mujer guiando a la criatura y temía que en ese momento en que ambos estaban fuera de su alcance ella transmitiese a su hijo... pero ¿qué?”

Aquí el narrador nos habla de una transferencia entre madre e hijo, un secreto que resulta peligroso. Ambos personajes parecen estar experimentando algo que no puede expresarse en palabras pero se vive intensamente frente al mar. La imagen que nos presenta el narrador es lo único que tenemos para apreciar este momento, como si mirásemos dentro del libro lo que los personajes por su parte ven:

[...] por la ventana veía a su mujer agarrando con fuerza la mano del pequeño y caminando rápido, con los ojos fijos adelante; y aun sin verlo, el hombre adivinaba su boca endurecida. El niño, no se sabía por qué oscura comprensión, también miraba fijo hacia adelante, sorprendido e ingenuo. (110)

La transferencia podría ser precisamente eso: un momento, la experiencia de estar frente al mar compartiendo un instante que no se repetirá, el instante de la existencia plena. A lo mejor Catalina le transfiere a su hijo la certeza de vivir, pues para él, a diferencia de su madre y esposo, no es demasiado tarde para aprender: “Pero él la había visto desde la ventana, la vio caminar deprisa, de la mano del hijo, y se había dicho: „Ella está tomando el momento de alegría sola. Se había sentido frustrado porque desde hacía mucho no podía vivir sino con ella. Y ella conseguía tomar sus momentos, sola.” (112)

En ese sentido, el verdadero lazo familiar entre madre e hijo es la experiencia de ser en el mundo y al lado del otro sin poseer, sin lastimar, en un estado de desapego y contemplación perpetuos, de amor incondicional, pero como todo trayecto de esta índole primero los personajes tienen que atravesar las capas de sí mismos.

**CONCLUSIÓN: *Lazos de familia como una trayectoria***

11  
ahora  
en esta hora inocente  
yo y la que fui nos sentamos  
en el umbral de mi mirada

12  
no más las dulces metamorfosis de una niña de seda  
sonámbula ahora en la cornisa de niebla  
  
su despertar de mano respirando  
de flor que se abre al viento

13  
explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome

Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*

Esta tesis se planteó como un viaje, una búsqueda del ser -o más bien- una búsqueda *para ser*: en el mundo, frente al otro y sobre todo a pesar del otro. Un intento por construir un puente que sí pueda alcanzar esa *otra orilla* de la que habla Octavio Paz. Se trató también de un intento compartido, tanto de los personajes de *Lazos de familia* como de esta escritura. Creo que, como menciona Gabriel Zaid, leer es en cualquier caso una búsqueda por hacer este mundo más habitable, por hacernos más habitables y menos monstruos, “puede empezar por solicitar a su autor a través de una oscura necesidad de aclararse la vida, pero acaba siempre por ser un esclarecimiento del mundo, una actuación sobre materiales que al organizarse nos acogen, se vuelven habitables.” (Zaid, 2012: 45)

Hay obras que nos llegan a las manos como rayos fulminantes que destruyen todo en su paso hacia la tierra, iluminando nuestra realidad. Pero también es cierto que demasiada luz ciega, obnubila, y por eso “un mundo todo vivo tiene la fuerza de un infierno”. (Clarice, 1982: 28) Después de todo, nadie sale ileso de esas raíces profundas, de sus propios ríos subterráneos. Cuando pienso en el papel de la literatura me gusta recordar a Shiva, dios hindú de la destrucción, porque como él la palabra tiene el poder de destruir pero para crear, pues nada nuevo puede surgir si las cosas permanecen iguales: para que crezca la planta tiene que quemarse el pasto seco, lo cual también acontece con la mirada.

Eso es precisamente lo que Clarice Lispector hizo como escritora: nos propuso un camino que habríamos de recorrer bajo nuestro propio riesgo, un sendero difícil porque a nadie le gusta reconocer al otro que es uno mismo, pues ese otro, en un primer momento, nos duele. Y nos duele porque tampoco nadie, ni siquiera la familia, nos enseña esa clase de amor: la compasión por el otro pero también por uno, por ese ser en cuyo centro descansan todos los mundos, y porque además ese trayecto se recorre siempre en solitario; como a los personajes lispectorianos puede llevarnos a reconocer lo más oscuro de nosotros: ¿quién,

realmente, quiere ver que lo más molesto del otro es lo propio, lo que más se *es*? Estos personajes observan solamente su reflejo y por ello el viaje se cierra en ellos. Lo cual quiere decir que el verdadero yo es en realidad el otro. La protagonista de “El búfalo” ve en este animal su odio, el ama de casa de “Amor” percibe su ceguera en el ciego, en “Lazos de familia” el hijo de Catalina le muestra su fealdad mientras que en “Preciosidad” esto se hace evidente en el espejo. Los otros, por consiguiente, no solamente reflejan lo que los sujetos proyectan sobre sí mismos sino que además generan en ellos una catarsis.

La mirada como puente se refiere a este viaje metafórico del ser, una trayectoria del sujeto que además involucra su transformación a partir del encuentro violento con el otro. A través de estas historias inscritas en el terreno de la vida cotidiana, Clarice aclara que toda transformación interior abre y cierra puertas, aniquila espejismos y nos avienta hacia el vértigo de la consciencia: el mar que ven madre e hijo al final de “Lazos de familia”, la contemplación infinita del misterio que viene con la libertad de saber que siempre hay algo más allá del afecto, algo que se llama desapego y no es egoísmo sino la base misma del amor. Me parece que eso es precisamente lo que estos personajes comparten, paradójicamente cada quien por su lado, durante su experiencia contemplativa.

Ante esto, planteé que si los lazos no eran afectivos ni familiares podrían ser ontológicos, y en ese sentido habría un reconocimiento de esta índole entre los personajes. Había pensado que este puente era desde el principio uno fallido, que las protagonistas regresaban a sus vidas como si nada hubiera pasado, como si no hubieran *visto*, pero me parece que la trayectoria no falla porque el descubrimiento es el camino mismo: no se trata de cambiar rotundamente de dirección. En “Amor” Ana se lo pregunta: cuando ve al ciego está a un paso de abandonar a sus hijos y darle su mano a los mendigos, está a punto de caer de lleno en la piedad, en eso que todos alguna vez hemos sentido cuando en lo más

profundo de nuestro corazón nos duele la tragedia ajena porque entendemos que también es nuestra; no obstante, Ana regresa a su hogar de la mano de su esposo, y ¿por qué?, creo que la respuesta está justamente en lo inconcluso del viaje, en esa potencia de ser una vez que se ha *visto*, pues Clarice metaforiza la vida como un continuo aprendizaje.

Para entender esto, o más bien, para sentirlo como parte de su consciencia, de su mirada metafórica, las protagonistas tuvieron que atravesarse, *desconstruirse*, dejar de *saber* en el sentido de *tener* una certeza sobre quiénes eran en relación con el mundo. Así, lo primero que pierden, o lo primero que hacen consciente, es la falta de lazos ontológicos con su familia, y esto las lanza hacia la violencia del otro, hacia esa exterioridad amenazante y siniestra. Sin embargo, al final los personajes aprenden que estos vínculos no sólo no se extendían hacia los otros sino hacia sí mismo. El caso más evidente es “Preciosidad”, donde al mirarse en el espejo la protagonista descubre su propia violencia: saberse una mezcla de belleza y fealdad, de soledad y compañía. De esta forma, son los otros quienes como espejos le enseñan a leer los polos de su existencia, las paradojas.

De hecho, desde antes del encuentro los personajes presienten que es afuera de sus hogares donde el peligro acecha, ¿y qué significa que el peligro sea un ciego, como en “Amor”, un par de extraños en “Preciosidad” y un búfalo en “El búfalo”?, para mí quiere decir que debajo de este enfrentamiento Clarice considera que vivir es siempre *ir hacia afuera*, entregarse al misterio, al otro: sabemos que nuestros padres y hermanos somos iguales porque, entre otras cosas, nos une la sangre, pero ¿somos conscientes de que esa igualdad se extiende hacia todos los seres?, ¿sentimos verdaderamente el poder y el horror de compartir la vida? Esta incapacidad para ver *con otros ojos* está relacionada con una interpretación de la realidad nublada por un egocentrismo atroz que ya estaba presente cuando Clarice empezó a escribir y se traduce ahora en múltiples tipos de violencia social,

pues despreciar la importancia del otro en la vida cotidiana consiste en, más que nada, negar la oportunidad de conocer quién es uno, eso les sucede a las protagonistas de *Lazos de familia*, eso nos sucede a nosotros. No obstante, la autora entiende muy bien que sólo una visión personal, sólo un esfuerzo individual puede transformar el entorno, pues como apunta Raquel Mosqueda *todos los caminos conducen a nosotros mismos*.

Clarice resuelve esto con su escritura, o más bien *pone las cartas sobre la mesa*, ahonda en ese problema: cómo existir en relación con el otro, y más aún, en relación con el otro que somos. Me parece que escribir, al tratarse de una acción inconclusa, es principalmente *darse* al otro, ser a través de ese gran amor. Consiste en una paradoja porque traer el mundo a la vida es aceptar la soledad de este acto, la comunión con uno, como si se rezara al dios interior que invocamos con cada palabra. Esa es la forma que escoge para aprender a vivir, para *dar* todo aquello que resulta difícil comunicar, pues al final, ¿cómo y en qué medida podemos ofrecer algo que a lo mejor ni siquiera el otro quiere recibir y que no obstante sigue siendo una necesidad intrínseca de cada uno? Por eso en los cuentos el descubrimiento, la verdad, no puede enunciarse, descansa más bien en el silencio y la contemplación, acciones a las que nos puede llevar la lectura.

Así, para aprender a vivir desde esta apertura Clarice nos insta a que nos soltemos. Y soltar da miedo, nos asusta entender la magnitud de la compasión, la magnitud de lo que podemos dar cuando hemos vivido sin *ver*, sin reconocernos plenamente en el otro: la mayoría de nosotros sólo aprendemos a recibir, a pedir, e incluso, cuando eso nos llega ni siquiera agradecemos. Al inicio de *La pasión según G. H.*, como menciona Raquel Mosqueda, el otro al que se dirige G. H. es primordialmente el lector a quien pide su mano para después soltarla y soltarnos con ella hacia “esa cosa valiente que será entregarse.” (Clarice, 1982: 23) ¿Y entregarse a qué, a uno, al otro, a la continuidad de los días?:

Así que puedo dejar tu mano caliente, iré sola y con horror. El horror será mi responsabilidad hasta que se complete la metamorfosis y el horror se transforme en claridad. No la claridad que nace de un deseo de belleza y moralidad, como antes aun sin saberlo me proponía, pero la claridad natural de lo que existe, y es esa claridad natural lo que me aterroriza. Aunque yo sepa que el horror -el horror soy yo delante de las cosas-.<sup>41</sup> (Clarice, 1982: 23)

De esta manera, el ser en los cuentos se convierte en una posibilidad, un plan que se transforma infinitamente porque esa es quizá la única constante de la existencia. Con esto Clarice Lispector cuestiona la idea de sujeto como unidad, como categoría mediada por una visión racional del mundo, del otro y también de la propia identidad, donde el ser depende únicamente de la seguridad, de la certeza, de que la realidad es de cierto modo y nada puede hacerse para cambiarla, para cambiarse a uno mismo igual que si se volviera a nacer pero esta vez conscientemente.<sup>42</sup> La consciencia, en ese sentido, consiste en *ser*.

No obstante, para que esto suceda, todo tiene que *desconstruirse*. Y así, al desestabilizar el lugar del sujeto dentro de su estructura familiar y hacer evidente la inexistencia de lazos entre personajes, al partir de una consciencia del no-lugar y de la ausencia que es el ser, los personajes fueron lanzados a *una orilla* que no es otra cosa sino esta escritura: un deseo de explicar la obra, de desear la obra no tanto por lo que dice sino por lo que podemos decir sobre ella más allá de sí misma. De esta forma, lo que se desestabiliza es primordialmente el lenguaje, pues la palabra puede llevarnos a mundos maravillosos pero sobre todo a lo peor de nuestro interior. A veces lo más terrible consiste en aquello que pensamos pero no decimos... y así solemos engañarnos.

---

<sup>41</sup> Aunque estas referencias no son de *Lazos de familia* me parecen imprescindibles para entender hacia dónde va la mirada, la trayectoria que ahí se emprende.

<sup>42</sup> Esta experiencia, como menciona Raquel Mosqueda, implica un trabajo constante, un sendero que no se salva del dolor pues en algún momento uno tiene que parirse a sí mismo: “La vida, la muerte, el amor, la nada, lo neutro, la esperanza, el pecado, la culpa, Dios, el infierno, la aceptación, el rechazo, el destino... son solo algunas de las *experiencias* que padece G. H. Recalco *experiencia* pues lo que Lispector entrega al lector no es una serie de conceptos tomados de algún diccionario, sino “momentos de vida pura”, estremecimientos de un ser que cruza de lado a lado los arcanos más profundos, más inaccesibles de la naturaleza humana.” (Mosqueda, 2013: 58, 59)



Por consiguiente, este análisis pretendió conformar una poética, una distancia parecida a la que se refiere Derrida cuando duda de la correspondencia directa entre palabras y cosas y abre el lenguaje a una posibilidad de sentido donde lo más importante de la escritura radica paradójicamente en *lo que no dice*. Esa misma distancia permite que el lenguaje sea tal vez la única vía para cuestionar lo real, o en su caso, para construir otra realidad, para ver que las cosas pueden ser -y son de hecho- distintas a como se piensan, y que en este sentido uno tiene en sus manos el poder de cambiar su realidad y eso hace todos los días si se arriesga a mirar, a mirarse con *otros ojos*.

Lo importante de este trabajo no fue tanto explicar que la mirada falla en su camino hacia el otro y hacia su retorno, sino que el sentido metafórico con el cual he analizado los cuentos puede llevarnos a entender *Lazos de familia* como una postura frente al mundo, como un discurso que integra una visión distinta de la realidad y donde a partir de las voces de los otros se afirma la multiplicidad del sujeto: las vías hacia los otros son precisamente lo que construye al ser, y también ser es aceptar esas variantes que se dirigen siempre de vuelta hacia el sujeto. La *desconstrucción* del sujeto funciona entonces como la *desconstrucción* de la obra, ambos procesos van de la mano y construyen así una poética.

Sin embargo, el viaje de los personajes no es en vano. Si bien el sujeto no pudo conocerse a sí mismo, alcanzarse desde *la otra orilla*, pues como menciona Paz: ““la inaccesibilidad absoluta”, [...] la expresión de la „otredad“, de ese Otro que se presenta como algo por definición ajeno a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser” (Paz, 2006, 124), y porque para llegar a este punto tuvo que enfrentarse violentamente con el otro, lo cual devino en una consciencia de estar siendo pero sin una identidad construida a partir de aquel sino más bien de una consciencia de

estar siendo junto al otro pero sin pertenecerle y sin que éste le pertenezca, *Lazos de familia* es en cierta medida una defensa del desprendimiento sin el cual la vida pesa, se obstruye.

En “Amor”, lo que Ana observa en el Jardín Botánico está determinado por esa nueva experiencia de la realidad y dicha revelación va acompañada de una náusea y un horror ante las cosas que no pueden comunicarse porque el habla no es suficiente para describir el instante del nacimiento del ser, de la consciencia. Esta mirada resulta hasta cierto punto inocente, se trata de mirar sin velo, sin nada que medie y obstruya la relación entre el mundo interior y exterior. A su vez, este otro acercamiento al mundo se opone a la crueldad más grande que para mí consiste en no ver al otro, en negar su existencia. Creo que la mirada hacia el Jardín atraviesa lo real para llegar al centro del espectador, pues finalmente el otro no es aquel que se encuentra en el exterior sino que es al interior del sujeto donde esa exterioridad habita, donde todo el universo cabe.

En el fondo, éste es un problema filosófico que surge de la paradoja entre lenguaje y pensamiento: cuando hablamos, ¿transmitimos lo que pensamos, o más bien nos escondemos?, ¿hablar nos acerca al otro o nos aleja?, y en ese sentido, ¿cuál es el verdadero espacio del encuentro? Creo que la respuesta está en el lenguaje entendido como vía hacia lo poético, en la apertura a una realidad experimentada con palabras que han dejado de corresponder directamente con el exterior porque nombrar es mucho más que comunicar, nombrar es sentir, vibrar. En ese sentido, la escritura sería un intento por penetrar el afuera a partir de su *desconstrucción*, pero ¿si tanto quien mira como lo visto se encuentran *desconstruidos* sería correcto decir que existe un afuera y un adentro?

He propuesto que esta apertura hacia el lenguaje como posibilidad es parecida a la *differérence* de Derrida: una distancia donde el ser puede entenderse desde su acontecimiento, es decir, como algo que deviene en el afuera pero como una mediación, un puente, hacia el

otro. Por ello, el ser acontece siempre durante la trayectoria, es un *entre*, como si sólo se existiese justamente en el espacio entre una consciencia y un exterior, como si no hubiera nada más que un camino hacia uno mismo: el otro. Raquel Mosqueda lleva esto más allá y en contraposición con la pasión de Jesucristo habla de una cotidiana, porque “se requiere de una pasión cotidiana, la de todos y cada uno, pues ser redimidos solo puede provenir de la propia pasión.” (Lispector, 2013: 41)

Asimismo, este proceso no se encuentra sólo en el vivir sino en el contar: “[...] no es lo vivido por G. H. a lo que Clarice Lispector llama pasión, sino a la acción de contarlo; solo hasta ese instante, el de narrar, principia verdaderamente „el calvario“.” (Mosqueda, 2013: 43) En este sentido, *ser* sería escindirse, habitar y aceptar nuestra multiplicidad desde la mirada, pero sobre todo, desde la palabra. Este, a su vez, es el planteamiento que subyace al silencio y responde con ello la falta de diálogos entre personajes.

Así vemos cómo el silencio, la negación del habla en cuanto a que se trata de “la relación sin medida común entre el otro y yo, relación donde el habla no es para mí un medio de conocimiento o una manera de ver, de tener o de poder y, añadido ahora, que ni tampoco una manera de hablar de igual a igual” (Blanchot, 1993: 116), está ligado a la *destrucción* del sujeto, pues mirar metafóricamente se opondría a hablar y pensar, alejándose también de una visión racional u objetiva del mundo.

Esto, por supuesto, nos lleva al terreno de las sensaciones (más no de los sentimientos), al surgimiento de una consciencia distinta en torno a la vida: una mirada metafórica, poética, anclada a las profundidades del ser. Finalmente, no podemos pensar en esta mirada si no nos detenemos en el silencio: en ese espacio donde contemplamos al otro pero sobre todo donde nos contemplamos a nosotros mismos. Este silencio es justamente una apertura, un vórtice que permite la escritura como una forma distinta de existir.

Con esto, Clarice estaría planteando algo parecido a lo que por su parte hace Maurice Blanchot cuando menciona que hablar no es ver porque: “Ver, es servirse de la separación, no como mediadora, sino como media de inmediatez, como in-mediadora. En este sentido, también, ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar al sol, es decir, más allá del sol: lo Uno” (Blanchot, 1970: 65), mientras que “el habla es guerra y locura ante la mirada. El habla terrible va más allá de todo límite e incluso hasta lo ilimitado, no se verá nunca; transgrede las leyes, se libera de la orientación, desorienta.” (Blanchot, 1979: 65) Por eso la negación del habla de los personajes nos lleva tanto a esa escritura como a esta. El silencio aquí no es sordera sino apertura, claridad, pues sólo cuando uno está más abierto al otro es que puede detenerse a mirar y escuchar, sólo así puede apreciarse la complejidad, la paradoja: que todo en realidad es demasiado simple y así se vuelve grande.

¿Y qué significa vivir desde este acontecimiento, desde la consciencia de la no-identidad, de la ausencia que es el ser y, por lo tanto, de su apertura? Me parece que cuando el sujeto por fin se *desconstruye* muere un poco, como sucede en “El búfalo”, cuento que además cierra *Lazos de familia*. No obstante, se trata de una muerte metafórica, del inicio de algo que en los cuentos aparece sólo como posibilidad, y por eso mientras la protagonista cae sigue viendo, y lo que ve es al búfalo recortando el cielo: a sí misma.

¿A qué nos lleva esto?, a que quizá cuando se ha alcanzado esta consciencia del no-ser, de la caída que provoca el vacío y el abismo que es el otro, pueden finalmente borrarse los límites entre interior y exterior del sujeto. En ese sentido, si no hay mundo interior tampoco puede haber afuera. Si el sujeto nada es como unidad entonces todo es exterioridad, incluyéndolo, y justamente ahí radicaría la experiencia de ser. Lo cual se traduce en un momento parecido a la lectura, pues leer es también ver, pero más allá.

Por otro lado, parece que *Lazos de familia* narrara la historia de un sólo personaje en

diferentes momentos de su trayectoria. Y si al principio de este trabajo propuse que la condición femenina de los personajes no se relacionaba con su viaje metafórico, aquí me pregunto si después de todo no se tratará de un elemento significativo al considerar este libro como una postura frente al mundo: los personajes son mujeres en diferentes edades, en diferentes etapas de la vida, pero todas se preguntan si su vida familiar es todo lo que tienen, todo lo que son, o si hay otras vías para ser frente a los otros y frente a sí mismas.

“Amor”, “Preciosidad”, “El búfalo” y “Lazos de familia” podrían estar describiendo las crisis de un personaje femenino cuando se encuentra violentamente con el otro por primera vez y en una situación determinada, cosa que no es gratuita y sería distinta si se tratara de su contraparte masculina. Si bien en el núcleo del viaje se encuentra la necesidad de reconocimiento ontológico y esta búsqueda no surge debido al género de los personajes, sus crisis interiores sí se desencadenan debido al ambiente familiar y afectivo que las rodea.

Ese entorno nos dice que al ser mujeres siempre habían desempeñado cierto papel en la estructura familiar: eran madres, hijas y esposas, y al serlo habían también construido su vida alrededor de las necesidades de los otros, olvidándose de las suyas, olvidándose también de que finalmente no había lugar para ellas en ese pequeño universo sino en el exterior, aunque ya no como lugar propio sino como algo que se comparte, como un exterior que en vez de crear abismos entre los seres los incluye, permitiéndoles ver *con otros ojos*.

“Amor” es tal vez el cuento más prototípico respecto al viaje metafórico. Aunque no abre el libro, sí lo hace con la mirada como camino hacia el reconocimiento ontológico. ¿Y a qué se refiere Clarice cuando habla de amor?: ¿amor al ciego, a la familia, a la naturaleza? Pienso que a todo eso, pero sobre todo al amor hacia la vida, esa fuerza que Ana siente cuando observa que la existencia de todas las cosas del Jardín Botánico depende

también del pequeño asesinato del mundo, que la vida incluye finalmente la muerte pero que para aprender a vivir uno debe atravesarla, y que la fragilidad, la sutil relación entre los seres, es lo que finalmente los inscribe en un orden alterno y les da sentido a su existencia.

“Preciosidad” gira en torno al constante miedo de ser visto de una adolescente. Representa un elemento clave en la construcción de *Lazos de familia* como trayectoria, pues a partir de él se entiende mejor la metáfora del viaje. El miedo atroz que tiene la protagonista me llevó a plantear las consecuencias de ser visto y de mirar: relacionarse ontológicamente con el otro, encontrarse a uno mismo, tener un cuerpo, ser individual. Lo precioso del personaje es su verdadero ser, esa parte que ocultaba hasta el instante del enfrentamiento violento con los extraños y del cual en ese sentido no era consciente.

En “El búfalo”, Lispector aborda la mirada como búsqueda específica del otro, pero en realidad se trata de la búsqueda del ser por liberarse, por volver a vivir, a través del odio, pequeña muerte metafórica. La pasiva furia del búfalo, que no es otra cosa sino su propia furia reflejada, le enseña a la protagonista, una mujer joven, a odiar para no morir de amor no correspondido, llevándola de regreso hacia sí misma. Este aprendizaje resulta vital en la consideración de *Lazos de familia* como una trayectoria pues más que en ningún otro cuento la mirada representa la búsqueda del otro. No sólo cierra el libro sino además es el único donde el personaje principal muere, aunque metafóricamente, inaugurando así una transformación infinita.

Este análisis termina con “Lazos de familia” porque ahí se narra claramente la última parte de la trayectoria. En este cuento la palabra surge como una vía para transformar el mundo desde el interior del sujeto. A diferencia de los demás relatos, los personajes de este cuento sí comparten el misterio, y aunque no se enuncia (o tal vez por eso) nos llevan a seguir el recorrido que comienza con nosotros leyendo la obra. Clarice

sugiere aquí la contemplación como una forma de compartir la verdad no enunciada. En este cuento la protagonista es una madre de familia que transfiere a su hijo esa verdad.

Comúnmente se piensa en la literatura de Clarice como un aprendizaje, uno de sus libros, *Aprendizaje o libro de los placeres*, alude directamente a eso. Es una autora difícil pero a pesar del desborde de tanta inteligencia y sensibilidad muchos lectores encuentran en su escritura la huella de una mujer que pudo ver con claridad de qué se trataba esto que se llama vida, la cosa, el *it*, como le llamó. Me parece que en las palabras encontró la vía para aprender a vivir y hacernos a nosotros vivir, y más aún, renacer. Nos dio la mano desde otro tiempo, desde otra lengua y otro país, sin pedirnos nada a cambio más que la continuación de nuestro propio camino, la huella que deja el otro y hemos de aprender a leer.

Buscó tal vez una sola cosa: que junto con ella nos soltásemos de todas las ataduras, los espejismos, los deseos, y entendiésemos que debajo del dolor, más allá del viacrucis que hemos de atravesar para *ver*, se encuentra algo precioso e infinito llamado ser -amor en el sentido más universal y compasivo- y que ese centro, como una rueda, no puede girar sino a través del otro, el verdadero yo. Para mí, *Lazos de familia* nos habla, desde la crueldad propia y ajena, del sendero sin retorno hacia la libertad de ser.

## Bibliografía directa e indirecta

ARÊAS, Vilma. 2005, *Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos*, Companhia das letras, São Paulo.

ANDERSON, Enrique Imbert, 1992. *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona.

BAJTÍN, Mijail. M. 1982, *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México.

.....2000, *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, selección, tr. y prólogo de Tatiana Bubnova, Taurus, México.

BARTHES, Roland. 1990, “La muerte del autor” (1968), en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selección y apuntes introductorios de Nada Araújo y Teresa Delgado, Universidad de la Habana y UAM-Iztapalapa, México.

BATELLA GOTLIB, Nádia. 2007, “Por trás da imagem: literatura, autobiografia e fotografia de Clarice Lispector”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.

BAUDRILLARD, Jean. 2001, *El otro por sí mismo*, tr. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona.

BAUMAN, Zygmunt. 2000, *Modernidad líquida*, tr. de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

BERGER, John. 2001, *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona.

.....1980, *Modos de ver*. John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollins, tr. Justo G. Beramendi, Colección comunicación visual, Gustavo Gili, Barcelona.

BERGMAN, Ingmar. 1966, *Persona*, act. De Bibi Andersson y Liv Ullmann, Ingmar Bergman productor, Suecia, [DVD, 2011].

BLANCHOT, Maurice. 1993, *El diálogo inconcluso*, tr. de Pierre de Place, Monte Ávila editores, Venezuela.

CAMUS, Albert. 1953, *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*, tr. Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires.

..... 1998, *La caída*, tr. de Alberto Luis Bixio, Lozada, Madrid.

CHEVALIER, Jean, y CHEERBRANT, Alain. 1988, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona.

DERRIDA, Jacques. 1997, *El tiempo de una tesis*, Proyecto A Ediciones, Barcelona.



.....1987, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, intr. de Patricio Peñalver, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona.

.....1998, “La Différance”, Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968); en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, Edición digital de *Derrida en castellano*: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la\\_differance.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm)

ECO, Umberto. 1979, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, tr. Ricardo Pochar, Lumen, México,

.....1990, “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selección y apuntes introductorios de Nada Araújo y Teresa Delgado, Universidad de la Habana y UAM-Iztapalapa, México.

FERRATER MORA, José. 1975, *Diccionario de filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires.

FREIXAS, Laura. 2001, *Clarice Lispector*, Omega, Barcelona.

FOUCAULT, Michel, 2007, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.

GODARD, Jean-Luc. 1962, *Vivir su vida (Vivre sa vie)*, act. de Anna Karina, Saddy Rebot y Guylaine Schlumberger, Francia, Pierre Braunberger productora, [DVD, 2010].

GUILLÉN, Claudio. 2005, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona.

HELENA, Lucia. 2007, “Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.

IACOBONI, Marco. 2009, *Mirroring people. The Science of Empathy and How We Connect with Others*, Picador, NY.

ISER, Wolfgang. 2001, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (compilador), tr. Sandra Franco y otros, UNAM, México.

JAUSS, Hans Robert. 2002, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Intr. Daniel Innerarity, Paidós, Barcelona.

MAUTNER WASSERMAN, Renata R., 2007, “Clarice Lispector e o misticismo da matéria”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la

Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.

MONTERO, Teresa y MANZO, Lícia. 2005, *Clarice Lispector, Outros escritos*, Rocco LTDA editora, Brasil.

LEVINAS, Emmanuel. 1993, *El tiempo y el otro*, intr. Félix Duque, Paidós I. C. E., U. A. B., Barcelona.

.....2001, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, tr. José Luis Pardo, Pre-Textos, España.

LISPECTOR, Clarice. 2008, *Cuentos reunidos*, tr. de Cristina Peri Rossi, Juan García Gayó, Marcelo Cohen y Mario Morales, Siruela, Madrid.

.....2003, *La manzana en la oscuridad*, tr. de Elena Losada, Siruela, Madrid.

.....1982, *La pasión según G. H.*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba.

MOSQUEDA, Raquel. 2013, *Cuatro narradores hacia el otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*, UNAM, México.

PAZ, Octavio. 2006, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, ed. Facsimilar conmemorativa del 50 aniversario (1956-2006), Fondo de Cultura Económica, México.

PEÑALVER, Patricio. 1987, Introducción a *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001, *Diccionario de la lengua española* [en línea], 22a. ed., Madrid, Real Academia Española.

RÍOS, Brenda. 2005, *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*, Tierra Adentro, CONACULTA y f.l.m., México.

SARTRE, Jean Paul. 2005, *La náusea*, Época, México.

SOMERLATE BARBOSA, Maria José. 2007, “O mergulho na matéria da palavra: Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.

VIEIRA, Nelson H. 2007, “Feminismo transcultural em Clarice Lispector: 'Disemia' ou o conflito entre auto-representação e auto-conhecimento”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.

WILLIAMS, Claire. 2007, “Cidadã do mundo: as viagens e Lispector”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman organizadoras, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de

Pittsburgh, Pittsburgh.

WENDERS, Wim. 1987, *Las alas del deseo (Der Himme lüber Berlin)*, act. de Bruno Ganz, Solveig Dommartin y Otto Sander, Wim Wenders y Anatole Dauman productores, Alemania y Francia, [ DVD, 2010].