



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**La construcción de la identidad en *A cidade sitiada* de Clarice Lispector.
Un *Bildungsroman* femenino**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:
BLANCA VERÓNICA GARCÍA RUIZ

TUTORA:
DRA. ADRIANA MARÍA DE TERESA OCHOA
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, noviembre de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesis se realizó con el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado, otorgado por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Asimismo, esta tesis fue escrita gracias a la beca que me otorgó la DGAPA, como parte del proyecto PAPIIT IN405014 - 13: “Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea”, coordinado por la Dra. Adriana María de Teresa Ochoa.

A mi papá,
por su infinito amor.

A Adriana de Teresa,
por sacarme del sitio.

A René, luz
infatigable.

Agradecimientos

La realización de este tesis fue una labor complicada, quizá la más difícil a la que hasta ahora me he enfrentado. La angustia por la lectura y escritura nunca me abandonó, y por momentos pensé que se trataba de una faena interminable. Sin duda, este trabajo nunca hubiera tenido un final feliz si no hubiera contado con el amor y la compañía de personas increíbles.

Quiero agradecer, en especial, a Adriana de Teresa Ochoa por su presencia, apoyo y amistad. Los aciertos en mi vida académica son producto de tus enseñanzas. Gracias por mostrarme el camino de la teoría literaria y, con él, el de una forma de leer el mundo; por enseñarme a preparar una clase y compartir conmigo tus conocimientos, por escuchar mis penas académicas y también las personales, y por guiarme incondicionalmente en el arduo camino de esta tesis. Pero, sobre todo, agradezco tu confianza en mí, incluso en los momentos en que yo no lo hacía.

Asimismo, agradezco a las sinodales que evaluaron esta tesis. A Nattie Golubov Figueroa, que me oyó desde la primera vez que le conté las turbaciones de mi investigación, le dio forma a mis confusos pensamientos y compartió conmigo su bibliografía. A Gabriela García Hubard, por mostrarse siempre entusiasmada por mi trabajo y encontrar en el primer borrador la errata imperdonable. A Raquel Mosqueda Rivera, por su lectura atenta y la mutua fascinación por la escritura lispectoriana. Y a Angélica Tornero Salinas, por presentarme a Paul Ricoeur y porque su seminario transformó mi concepción de la literatura.

Mi familia desempeñó un papel fundamental en el espinoso proceso de investigación, lectura y escritura. Agradezco a mi papá por ser mi refugio y fortaleza. A mi hermana, por su cariño y por interrumpir el viaje cuando más lo necesitaba. A mi hermano, por estar presente aun en la distancia. A Alba, Alejandra, Miliett y Berenice, por acompañarme siempre que el caos me invadía. Y a René, por no soltar mi mano y ser la tablita que me sacó a flote.

Y pensé en lo desagradable que era que la dejaran a una fuera;
y pensé que quizá era peor que la encerraran a una dentro.

Virginia Woolf, *Una habitación propia*.

O que eu quero é que este livro saia daqui.
Melhorá-lo é impossível para mim. E, além
disso, preciso com urgência me ver livre dele.

Clarice Lispector, *Minhas queridas*.

Índice

Introducción	7
1. Aproximación al subgénero del <i>Bildungsroman</i> femenino	24
1.1. Acercamiento al <i>Bildungsroman</i> clásico	25
1.2. La transgresión en el <i>Bildungsroman</i> femenino	28
1.3. Mujer y feminismos en la década de 1920 brasileña	35
2. La construcción de la identidad de Lucrecia Neves	42
2.1. Una aproximación a la noción de identidad	43
2.2. La identidad narrativa de Lucrecia Neves	48
2.3. La identidad de género y las tres mujeres de piedra	52
3. La formación en el espacio: los itinerarios de la <i>flâneuse</i>	64
3.1. Apuntes sobre la <i>flâneuse</i> : la mujer en la ciudad	65
3.2. La construcción de São Geraldo y el comienzo del sitio	72
3.2.1. El espacio representado: cartografía de la ciudad provinciana	72
3.2.2. El espacio de representación: la <i>flâneuse</i> y la metadiégesis	80
3.3. El viaje a la ciudad moderna: de la configuración descriptiva a la metáfora	92
3.4. El retorno-huida a São Geraldo: la efrasis y el retrato	104
Conclusiones	115
Bibliografía	120

Introducción

I.

En la última década, el interés por Clarice Lispector en el ámbito académico internacional se ha incrementado de forma apabullante y ha generado un cúmulo de textos críticos acerca de su obra en los que, como afirma Cristina Ferreira Pinto, se han empleado los instrumentos teóricos más variados: “a 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” (2007: 8). Asimismo, el fascinante libro *Clarice Lispector. Fotobiografia*, de Nádia Battella Gotlib, publicado en 2015, ha puesto una vez más en el centro de la atención crítica los enigmas que rodean a la escritora brasileña. Battella Gotlib reunió fotografías, cartas, documentos, crónicas, anécdotas y testimonios de Clarice Lispector con la finalidad de elaborar una fotobiografía cronológica pues, desde su perspectiva, sólo así se podía construir una mejor imagen del “fantasma de la escritora”: “el autor, ya muerto, de algún modo parece revivir a través del rescate documental” (Battella, 2015: 13).

Sin duda, Clarice Lispector se ha convertido en una misteriosa celebridad literaria y, según Ferreira, en “quase mito” (2007: 8). Carlos Mendes habla incluso del “efecto Lispector” para denominar la atracción que provocan tanto la escritora como su obra (2000: 34). La fabricación de esta *imagen de autora* ha sido un proceso gradual que ha modelado la posición de la escritora brasileña en el campo literario, así como la relación que el lector

entabla con su literatura. Para Ruth Amossy, la *imagen de autor* es una figura imaginaria distinta de la persona civil o biográfica, a la que “se atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y una corporalidad auxiliada por la fotografía, sus apariciones en televisión, etc.” (2014: 68).¹ Es notable que la crítica literaria ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la imagen autoral de Lispector, quien, como es sabido, entró con el pie derecho en la literatura. Con apenas 17 años y siendo casi desconocida en el ámbito de las letras, su primera novela, *Perto do coração selvagem* (1943), fue galardonada con el premio Graça Aranha –otorgado a obras que hubieran efectuado una transformación en las letras brasileñas–, lo que colocó a la escritora en el centro de la atención crítica.

La noticia del premio concedido a Lispector fue profusamente divulgada en revistas y periódicos brasileños; como refiere Mendes, a lo largo de 1944 “não houve um único mês em que nos jornais brasileiros não tivesse saído algum texto sobre o livro da novel autora” (2000: 66). No obstante la avalancha de publicaciones, fueron tres grandes nombres de la crítica brasileña los que, a partir de sus reseñas, destacaron el cariz experimental de la novela y fortalecieron el prestigio inicial de la escritora: Antonio Cândido, Álvaro Lins y Sérgio Milliet. Estos críticos conformaron la imagen de que su escritura no tenía precedentes en Brasil y transgredía las convenciones literarias vigentes, las de la ficción regionalista e intimista; asimismo, subrayaron que su literatura era anómala, pues se

¹ Se trata de una figura discursiva que es elaborada tanto por el autor mismo como por una tercera persona a partir entrevistas, publicidad editorial, crítica literaria, etc. Por ello, Amossy indica que es importante distinguir y analizar estos dos regímenes de imágenes, pues “las imágenes que proyecta el escritor de sí mismo no pertenecen al mismo orden que las imágenes elaboradas por un tercero” (2014: 68).

fundamentaba en metáforas y estructuras lingüísticas inauditas, por lo que era necesario hacer un gran esfuerzo intelectual para su comprensión.²

El carácter desconcertante de la literatura lispectoriana remitió de inmediato a la pregunta por la precoz autora, de la que prácticamente no se sabía nada. La curiosidad se acrecentó cuando, un año después de la publicación de su primera novela, Lispector abandonó Brasil para vivir en el extranjero con su marido –el diplomático Maury Gurgel– hasta 1959. En ese periodo, permaneció alejada del campo literario: no concedió entrevistas ni habló públicamente de su literatura, lo que provocó que en torno de la escritora la crítica fuera construyendo la imagen de una enigmática forastera: “acusam-na de alienada; escritor ‘extrangeiro’, que trata de motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses” (Brasil, 1969: 58). Esta imagen autoral tuvo repercusiones en la recepción y valoración de su obra, pues aunque desde el extranjero Lispector publicó en Brasil dos novelas: *O lustre* (1946) y *A cidade sitiada* (1949), la crítica las consideró complicadas y pasaron casi desapercibidas.

A su regreso a Brasil en 1959, Lispector había perdido su fama inicial y era un nombre casi desconocido para los lectores brasileños. Según Assis Brasil, la desaparición momentánea de Lispector del panorama brasileño era esperable, no sólo por haber pasado quince años en el extranjero, sino porque sus primeros tres libros –con todo y la buena recepción de la primera novela– no tuvieron inicialmente gran repercusión debido a que se

² Para Antonio Cândido, la novela inauguraba un camino en la literatura brasileña: “Tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim [...] Este romance é uma tentativa [...] para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério” (1977: 127). Para Sérgio Milliet, la experimentación narrativa de Lispector era inaudita y superaba el vanguardismo brasileño, pues “a linguagem envereda por inesperados atalhos, atinge o poético, usa soluções inéditas, sem cair no hermetismo ou nos modismos modernistas” (De Sá, 2000: 27). Por su parte, Álvaro Lins se sintió desconcertado por la rareza de la obra y afirmaba que se trataba de “uma novidade, uma surpresa perturbadora”, ya que contravenía la narrativa tradicional y era, por momentos, ilegible (De Sá, 2000: 34-35).

trataba de obras complicadas para su tiempo (1969: 74). No obstante, la situación de Lispector se transformó a los pocos meses: en 1960 publicó *Laços de família* y volvió a ser el centro de atención literaria, ya que la crítica destacó la unidad perfecta del volumen de cuentos y la madurez literaria alcanzada por la autora (Mendes, 2000: 75). Con sus posteriores obras –*A maçã no escuro* (1961), *A legião estrangeira* (1964), *A paixão segundo G. H.* (1964)– fue definida por Antonio Cândido como la máxima representante del *novo romance* brasileño, lo que allanó el camino de su consagración; sin embargo, ésta se produciría hasta 1980, poco después de su muerte.

Es importante destacar que Lispector también contribuyó a la construcción de su enigmática imagen autoral. En palabras de Nádia Battella Gotlib, la autora erigió un aura de misterio a su alrededor: “ao isolar-se voluntariamente, [Clarice] cercava-se de uma aura de mistério, permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; sedutoramente atraente; antisocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa” (Ferreira, 2007: 8). Desde que Lispector regresó a Brasil, fue objeto de diversas entrevistas –concedidas con desinterés– en las que hizo ostensible su renuencia a responder preguntas personales, e incluso algunas vinculadas con su quehacer literario. Marta Peixoto indica que cuando era cuestionada acerca de ciertos aspectos de su vida íntima y literaria, no titubeaba en mentir o en tergiversar la información (2004: 24-25). Aunque sus documentos oficiales indicaban que había nacido en 1920, Lispector afirmaba que había sido en 1925, quizá por un afán de que su debut literario pareciera más precoz. Asimismo, cuando se le preguntaba por sus influencias literarias, pocas veces hablaba de sus intereses actuales y, por lo general, hacía alusión a sus lecturas caóticas de la adolescencia (Fiodor Dostoievski, Katherine Mansfield y Hermann Hesse). En las ocasiones en que se refería a alguna lectura actual, alteraba la información; por ejemplo, en

una entrevista concedida en 1976 a Marina Colasanti, la escritora brasileña afirmó que leyó a Sartre en 1944; en otra dijo que sólo escuchó hablar de él hasta 1961, después de escribir *A maça no escuro*.

Como parte de esta imagen ermitaña y enigmática diseñada por la autora, es importante destacar que si bien Lispector mantenía amistad con diversos escritores (Fernando Sabino, Rubem Braga, Nélide Piñón), nunca formó parte de ningún grupo literario. Tampoco se afirmó como una intelectual o una escritora profesional; en palabras de su biógrafa y amiga Olga Borelli, “contra a noção de mito intelectual [Lispector] era uma dona de casa que escrevia romances e contos” (Peixoto, 2004: 26). En la entrevista concedida a Colasanti, la escritora brasileña indicó que no contaba con ningún método ni organización en su escritura y que era indiferente a la opinión de la crítica. Sin embargo, en los quince años que vivó en el extranjero, escribió a sus hermanas una serie de cartas en las que contó sus angustias por la recepción crítica de su obra y describió el trabajo metódico y perfeccionista –fundamentado en la reescritura– que efectuaba en sus textos (Lispector, 2007a). De esta manera, si bien Lispector afirmó sentirse infeliz por el monstruo sagrado en que la crítica la había convertido, es notable la injerencia que tuvo en la elaboración de su mítica imagen autoral.

II.

Desde que en 1966 Benedito Nunes publicó *O mundo de Clarice Lispector*, primer estudio académico dedicado a Lispector, se han escrito innumerables tesis y ensayos críticos en torno a su literatura. En *Clarice Lispector. Novos aportes críticos* (2007), Cristina Ferreira reúne textos académicos de Brasil, Estados Unidos y Europa sobre la obra lispectoriana, con la finalidad de ofrecer un panorama internacional actualizado de su recepción. Una de

las aportaciones más destacables del libro es la introducción en la que Ferreira realiza una revisión general de los estudios en torno a Lispector y hace notar que, aunque vasta, la crítica se ha centrado en cuatro enfoques principales de análisis: el comparatista, el biográfico, el filosófico-existencialista y el feminista. Cada uno de estos enfoques ha sido trazado por especialistas consagrados: Álvaro Lins, Nádia Battella Gotlib, Benedito Nunes y Hélène Cixous, de tal manera que cada nueva aportación o análisis se subordina, por lo general, a alguno de los caminos interpretativos delineados. Sería ambicioso intentar elaborar un desarrollo exhaustivo de cada una de estas recepciones críticas, por lo que en las siguientes páginas sólo las esbozaré; para ello, me concentraré en los críticos que han inaugurado cada corriente y mencionaré algunos estudios recientes para observar cómo la crítica continúa restringiéndose a esas perspectivas.

El enfoque comparatista. Los inicios de la perspectiva comparatista se remontan a 1943, cuando Álvaro Lins afirmó que *Perto do coração selvagem* era “uma obra estruturalmente falha, aproxima-o ao romance moderno de James Joyce e Virginia Woolf” (Ferreira, 2007: 9). Con esta declaración, Lins no sólo desacreditó la novela sino que inició una constante en la crítica literaria: la comparación de Lispector con otros escritores modernos, como Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield y Hermann Hesse. Un artículo que ofrece una síntesis de esta perspectiva crítica es “O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental” (1989), en el que Earl E. Fitz vincula la obra de Lispector con dos tradiciones: la *narrativa lírica*, en la que incluye a Virginia Woolf, André Gide, Katherine Mansfield y Hermann Hesse; la *tradición fenomenológica*, en la que se destacan escritores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett y Alain Robbe-Grillet (Fitz, 1998: 31). Si bien Fitz establece algunos elementos de contraste entre Lispector y estos autores, las escasas cinco páginas del artículo no permiten realizar un

análisis; el ensayo funciona más como un breve panorama de los autores con los que se ha comparado a la escritora brasileña y marca posibles rutas de análisis.

En la actualidad, son frecuentes los textos académicos que se fundamentan en un enfoque comparatista. No obstante, la crítica ya no sólo relaciona la obra de Lispector con el canon europeo o estadounidense, sino que también la vincula con escritores latinoamericanos. Tal es el caso del propio Earl E. Fitz (1998), que analiza la transformación de la literatura latinoamericana a partir de la comparación de la obra de tres autores: Machado, Borges y Lispector. En esta vertiente comparatista es importante el desarrollo de estudios críticos que si bien destacan la particularidad de la literatura de Lispector, también la analizan como parte de un continuo de la literatura brasileña. Así, Antonio Cândido (2005) sitúa la obra de Lispector en el contexto del “novo romance” brasileño y establece una vinculación entre su narrativa y la de Machado de Assis y Guimarães Rosa. Sin negar el diálogo que la obra de Clarice Lispector establece con la tradición literaria, Ferreira Pinto ha destacado que “Muitos desses estudos comparativos são bastante generalizados, restringindo-se à discussão das coincidências temáticas entre os autores estudados, sendo poucos os críticos que elaboram uma leitura comparativa mais aprofundada” (2007: 10).

El enfoque biográfico. Debido a su fuerte imagen autoral, la vida de Clarice Lispector ha servido de material para la construcción de diversas biografías; también ha marcado un camino en el que los especialistas, acordes con la crítica biográfica del siglo XIX, creen hallar respuestas a muchas de las indeterminaciones de su obra. El auge de los estudios biográficos comienza años después de la muerte de Lispector y coincide con su reconocimiento por parte de la crítica internacional. Una muestra de ello es la revista *Anthropos*, que en 1997 dedica un número a la conmemoración de su vigésimo aniversario

mortuorio. La primera sección de la revista intenta revelar la relación entre la vida y la obra de la autora; así, se publican textos de Nélida Piñón y Marly de Oliveira (escritoras amigas de Lispector), de Olga Borelli (su compañera y secretaria) y de Nádía Battella Gotlib (su biógrafa). Para ampliar el acercamiento a la “personalidad” de Lispector, se incluye una entrevista realizada a la autora por Marina Colasanti y Affonso Romano.

Un libro que ha resultado fundamental para esta vertiente crítica es *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nádía Battella Gotlib; esta biografía, además de reconstruir la vida de Lispector, realiza una exégesis de su obra. Gotlib cuenta con varios trabajos que parten del enfoque biográfico; el más reciente es *Clarice Lispector. Fotobiografia* (2015), donde a partir de fotografías, cartas y otros documentos personales de Lispector, arma un cuadro histórico en el que la fotobiografía y autobiografía se complementan. Otras tres biografías de Lispector son *Era uma vez: eu* (1998), de Licia Manzo; *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999), de Teresa Montero; y *Clarice, uma biografia* (2009), de Benjamin Moser. Que haya cinco biografías de Lispector refleja el interés de la crítica por revelar el misterio de la escritora; no obstante, si bien la reconstrucción biográfica de la autora permite contextualizar su proceso creativo, considero que establecer puentes firmes entre vida y obra refuerza una concepción mimética de la literatura.

El enfoque filosófico-existencial. Sin duda, Benedito Nunes inauguró esta vertiente crítica. En *O mundo de Clarice Lispector* (1973), hace una lectura filosófica-existencial de la obra de Lispector a la luz de las reflexiones de Sartre, Kierkegaard y Heidegger. Más tarde, en *Leitura de Clarice Lispector* (1973), Nunes se concentra en ciertos tópicos de la filosofía sartreana, en particular el de la náusea, pero aclara que esta relación no implica aceptar la influencia directa del filósofo en la escritora, “Trata-se mais de uma afinidade concretizada no âmbito da concepção-do-mundo” (1973: 96). Para Nunes, el

existencialismo de Lispector se distancia del sartreano por la perspectiva mística que prevalece en su literatura (1973: 120); según él, en la obra lispectoriana la experiencia mística es provocada por el encuentro entre el sujeto y una realidad trascendente, “no humana”.

En la actualidad son comunes las interpretaciones filosóficas de la obra de Lispector a la luz del existencialismo sartreano. Tal es el caso de Eloisa Nogueira (2007), que parte de las afirmaciones de Nunes e indica que en Lispector la náusea es desencadenada por una epifanía. También Carolina Hernández (2008) analiza la narrativa de la escritora a partir del tópico de la náusea. Otros análisis, realizados principalmente en tesis académicas, se han distanciado de la vinculación sartreana y establecen un diálogo con otras corrientes filosóficas, aspecto que sin duda ha enriquecido el panorama interpretativo. Por ejemplo, Gemma Guzmán (2011) realiza una lectura de *A paixão segundo G. H.* a partir de la hermenéutica ontológica de Paul Ricoeur, en tanto que Daniela Mercedes Kahn (2000) estudia una selección de cuentos y crónicas de Lispector a la luz de los planteamientos de Freud y Lacan.

El enfoque feminista. Esta aproximación teórico-filosófica aparece en Estados Unidos y Francia, países donde se desarrollan las dos escuelas teóricas más importantes del feminismo. La compleja escritura de Hélène Cixous inaugura el estudio feminista de la literatura de Lispector;³ para ello, parte de que el pensamiento occidental se fundamenta en oposiciones binarias jerárquicas (masculino/femenino, cultura/naturaleza, significado/significante, etc.) que han consagrado un sistema patriarcal en el que la mujer

³ Toril Moi refiere que el estilo de Cixous “suele ser profundamente metafórico, poético y explícitamente antiteórico, y sus imágenes crean una densa red de significantes que no le facilitan al crítico de mente analítica un mínimo de apoyo. No es nada fácil hacer cortes, abrir perspectivas o trazar mapas en la jungla textual de Cixous” (1999: 112).

siempre ocupa una posición subordinada (1995: 13-8). Cixous considera que la literatura de Lispector es uno de los mejores ejemplos de “escritura femenina” y afirma que en su narrativa se realiza una transgresión de las jerarquías patriarcales. Para Marta Peixoto, tal lectura es problemática, pues considera que la narrativa de Lispector resulta un pretexto para que Cixous exponga sus ideas y obsesiones; asimismo, señala que frecuentemente parafrasea los textos de la autora brasileña, descontextualizados e incorporados en su propio texto sin las debidas indicaciones (Peixoto, 2004: 110).

Por su parte, Solange Ribeiro parte de las reflexiones teóricas de Elaine Showalter y considera que las protagonistas de Lispector no son configuradas a partir de una “experiencia femenina universal”, sino que cuestionan y transgreden ese ser femenino universal. Otra vertiente de la crítica feminista ha considerado la narrativa de Lispector como parte de la conformación de un canon femenino o de tradición de literatura escrita por mujeres en Brasil. En “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo” (2004), Aída Toledo expone que con Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo comienza a perfilarse un canon alternativo que transgrede al institucional. Por su parte, María José Somerlate (2007) explora los paralelos de la narrativa de Lispector con obras de cuatro autoras brasileñas que escriben en la década de 1930: Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, María Eugênia Celso y Helena Morley.

III.

Si bien la literatura de Clarice Lispector ha sido ampliamente comentada y analizada, todavía existen territorios poco explorados; tal es el caso de *A cidade sitiada*, su tercera novela y el objeto de estudio de la presente tesis. En un inicio, la crítica consideró esta obra como un texto fallido, por lo que no fue objeto de ningún trabajo crítico y sólo tuvo escasas

reseñas.⁴ A partir de la década de 1980, *A cidade sitiada* fue revalorada y comenzó a ser estudiada desde algunos de los enfoques críticos esbozados en el apartado anterior; sin embargo, no ha recibido la misma atención que las otras novelas, aspecto que fue un aliciente fundamental para decidirme a centrar mi investigación en este texto.

Entre las perspectivas críticas presentes en los estudios que se han dedicado a la novela se encuentra la biográfica. Lispector escribió *A cidade sitiada* en Berna, Suiza. En una serie de cartas que dirigió a sus hermanas, Tania Kaufmann y Elisa Lispector, contó su angustia por la escritura de este texto, que describió como su obra más difícil, de menor valor literario y más dilatada, pues su elaboración se prolongó por tres años. En 1998, Teresa Montero publicó, bajo el título de *Minhas queridas*, las cartas que Lispector redactó a sus hermanas, entre las cuales se encontraban las escritas en Berna. A partir de esta correspondencia íntima, la crítica académica ha realizado, con poca fortuna, una aproximación biográfica de la novela. El ejemplo paradigmático de esta vertiente interpretativa es Carlos Mendes, quien señala que *A cidade sitiada* exige un nivel alto de desciframiento cuya “clave” está en las cartas que Lispector escribió a sus hermanas. Según él, la novela se explica como la construcción de una obra literaria en un entorno adverso, por lo que propone una lectura biográfica forzada: la protagonista es una figuración de Lispector, el suburbio donde se desarrollan los acontecimientos es la institución literaria y los fracasos amorosos de la protagonista representan la mala recepción crítica de sus textos (2012: 82).

⁴ Para Milliet, *A cidade sitiada* repetía la estructura de los textos anteriores y el lenguaje se tornaba más denso: “a língua algo descosida, quase relaxada, verbiagem, malabarismo, exibicionismo insistente” (De Sá, 2000: 21). Por su parte, Roberto Schwartz consideró que mientras el estilo exuberante de imágenes impresionaba en *Perto do coração selvagem*, “decepciona depois em *A cidade sitiada*”. Asimismo, Sergio Buarque “reconhece a surpreendente novidade da primeira obra da autora, qualidade, porem, que se teria diluído em *A cidade sitiada*” (De Sá, 2000: 28).

Por su parte, en *O drama da linguagem*, Benedito Nunes (1989) considera la novela como una alegoría en la que los cambios espaciales se asocian con la transformación existencial de Lucrecia Neves. Meri Torras (2007) también analiza la novela desde un enfoque filosófico; advierte que en la configuración de Lucrecia Neves se articulan las oposiciones presencia/ausencia, pensamiento/cuerpo, lenguaje/percepción, que han cruzado la filosofía occidental desde Platón hasta Derrida, pues la protagonista intenta entrar en contacto con las cosas por medio de la mirada, sin mediación del pensamiento ni del lenguaje. Desde un enfoque feminista, Mireia Calafell (2009) estudia la novela a partir del concepto de *mirada-tacto* como estrategia para renunciar a la dominación propia de toda lengua, y de esta manera explica el rechazo de Lucrecia Neves al lenguaje y al pensamiento como herramientas para explicar la realidad.

El presente trabajo de investigación se inscribe dentro del enfoque feminista y tiene como objetivo analizar *A cidade sitiada* como un *Bildungsroman* femenino en el que se narra la construcción de la identidad de Lucrecia Neves. No obstante, es importante señalar que mi aproximación a la novela disiente de la perspectiva feminista trazada por Cixous para el estudio de la narrativa de Lispector. Según la filósofa, la obra de Lispector es uno de los ejemplos paradigmáticos de “escritura femenina” o “libidinal”, pues “está orientada a la diferencia, rompe con las limitaciones de la oposición binaria que coloca a la mujer en una posición subordinada y goza con los placeres de un tipo de escritura más abierta” (Moi, 1999: 118). Considero, con Marta Peixoto, que la escritora brasileña, más que construir personajes que “rompan” con los esquemas binarios patriarcales, pone en escena las contradicciones del deseo femenino y los conflictos que afrontan las mujeres para intentar subvertir los estereotipos de género. Las protagonistas lispectorianas cuestionan las

oposiciones binarias patriarcales, pero no logran deconstruirlas, por lo que el *happy end* feminista raramente ocurre.

Como refiere Peixoto, “A verdadeira tarefa é pôr em xeque as expectativas e papéis associados ao sexo, aos gêneros literários e às formas narrativas estabelecidas, quebrando-lhes a fixidez” (2004: 18).⁵ *A cidade sitiada* responde a lo expuesto por Peixoto, ya que la trama relata el proceso de formación de Lucrecia Neves de la infancia a la edad adulta, en el que la protagonista debe enfrentarse, además de a las dificultades propias del crecimiento, al hecho de ser mujer. La novela se sitúa en Brasil durante la década de 1920, una época de profunda transformación política y social pues se desarrolla el feminismo en Brasil, pero aún pervive la ideología tradicional que considera que el lugar de la mujer se restringe al hogar y que el matrimonio es su único destino. Aunque Lucrecia es educada según estos principios, intenta transgredirlos. En su proceso de formación, efectúa distintos recorridos espaciales en los que busca distanciarse del modelo tradicional de feminidad y construir otra posibilidad de existencia. Sin embargo, no logra su objetivo.

Para llevar a cabo el estudio de la novela, me valdré de la teoría literaria feminista. Como refiere Nattie Golubov, la teoría literaria feminista nace de la fuerte injerencia del Movimiento de Liberación Femenina en el ámbito académico, pues se consideró que el feminismo no era sólo un movimiento político, sino un fenómeno cultural que debía incidir en la manera en que las mujeres piensan, sienten y actúan. En este contexto, la lectura se entendió como una *praxis política*: “La cuestión no es sólo interpretar la literatura de diversas formas, sino también cambiar el mundo” (Golubov, 2012: 19). Así, en palabras de

⁵ Asimismo, como ha destacado Peixoto, la concepción de la “escritura femenina o libidinal” de Cixous encasilla paradójicamente a Lispector en una “maternidad generosa”: “tipifica uma economia libidinal feminina manifestada em estereótipos femininos tradicionais de Mulher Maternal: uma mulher como mediadora, como natureza benévola, como a Mae Boa”. Si bien algunos textos de Lispector encajan en esta perspectiva, “tal interpretação diminui e restringe a dinâmica mais ampla de um texto que pode observar interações ásperas igualmente intensas” (Peixoto, 2004: 117).

Elizabeth Gross, se “empezaron a cuestionar diversas imágenes, representaciones, ideas y suposiciones desarrolladas por las teorías tradicionales respecto de las mujeres y lo femenino” (1995: 85). Aunque existe una diversidad de teorías literarias feministas,⁶ Golubov indica que éstas comparten “cuatro lecciones interpretativas”: 1) reflexionan sobre los principios y supuestos que conforman nuestros actos de interpretación; 2) sostienen que el sentido de cada texto sólo puede ser establecido en relación con sus contextos particulares de escritura y recepción, por lo que rechazan el proyecto inmanentista de la literatura; 3) asumen que las relaciones entre los textos literarios y los discursos que se encuentran en ellos son necesariamente políticas porque implican relaciones de poder; 4) comparten la preocupación por las mujeres como escritoras, lectoras y objetos de representación (2012: 21-22).

Estas lecciones interpretativas han sido tomadas en cuenta en la planeación y organización de esta tesis. Debido a que mi objetivo es analizar *A cidade sitiada* como un *Bildungsroman* femenino en el que se narra el proceso de construcción de identidad de Lucrécia, organizaré mi trabajo en tres capítulos. El primer capítulo se compondrá de dos apartados. En el primero, realizaré un deslinde teórico entre el *Bildungsroman* tradicional y el *Bildungsroman* femenino escrito hasta las primeras décadas del siglo XX, pues aunque estos subgéneros novelescos comparten la misma estructura narrativa, existe entre ambos una diferencia ideológica que ha sido explorada por la teoría literaria feminista: en el *Bildungsroman* tradicional el protagonista tiene un proceso de formación progresivo que termina, por lo general, de manera positiva; en el *Bildungsroman* femenino las

⁶ Es necesario indicar que la teoría literaria feminista nunca ha sido una “teoría unificada” que ofrezca un conjunto de técnicas esenciales para el análisis de la literatura, sino que existen diversas aproximaciones teóricas literarias feministas. Como refiere Golubov, “Hay teoría literaria feminista marxista, posestructuralista, narratológica, estructuralista, poscolonialista, psicoanalítica, bajtiniana, queer, deconstruccionista y neohistoricista, entre muchas otras” (2012: 19-20).

protagonistas tienen un desarrollo regresivo que culmina con su sometimiento o muerte. De esta manera, la estructura del subgénero implica relaciones de poder que deben ser analizadas, ya que “son prácticas históricamente construidas que otorgan lugares de poder a unos y no a otros” (Golubov, 2012: 21). Para realizar el deslinde y establecer las características estructurales de *A cidade sitiada* como *Bildungsroman* femenino, recurriré a Marianne Hirsch, pues su inaugural libro *The voyage in. Fictions of female development* ha sentado las bases para comprender y analizar la novela de formación femenina; asimismo, acudiré a María Inés Lagos y Cristina Ferreira, teóricas que analizan el desarrollo del subgénero novelesco en un contexto latinoamericano.

En el segundo apartado del capítulo 1 efectuaré una revisión de la situación de la mujer en la década de 1920, pues una de las características estructurales del *Bildungsroman* femenino es que el desarrollo de las protagonistas sucede en un contexto adverso. Sin hablar de mimesis, “la obra literaria se concibe como un (inter)texto, una instancia en la que se entretajan e integran sistemas de significado a los que se refiere” (Golubov, 2012: 20). La década de 1920 es un tiempo agitado, en el que Brasil vive un proceso modernizador y sucede la primera ola del movimiento feminista que comienza a cuestionar el papel de la mujer en la sociedad y las ideas esencialistas en torno a la determinación biológica de sus funciones. Pienso que este apartado permitirá vislumbrar las complejas circunstancias en las que la protagonista conforma su identidad: una época de modernidad y feminismo incipientes, en la que perviven conductas y pensamientos anquilosados.

En el segundo capítulo exploraré la que he considerado la característica fundamental del *Bildungsroman* femenino: la construcción de la identidad. En el primer apartado del capítulo, me valdré de los planteamientos de Jonathan Culler, Begonya Sáez y Stuart Hall para explorar algunas concepciones de la noción de *identidad* y establecer la definición que

me ayudará a pensar la construcción de la identidad en el *Bildungsroman* femenino. En el segundo y tercer apartados de este capítulo analizaré la configuración de la identidad de Lucrecia Neves; para ello, recurriré, en primer lugar, a la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur, pues permite comprender que la construcción del sujeto no resulta de la identificación del “yo” como entidad autosuficiente, sino que se efectúa en relación con otros y por mediación del relato. En segundo lugar, me apoyaré en los trabajos de Joan W. Scott y Judith Butler para advertir que la identidad de género no es estable, sino que se constituye a partir de una repetición estilizada de actos que producen un yo *generizado* permanentemente. A partir de estos supuestos teóricos, intentaré argumentar que la identidad narrativa y de género de Lucrecia se construye en el tiempo, a partir de una sucesión de acciones que se oponen a los modelos de feminidad hegemónicos.

En el tercer capítulo partiré de la importancia del espacio en el *Bildungsroman* femenino y de que Lucrecia es configurada como una *flâneuse*, cuyo proceso de formación y aprendizaje se realiza en los trayectos espaciales que realiza por São Geraldo, la ciudad moderna y el São Geraldo modernizado. En el primer apartado realizaré una aproximación, desde la teoría feminista, a la posibilidad de que en la segunda década del siglo XX una mujer fuera una *flâneuse*, una paseante en la ciudad; para ello, me apoyaré en los trabajos de Griselda Pollock, María Teresa Zubiaurre, Elizabeth Wilson, entre otras teóricas. En el segundo apartado del capítulo analizaré la configuración de Lucrecia como *flâneuse*, los distintos itinerarios que efectúa y la injerencia de éstos en su formación. Para el análisis de los espacios que la protagonista recorre, me apoyaré en herramientas teóricas distintas. Para el análisis del espacio de São Geraldo, acudo a la noción de *metadiégesis*, pues Lucrecia intenta anular el encierro del suburbio y de su casa por medio de paseos con los que construye espacios imaginarios. Para el análisis de la ciudad moderna, la configuración

descriptiva y la metáfora narrativa mostrarán cómo el encierro doméstico se extiende a la urbe, y cómo Lucrecia termina reproduciendo el modelo de feminidad que intentaba transgredir. Para el caso del São Geraldo urbanizado, la ecfrosis y las reflexiones teóricas en torno a la fotografía ayudarán a comprender la manera en que Lucrecia, una vez viuda, se fabrica una identidad que represente las aspiraciones que nunca pudo alcanzar.

Éste es el itinerario que seguiré para analizar *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, con el cual intentaré elaborar un estudio minucioso del texto que muestre su complejidad y, sobre todo, su importancia en las letras brasileñas, pues desarrolla un subgénero novelesco que, hasta hace poco, había sido protagonizado y escrito fundamentalmente por hombres.

1. Aproximación al subgénero del *Bildungsroman* femenino

En *A cidade sitiada* existe una relación indisoluble entre la ciudad y la protagonista, pues a lo largo del texto ambas se transforman y construyen: Lucrecia es una adolescente que madura en el transcurso de la trama y se convierte en adulta; São Geraldo es un suburbio que con la llegada de la modernidad se vuelve ciudad. Por ello, en esta investigación he considerado que la novela se estructura como un *Bildungsroman*⁷ que narra la construcción de la identidad de la protagonista y el pueblo. La historia de la novela se sitúa en la década de 1920 en Brasil, época en que se produjeron movilizaciones inéditas de mujeres que protestaban contra la reclusión doméstica y reclamaban el derecho al voto, a la educación superior y la ampliación de la oferta de trabajo; estos levantamientos coincidieron internacionalmente con la primera ola feminista. Aunque Lucrecia Neves crece en este contexto de cambio, es educada según la ideología tradicional que consideraba que el lugar de la mujer se restringía al hogar y que el cuidado de la familia debía ser su ocupación prioritaria. No obstante, la protagonista, como muchas mujeres de esa década turbulenta, aspira a otra existencia.

De esta manera, *A cidade sitiada* no es una novela de formación clásica: su protagonista es una mujer, lo que permite comprender por qué la formación de Lucrecia, a principios del siglo XX, no conduce a una vida independiente. Aunque todo personaje de novela de formación atraviesa por diversas problemáticas en su tránsito de la juventud a la

⁷ A lo largo de esta investigación, usaré indistintamente los términos *novela de formación*, *novela de aprendizaje*, *novela de iniciación*, *novela de desarrollo* y *novela de maduración*.

edad adulta, la protagonista debe sumar a las dificultades inherentes al desarrollo el hecho de ser mujer; en su periplo hacia su construcción como persona, navega contra la corriente de un sistema patriarcal que pone más obstáculos en su crecimiento. Por lo anterior, en esta primera aproximación a *A cidade sitiada* realizaré, antes que nada, un deslinde entre el *Bildungsroman* clásico y el *Bildungsroman* con protagonista mujer, ya que si bien ambos comparten la mayoría de las características estructurales, existe una diferencia ideológica que ha sido explorada por la crítica literaria feminista. Posteriormente, expondré sucintamente la situación de la mujer en la década brasileña de 1920, pues permitirá comprender el contexto ideológico en el que se desarrolla la novela y con el que dialoga Clarice Lispector.

1.1. Acercamiento al *Bildungsroman* clásico

El *Bildungsroman* o novela de formación es, en términos generales, la narración de las transformaciones experimentadas por un individuo en su transición de la infancia o la juventud a la edad adulta, en un proceso de aprendizaje y maduración. Un *leitmotiv* de este subgénero es la exploración de los conflictos del ser en formación, de las peripecias que afronta el sujeto en el proceso de construcción de su identidad y de la búsqueda de un lugar en el mundo pues, por lo general, se establece una disociación entre los ideales del personaje y la sociedad. En palabras de Carlos Vadillo, la novela de formación narra la vida de un protagonista “que se ve luchando para lograr un entendimiento mayor de las realidades de la vida, de su propia persona y del mundo” (2012: 9).

La historiografía literaria indica que la estructura clásica de este subgénero surge con la publicación de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Johann

Wolfgang Goethe, considerada la novela de formación por antonomasia. Wilma Maas afirma que el *Bildungsroman* es una institución social-literaria producto de la modernidad, cuyo origen está vinculado con las circunstancias históricas de los últimos treinta años del siglo XVIII en Alemania (2000: 17).⁸ El término se compone por la yuxtaposición de dos conceptos: *Bildung*, que se traduce como “formación” o “crecimiento”, y *Roman*, que significa “novela”. El origen del concepto *Bildung* se remonta al alto alemán tardío e inicialmente significaba “forma”, “imagen” o “reproducción”. En la Ilustración, el significado de *Bildung* como “forma” se relacionó con la formación del individuo, tanto exterior –imagen, aspecto– como con el desarrollo de características personales –intelecto, comportamiento–. De esta manera, la formación (*Bildung*) implicó un perfeccionamiento humano que fue inseparable de la educación moderna (*Erziehung*), pensada como un medio para moldear el carácter e intelecto a través de la razón.⁹

Las primeras reflexiones teóricas del *Bildungsroman* parten del modelo goethiano y lo describen como un subgénero alemán volcado a la representación de un modelo de masculinidad, cuyo autor también era un hombre. Karl Morgenstern acuñó el neologismo en 1810 y en su definición inicial subrayó el carácter pedagógico del subgénero: “representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de

⁸ Las circunstancias sociales y culturales que propiciaron la gestación y desarrollo del *Bildungsroman* en la Alemania dieciochesca son varias. En esa época, se promovió en el país una formación integral del sujeto sustentada en una educación estética, la cual fue acogida por una incipiente burguesía intelectualizada que vio en la formación un medio de emancipación; los burgueses deseaban una educación universal que superara los límites de la educación para el trabajo y propiciara una formación integral. Asimismo, el surgimiento del romanticismo –que ponderaba la imaginación creadora y la supremacía del yo– coincidió históricamente con la formación de los jóvenes burgueses y su perfeccionamiento como individuos. En este contexto, la novela de formación se volcó a la representación del ideario burgués y funcionó como un medio de transmisión de una visión de mundo. Como afirma Maas, “o *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance)” (2000: 17).

⁹ Algunos especialistas establecen diferencias claras entre los conceptos de *educación* y *formación*: el primero, *Erziehung*, es una acción dirigida que busca configurar el carácter de una persona por medio de herramientas pedagógicas; el segundo, *Bildung*, presupone una actividad espontánea que ofrece al individuo la capacidad para comprenderse a sí mismo y al mundo.

perfección [...] mediante esta representación (de la formación del protagonista) fomenta la formación del lector”. Según el teórico, la novela de formación funcionaba como una guía de *virilidad* para los lectores, pues sus protagonistas eran “no sólo héroes novelescos, sino héroes: *hombres*” y se “muestra un pensamiento moral y *viril* digno de imitar por los lectores alemanes” (Salmerón, 2002: 46-47).

Años después, en 1870, Wilhelm Dilthey incorporó el concepto al discurso académico y estableció su definición canónica: “A regulated development within the life of the individual is observed, each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony” (Boes 2006: 232). Así, para Dilthey, el *Bildungsroman* era una creación alemana cuyo protagonista hombre seguía un patrón formativo optimista e invariable: se enfrentaba a las crudas realidades de la vida, conformaba su personalidad, se encontraba a sí mismo e identificaba su función en el mundo (Boes, 2006: 232). Como hace notar Thomas L. Jeffers, con Dilthey prevalece la concepción de un *Bildung* exitoso y, añadiría, masculino: “children become youths and youths become happily initiated grown-ups, ready to invest their talents” (2005: 49).

Después de los trabajos pioneros de Morgenstern y Dilthey, la crítica alemana defendió el nacionalismo del *Bildungsroman* y el prototipo de individuo que ahí se configuraba: alemán, hombre y en un proceso de formación siempre positivo. Tobías Boes cuenta que “German scholars occupied themselves with differentiating between ever finer gradations of Bildung and with honing the thesis that the novel of formation possesses an inherent national particularity” (2006: 232). No obstante, a partir del siglo XX se desarrolló una mirada crítica que discutió la ideología nacionalista y patriarcal del *Bildungsroman*, lo

que permitió estudiarlo más allá de las fronteras alemanas e incorporar otros modelos además de los masculinos. Vadillo indica que “Puede hablarse de un *Bildungsroman* occidental que no se reduce a la forma eclosionada con la burguesía germana, ni al protagonismo exclusivo de los varones” (2012: 14).

En la actualidad, el modelo tradicional se ha modificado tanto que Carmen Viu habla no sólo de parodias a la estructura clásica, sino de *antibildungsroman* (2009: 109). Sin embargo, la crítica feminista ha evidenciado que, durante muchos años, en los estudios literarios persistió una tendencia a restringir el subgénero a la autoría y protagonismo masculinos y a establecer una estructura en la que la formación de las mujeres no encontraba lugar.¹⁰ Debido a lo anterior, la crítica feminista ha explorado este subgénero y sus premisas teóricas, con la finalidad de rastrear la participación de las mujeres escritoras y protagonistas, y establecer redefinición de la novela de formación.

1.2. La transgresión en el *Bildungsroman* femenino

Carol Lazzaro-Weis refiere que desde el siglo XIX autoras de distintas tradiciones literarias incursionaron en este subgénero que anteriormente sólo había sido practicado por hombres; no obstante, sus novelas fueron consideradas “fallidas” pues mientras que el héroe crecía, maduraba y se desarrollaba exitosamente, la heroína presentaba un desarrollo regresivo que culminaba en la opresión y el sometimiento (1990: 17). El *Bildungsroman* se presentaba así

¹⁰ Por ejemplo, Vitor de Aguiar define el *Bildungsroman* como una narración que tiene como hilo conductor a “un joven que gradualmente va conociendo su interioridad, el mundo objetivo y los problemas de la vida, y paso a paso descubre, a través de su situación personal, las grandezas y miserias de lo humano” (1996: 235). En una descripción que recuerda a la de Morgenstern, Mariano Baquero apunta que la novela de aprendizaje es “la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre [mediante] las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez” (1995: 33). Igualmente, Mijail Bajtin afirma que el principio organizador de la novela educativa reside en la idea de formación “del carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo [...] una unidad dinámica de la imagen del protagonista” (1982: 212-214).

como un subgénero literario de autoría y protagonismo exclusivamente masculinos. En *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Sandra Gilbert y Susan Gubar muestran cómo la historia de la literatura se ha construido a partir de una noción de autoría cuyos valores de paternidad, autoridad y autonomía sólo describen la posición de un autor hombre (1998: 18). Como consecuencia, las escritoras han tenido una presencia marginal en el campo literario y han desarrollado una *ansiedad de autoría*, un miedo radical a la creación, a la subordinación a convenciones genéricas y modelos de representación provenientes de una tradición literaria patriarcal (1998: 63).

Susan Lanser describe las dificultades de las autoras para escribir a partir de tramas tradicionales, entre ellas la del *Bildungsroman*, porque suponen un héroe como sujeto de acción, enunciación y recepción; esto es, una realidad histórica y textual inconsecuente con lo que las mujeres han experimentado tanto histórica como textualmente (1996: 282). En este sentido, “las mujeres no sólo han estado excluidas de la autoría, sino que además han sido sometidas a (y sujetos de) la autoridad masculina” (Gilbert y Gubar, 1998: 26). Como destaca Joana Russ, las tramas son productos culturales que imponen una forma a la realidad y confieren valores a unas experiencias por encima de las otras. Cuando una escritora trata de usar las tramas masculinas imitando el modelo de representación del protagonista masculino, “se falsifica a sí misma y a su experiencia [...] Es un yo que trata de fingir que es un yo diferente, un yo para quien su propio yo es Otro” (Golubov, 2012: 37). Por ello, la crítica feminista se preguntó si era posible la existencia de un *Bildungsroman* femenino y, de existir, cuáles serían sus características. Las etapas que caracterizan a la novela de formación masculina no pueden simplemente trasladarse a la protagonizada por mujeres, porque la concepción del aprendizaje, el desenlace y el modo como se resuelven los conflictos están en función de una diferencia de género. Tal es el

caso de *A cidade sitiada*, que cumple con todas las características estructurales de la novela de formación clásica, pero ésta no conduce a la protagonista a una vida independiente.

Desde la década de 1970, la crítica feminista desarrolló estudios que procuraron establecer una tradición femenina del *Bildungsroman* y una redefinición del subgénero; para ello, se partió fundamentalmente de la novela de formación decimonónica y de principios de siglo XX, época en la que se desarrolla *A cidade sitiada*. Lazzaro-Weis refiere que a partir de que la crítica literaria feminista puso en circulación el concepto de *Bildungsroman femenino*, “it proved most useful in analyzing the ways in which nineteenth and early twentieth century women novelists had represented the suppression and defeat of female autonomy, creativity, and maturity by patriarchal gender norms” (1990: 17). No obstante, la reflexión en torno de la novela de formación femenina ha generado una escisión dentro de la crítica literaria feminista. Una parte de ésta afirma que dicho subgénero muestra la derrota de las protagonistas ante las normas de género patriarcales; otra parte considera que evidencia tanto las restricciones sociales y el afán de las protagonistas por transgredirlas, como el interés de las escritoras por desafiar los límites formales y temáticos del subgénero clásico.

En uno de los primeros estudios sobre el *Bildungsroman* femenino, Ellen Morgan afirma que, hasta principios del siglo XX, el aprendizaje de la protagonista se restringía a su preparación para el matrimonio y la maternidad, por lo que las novelas de formación que narraban el desarrollo físico, emocional e intelectual de una mujer terminaban generalmente en fracaso: “The female protagonists who did grow as selves were generally halted and defeated before they reached transcendent selfhood. They committed suicide or died; they compromised by marrying and devoting themselves to sympathetic men; they went mad or into some kind of retreat and seclusion from the world” (Ferreira, 1990: 13). Mientras que

el protagonista del *Bildungsroman* pasaba por un proceso en el que se educaba y descubría su vocación, “a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *statu quo*, colocando-se em uma posição marginal” (Ferreira, 1990: 13). En esa situación, la mujer parecía inadecuada para protagonizar un *Bildungsroman*: “The *Bildungsroman* has been a male form because women have tended to be viewed traditionally static rather than dynamic” (Ferreira, 1990: 14). Edna Aizenberg se refirió al *Bildungsroman* con protagonista mujer escrito en Hispanoamérica como “fracasado” o como una versión “malograda” de la tradicional novela de aprendizaje, pues aunque respeta la mayoría de las características estructurales del subgénero, la protagonista, “en vez de lograr la autorrealización y la integración personal –como es el caso masculino–, termina frustrada, sacrificada o muerta” (1985: 539).

María Inés Lagos, en su libro *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, arguye que la noción de *Bildungsroman* fracasado es un ejemplo que “ilustra la tendencia a considerar ‘desviado’ –o fracasado– aquello que difiere del modelo establecido (o masculino) y que no examina el modelo femenino en su diferencia” (1996: 37); además de que no todos los *Bildungsroman* tradicionales concluyen con un final armonioso. Lagos dice que la novela de formación ha sido ampliamente cultivada por las escritoras hispanoamericanas debido a que “permite la confrontación de la protagonista ante los valores de su sociedad, en un proceso en que se ponen en juego los deseos del individuo y sus posibilidades de cumplirlos” (1996: 49). Considera que el *Bildungsroman* con protagonista mujer, más que un “fracaso”, es una transgresión de los valores de su contrapartida masculina; si bien las protagonistas del *Bildungsroman* no consiguen su independencia, no puede afirmarse que la novela fracase. El aprendizaje en el sentido de que se alcanza una autonomía e independencia no puede suceder porque la

novela muestra el conflicto de ser mujer en un contexto en que las mujeres no tienen libertad para tomar decisiones.¹¹

En *O Bildungsroman femenino: quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira establece una tradición brasileña de novela de formación protagonizada por mujeres, encabezada por las novelas *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira; *As três Marias*, de Rachel de Queiroz; *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, y *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles.¹² Ferreira ubica el *Bildungsroman* femenino en la literatura que transgrede temas y estructuras narrativas que forman parte de una tradición literaria predominantemente masculina. En este sentido, considera la novela de formación femenina como una subversión del *Bildungsroman* tradicional: “O *Bildungsroman* feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, de realidade” (1990: 27). Para Ferreira, el *Bildungsroman* con protagonista mujer no es una continuidad del subgénero sino una transgresión de sus

¹¹ Lagos propone los siguientes aspectos como característicos de la novela de formación femenina: el uso del monólogo narrado o el empleo de distintas perspectivas como estrategias narrativas; la fantasía y la autocensura de la protagonista, pues en su formación aprende que ciertas conductas no son apropiadas para las niñas y que sólo pueden llevarse a cabo en la fantasía; el apego familiar y la configuración de la madre como una imagen con la que la joven no desea identificarse porque representa los valores de los que rehúye; el contexto sociopolítico que contribuye a la construcción de la individualidad a partir de un sistema de diferencias genéricas; un final que pocas veces es armónico y feliz. Sin embargo, advierte que estas características no son invariables ni pueden “aplicarse” a todas las novelas de formación femeninas, pues el proceso de desarrollo de las protagonistas cambia con el momento histórico y con las condiciones culturales y sociales (1996: 56-111).

¹² La investigación de Ferreira representa una apropiación y utilización del subgénero, pues mientras que en la literatura europea el *Bildungsroman* ha despertado diferentes abordajes críticos, en la crítica brasileña el interés por el subgénero es reciente y, por lo general, ha permanecido como referencia erudita y poco productiva. Maas indica que el término se integra a la reflexión teórica a partir de su inscripción en el *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés en 1978, donde el subgénero es definido como una “Modalidade de romance tipicamente alemã” y su tradición brasileña se restringe a novelas protagonizadas por hombres: “Em vernáculo, podem-se considerar romances de formação, até certo ponto, os seguintes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pomeáia, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, os romances do ‘ciclo do açúcar’ (1933-1937), de José Lins do Rego, *Mundos Mortos* (1937), de Otávio de Faria, *Fanga* (1942), de Alves Redol, *Manhã submersa*, de Vergílio Ferrera, o ciclo *A velha casa* (1945-1966), de José Régio” (Maas, 2000: 243).

características estructurales. La distancia del modelo clásico sucede principalmente en el desenlace, pues en el caso masculino el protagonista alcanza la integración social o bien cierto nivel de coherencia existencial, mientras que “o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social” (1990: 27). Así, una de las características de la novela de formación femenina brasileña es la lucha de las mujeres contra las normas de la sociedad, así como una reflexión sobre la condición femenina. En la novela que nos ocupa, la protagonista, como se verá, intenta transgredir un modelo de feminidad que la confina al hogar.

En *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Marianne Hirsch indica que aunque el género es un factor que interviene en cada aspecto de la novela de formación (en su estructura narrativa, en la psicología del personaje y en la representación de las presiones sociales, etc.), no se ha asumido como una categoría pertinente para su análisis. Los críticos han partido de que la sociedad constriñe de igual modo al hombre y a la mujer; sin embargo, “while male protagonists struggle to find hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonists must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever” (Hirsch, 1983: 7). Hirsch asevera que la novela de formación con protagonista mujer comparte con el *Bildungsroman* tradicional la creencia en un yo coherente (aunque no necesariamente autónomo), la posibilidad del desarrollo (aunque el cambio puede frustrarse, ocurrir en diferentes etapas o velocidades, y puede estar escondido en la narrativa), la insistencia en un lapso de tiempo en el que el desarrollo ocurre (aunque ese lapso puede existir sólo en la memoria) y el énfasis en el contexto social (incluso como adversario). No obstante, también indica la necesidad de transformar el subgénero en un categoría más flexible que incluya la experiencia femenina.

A partir del análisis de novelas de formación decimonónicas y de principios del siglo XX protagonizadas por mujeres, Hirsch plantea las siguientes características estructurales del *Bildungsroman* femenino: 1) el desarrollo de la identidad es la principal preocupación de la novela de formación; 2) a diferencia de su contrapartida masculina, las protagonistas raramente se benefician de una educación formal; en los casos en que ésta exista, no busca expandir la realidad de las mujeres, sino consolidar sus papeles femeninos tradicionales; 3) la sociedad se establece como un antagonista que dificulta el desarrollo de la mujer; la protagonista reacciona contra el modelo de feminidad doméstica y desafía las limitantes sociales; 4) mientras que el protagonista masculino viaja a la ciudad para comenzar su verdadera educación, las mujeres son incapaces de abandonar su hogar o si lo hacen no son libres para explorar el nuevo territorio; 5) los amoríos que transforman a los protagonistas están prohibidos para las heroínas; aunque las relaciones adúlteras en ocasiones ofrecen breves escapes, esta opción también garantiza un castigo; 6) las protagonistas no logran el desenlace armónico ni la integración exitosa a la sociedad, generalmente sucede una rebelión o un aislamiento que terminan en muerte (1983: 7-9). Como se verá a lo largo de esta investigación, todas estas características constituyen la estructura de *A cidade sitiada*.

Hirsch afirma que el yo totalmente realizado e individualizado con el que termina el *Bildungsroman* tradicional no puede aparecer en las novelas de formación decimonónicas o de principios del siglo XX protagonizadas por mujeres porque reflejan las tensiones entre las suposiciones de un subgénero novelesco que encarna las normas masculinas y los valores de sus protagonistas. Para esta teórica, en el *Bildungsroman* femenino se hace visible que en el proceso de construcción del sujeto va implícita la constitución de una identidad de género a la que no siempre los protagonistas, particularmente las mujeres,

desean ajustarse. Por ello, Hirsch considera que en el análisis de la novela de formación femenina debe tomarse en cuenta que la formación de las mujeres se sitúa en un contexto social opresivo en el que la protagonista debe optar entre expresar su sexualidad o reprimirla, entre confrontar a la sociedad o aceptar una “normalidad” restrictiva, etc. Por último, indica que el desarrollo no procede gradualmente, como en el caso masculino, sino que se da en breves momentos epifánicos y no se limita a la adolescencia. Asimismo, suele existir una separación entre la trama superficial, que afirma las convenciones sociales, y una trama interna, que codifica la rebelión (1983: 11-14).

A la luz de estos planteamientos teóricos, analizaré *A cidade sitiada* como un *Bildungsroman* con protagonista mujer, un subgénero que no constituye una simple desviación del modelo clásico, sino que parte de que la formación, las metas y las expectativas sociales de las protagonistas son distintas a las que se enfrenta el protagonista hombre, pues “el proceso de desarrollo y el resultado de la educación dependen en no pequeña medida de las diferencias sexuales” (Lagos, 1996: 37). En el siguiente apartado realizaré un breve recorrido por la situación de la mujer en la década de 1920 en Brasil, ya que ayudará a comprender el contexto ideológico en el que Lispector sitúa a la protagonista.

1.3. Mujer y feminismos en la década de 1920 brasileña

De acuerdo con Marianne Hirsch, en el *Bildungsroman* femenino el contexto social es fundamental para comprender la formación de las protagonistas, pues éstas deben optar entre confrontar a la sociedad o aceptar una normalidad restrictiva. Clarice Lispector escribe *A cidade sitiada* en 1949, pero sitúa la narración de la construcción de la identidad

de Lucrécia y la urbanización de São Geraldo en “192...” (17). Si bien Assis Brasil indica que nadie sabe dónde se ubica la ciudad sitiada creada por Lispector (1969: 58), considero que la mención de la década de 1920 no es arbitraria pues ubica los acontecimientos en Brasil, que en ese tiempo atraviesa por una profunda transformación: se vive un proceso de modernización, se produce la primera oleada del feminismo y comienza a cuestionarse el papel de la mujer en la sociedad. Pienso que una aproximación somera a la transformación de la situación de la mujer que se dio en esta década visibilizará las condiciones sociales con las que dialoga la escritora brasileña.

Luego de un golpe militar que en 1889 terminó con la monarquía y marcó el inicio de la Primera República, se desarrolló en Brasil un acelerado proceso de modernización. La Constitución de 1891 emitió las primeras leyes que buscaban modernizar Brasil (Fausto, 1995: 141-141), y este proceso se intensificó en la década de 1920, periodo en el que se sitúan los acontecimientos de *A cidade sitiada*. En esta década se produjo una expansión de las industrias cafetaleras y textiles; São Paulo y Minas Gerais se transformaron en ciudades y se realizaron inversiones en infraestructura; nació el movimiento obrero que en 1920 desarrolló un ciclo de huelgas con las que buscó conquistar un mínimo de derechos laborales; y en 1922 se celebró la Semana de Arte Moderno, con la que se inició el modernismo brasileño (Iglesias, 1994: 31-38). No obstante, si bien la Constitución de 1891 de Brasil proclamó libertad e igualdad, y marcó el inicio de un acelerado proceso de modernización en el país, este discurso sólo beneficiaba a las elites blancas masculinas. La mujer quedaba excluida tanto de los derechos ciudadanos y de las decisiones de la esfera pública como de la autoridad en la vida privada: su vida era de reclusión en la casa del padre o del marido.

En Brasil, hasta 1916, el Código Civil consideraba a las mujeres como “menores perpetuos sob Lei”: “Era o pai quem escolhia o marido para a filha [...] depois do casamento prevalecia a vontade do marido, e somente com a morte dele podia a mulher assumir a direção da casa e a responsabilidade dos filhos” (Ferreira, 1990: 34). La ciudad era concebida como un espacio masculino, pues únicamente los hombres gozaban de la prerrogativa de circular solos por plazas y calles sin ser censurados. Como en otros países latinoamericanos, la narrativa nacionalista brasileña asignó a la mujer la función social de madre patriota y de ángel del hogar, por lo que se solicitaba que madres, esposas y amas de casa mantuvieran

La cohesión y el honor de la familia y que encaminen a sus maridos e hijos por la senda de la modernidad liberal y nacionalista; su responsabilidad cívica y patriótica es formar ciudadanos honrados y trabajadores, sanos, disciplinados y productivos, capaces de adecuarse tanto a la vida pública como a los nuevos requerimientos de la modernización económica (Cano, 2006: 548).

Por su parte, los discursos médicos y psiquiátricos reforzaron nociones añejas acerca de la inferioridad de las mujeres y definieron identidades femeninas estereotipadas. Así, aunque en Brasil se llevaba a cabo una notable modernización y crecimiento urbano, también se exacerbaban los prejuicios en relación con las mujeres.

Sin embargo, las primeras décadas del siglo XX, periodo en el que se inscribe *A cidade sitiada*, presenciaron un fenómeno que no se restringió a Brasil: el aumento de mujeres en diferentes actividades del espacio público urbano, es decir, fuera del ámbito doméstico. Cristina Ferreira indica que las actividades de las mujeres variaban, “desde mulheres das classes altas à frente de campanhas caritativas até a entrada de grande quantidade de mulheres nas fábricas como operárias [...] a mulher da classe média também saiu dos limites da casa para desempenhar papéis diversos no setor público” (Ferreira, 1990: 33-34). En Brasil esta transformación se inició a mediados del siglo XIX y fue

acompañada por el desarrollo del movimiento feminista que, al igual que en otros países de Occidente, provocó una transformación en la situación de la mujer.

En la historia del feminismo brasileño, Constância Lima designa las décadas de 1830, 1870, 1920 y 1970, como “momentos-onda”, pues el movimiento adquiere mayor fuerza (2003: 152). La primera ola feminista brasileña buscó a “construção de uma identidade feminina” (Souza, 2009: 42) y se centró en la ampliación de los espacios educativos para las mujeres. Como refiere Gabriela Cano, la educación del sexo femenino “tenía un énfasis doméstico, algunas mujeres fueron más allá del rol social de madre patriótica y exigieron una educación intelectual que no se restringiera a las cuestiones hogareñas y que les permitiera ganarse el sustento” (2006: 549). La exigencia inicial fue el derecho básico a leer y escribir, entonces reservado a los hombres.¹³ La prensa desempeñó un importante papel en esta etapa del movimiento. En la segunda mitad del siglo XIX, aparecieron en Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais los primeros periódicos y revistas dirigidos por mujeres de clase media.¹⁴

Lima advierte que la segunda ola presentó un “cunho mais feminista”. El movimiento se centró en la igualdad de derechos para hombres y mujeres, particularmente la educación superior y el voto. Hubo un notable aumento de periódicos que se manifestaban en favor de la “emancipação feminina, por questionar a tutela masculina e testemunhar momentos decisivos da história brasileira e das investidas das mulheres na luta por mais direitos” (Lima, 2003: 157). Asimismo, en 1873 apareció el primer periódico

¹³ Nísia Floresta fue una de las primeras promotoras de los derechos educativos de las mujeres; su libro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) fue fundador del feminismo brasileño y el primero en “tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito” (Lima, 2003: 153).

¹⁴ En un principio, estas publicaciones manejaron un discurso conservador respecto a la educación, ya que consideraban que si las mujeres tenían una mejor instrucción podrían desempeñar mejor su papel de ángel del hogar y contribuir al progreso de la nación. Sin embargo, pronto se asumió una actitud diferente: la mujer debía instruirse para poder liberarse (Ferreira, 1990: 38).

brasileño feminista: *O sexo feminino*, editado por Maria Amélia de Quieroz. En 1876, el movimiento consiguió el ingreso de mujeres a las escuelas normales y, en 1879, a los estudios superiores. Pese a ello, pocas mujeres podían matricularse porque la mayoría carecía de educación primaria, y las que conseguían hacerlo debían enfrentar el rechazo social (Lima, 2003: 158).

Con estos antecedentes, la tercera ola feminista brasileña se inició en 1920 –periodo en el que se desarrolla la novela que nos ocupa y que coincide internacionalmente con la primera ola feminista– con una movilización inédita de mujeres que exigían el derecho al voto y la ampliación de la oferta de trabajo. Sin embargo, hubo una fuerte oposición a las reivindicaciones de autonomía de las mujeres, pues “la ciencia de la época consideraba a las mujeres, por su supuesta fragilidad y su menor inteligencia, inadecuadas para las actividades públicas, y aconsejaba el hogar como el lugar adecuado para su inserción, y el cuidado de la familia como su ocupación prioritaria” (Soihet, 2006: 620). Asimismo, el Código Civil de 1916 estableció modelos normativos para las mujeres de todas las clases sociales brasileñas; como hace notar Maria Odila Leite, el Código instituyó que las reinas del hogar “quedaban restringidas al ejercicio de las funciones reproductoras de los ciudadanos y guardianas de los cuidados domésticos, así como del aseo de sus casas, en las cuales debía inspirarse la sanidad pública. Para las mujeres, el hogar y la familia constituían deberes para con la Patria” (Leite, 2006: 739).

Pese a este ambiente adverso, “A década de 1920 foi particularmente pródiga na movimentação de mulheres” (Lima, 2003: 160). El movimiento más representativo de esta oleada fue el de las sufragistas, cuya ideología también fue difundida en revistas y periódicos editados por mujeres. En 1918, se fundó la Federación Brasileña por el Progreso Femenino, entidad que congregaba a las sufragistas, y se diseminó en prácticamente todos

los estados del país (Lima, 2003: 169). Como refiere Rachel Soihet, las sufragistas “hacen pronunciamientos públicos, utilizan la prensa y constituyen un grupo de presión que pretende garantizar el apoyo de parlamentarios, de la prensa y de la opinión pública” (2006: 620), ya que afirmaban que el acceso de la mujer a los derechos públicos era esencial para la obtención de garantías sobre la base de la ley.

En 1927 las sufragistas entablaron un intenso debate en la Comisión de Justicia del Senado acerca del derecho de las mujeres a votar. Los parlamentarios opositores del voto femenino aseveraban que la mujer debía conservar el papel que tenía en la sociedad y en la familia, “ya que su misión residía en ‘ser el ángel tutelar de la familia’ [...] La inteligencia, el interés profesional, el deseo de participación en la esfera pública distaban de ser un rasgo peculiar de las mujeres” (Soihet, 2006: 621-622). Pese a ello, en 1932 las sufragistas consiguieron que se emitiera un decreto que estableció el voto femenino en todo el país, el cual se incorporó a la Constitución de 1934.¹⁵ Puede decirse que la mayor conquista de estas tres olas feministas brasileñas fue inaugurar el debate público acerca de la situación de la mujer, “ajudar a elevar o nível de consciência das mulheres de classe média no que diz respeito a seus problemas e permitir a discussão de suas questões” (Ferreira, 1990: 40). Aunque no se consiguió transformar de manera absoluta la actitud de la sociedad brasileña en relación con la mujer, el movimiento feminista logró avances fundamentales para las mujeres, como el derecho a la educación integral y al sufragio.

Si bien Clarice Lispector nunca se asumió feminista ni tuvo contacto directo con algún grupo feminista, las cuestiones de género son cruciales en su literatura y se nutren,

¹⁵ No obstante, en 1937 Getúlio Vargas implantó el periodo dictatorial del Estado Nuevo, disolvió el Congreso y suspendió las elecciones, por lo que las mujeres ejercerán el derecho conquistado hasta la disputa electoral de 1945 (Lima, 2003: 162).

implícitamente, del agitado contexto en el que los textos fueron escritos o pensados. Como refiere Marta Peixoto:

O que podemos chamar em termos gerais de o feminismo de Lispector –sua preocupação com os impasses das vidas das mulheres e como os poderes a que elas têm acesso– nunca toma a forma de uma simples defesa das mulheres e do feminino, mas sim de uma consciência das lutas em que elas são participantes ativas, e nem sempre moralmente superiores (2004: 213).

En la mayoría de su literatura, sus personajes principales son mujeres de clase media que desempeñan un rol tradicional de feminidad (adolescentes que aspiran casarse, madres, amas de casa, etc.) que nunca han cuestionado, pero que en determinado momento de la trama tienen una epifanía que les permite percibir las restricciones a las que están sujetas; no obstante, lo característico de Lispector es que, luego de esta revelación, las protagonistas no subvierten los estereotipos, sino que retornan a su vida cotidiana. Peixoto indica que en la literatura de Lispector hay un afán por transgredir “as expectativas e papéis associados ao sexo, aos gêneros literários e às formas narrativas estabelecidas” (2007: 18). Como se verá a lo largo de esta investigación, estas características están presentes en *A cidade sitiada*, pues Lucrécia en su proceso de formación intenta oponerse al modelo de feminidad hegemónico y a la casa como ámbito de la madre-ángel del hogar. Sirva este capítulo para comprender, por un lado, el subgénero novelesco en que se estructura la novela que nos ocupa; por otro, el contexto en el que Clarice Lispector ubica la compleja formación de la protagonista y el sistema ideológico que cuestiona.

2. La construcción de la identidad de Lucrecia Neves

En el capítulo anterior he expuesto las características del *Bildungsroman* femenino decimonónico y de principios del siglo XX con el fin de delimitar, en lo posible, los parámetros que nos permiten reconocerlo y diferenciarlo del subgénero clásico, pues a partir de estas bases teóricas elaboraré un análisis de *A cidade sitiada* como un *Bildungsroman* femenino. Como pudo apreciarse en el pasado capítulo, la característica fundamental de este subgénero novelesco es la construcción de una identidad socialmente transgresora; por ello, en este apartado analizaré la configuración de la identidad de Lucrecia Neves como un personaje que aspira a subvertir un modelo de feminidad tradicional.

Debido a que la noción de identidad es compleja y ha sido abordada desde distintas perspectivas y disciplinas, considero pertinente hacer una breve exposición que precise lo que entenderé por *identidad* en el presente estudio. Pienso que lo anterior, además de funcionar como un anclaje conceptual, permitirá vincular tal noción con el estudio de la protagonista de un relato de ficción y, sobre todo, pensar dicho término en relación con un subgénero como el *Bildungsroman* femenino, cuya trama precisamente gira en torno a la construcción de la identidad de un personaje que intenta transgredir los estereotipos sociales. Luego de esta somera exposición sobre la identidad, en los siguientes apartados de este capítulo atenderé a la construcción de la identidad narrativa y de género de Lucrecia Neves.

2.1. Una aproximación a la noción de identidad

Jonathan Culler afirma que gran parte del debate teórico moderno se ha ocupado de responder a la complicada pregunta de la identidad del sujeto: “¿Qué es ese ‘yo’ que soy –persona, agente o actor, sujeto– y qué lo hace ser?” (2000: 131). Fuera de establecer una respuesta acabada, Culler esboza cuatro corrientes principales de pensamiento que han intentado explicar la identidad. La primera corriente opta por lo dado e individual, por lo que discurre que la identidad es algo interior y único, sin vinculación con los actos que el sujeto realiza. La segunda combina lo dado y lo social, y asume que la identidad es determinada por los orígenes y atributos sociales (raza, género, nacionalidad). La tercera se fundamenta en lo individual y construido, de forma tal que la identidad es resultado de los actos particulares. La cuarta involucra lo social y construido, debido a que la identidad es entendida como producto de las acciones del sujeto en un entorno social (2000: 131).

Aunque Culler no lo afirme explícitamente, parece compartir la opinión de que la identidad es producto de la interacción social y lo construido, pues más adelante retoma las palabras de Judith Butler y apunta que “la reconceptualización de la identidad como un efecto, esto es, como producida o generada, abre nuevas posibilidades de ‘agencia’ que son insidiosamente negadas por las posturas que conciben las categorías de identidad como fundacionales y fijas” (2000: 141). Es importante destacar que para Culler la literatura funciona como un laboratorio que esboza respuestas explícitas o implícitas a las distintas concepciones de la identidad; no obstante, el teórico arguye que la literatura no se contenta con representar identidades, sino que las produce: “[la literatura] nos muestra qué es ser una persona, un hombre o una mujer” (2003: 137). Si bien el recorrido de Culler respecto a la

concepción de la identidad es bastante general y no se apoya en ejemplos que permitan una mayor comprensión de las “corrientes de pensamiento” expuestas, pienso que ofrece un panorama de los derroteros que ha seguido la noción de identidad, los cuales han oscilado entre considerarla algo dado o construido, o bien como un producto individual o social.

Begonya Sáez indica que la identidad es un viejo tema del pensamiento occidental cuyo desarrollo puede dividirse, a grandes rasgos, en dos momentos. El primero se remonta a la época clásica, pues desde los presocráticos y hasta mediados del siglo XIX la identidad se fundamentó en categorías clave de la metafísica, como *substancia, unidad e igualdad*: “la identidad se concibió en relación a un ser que se define en términos de esencia, es decir, se define como un ser inmutable, uno y eterno” (2007: 41). Según Sáez, durante este largo periodo, la identidad convivió con la diferencia sin ningún conflicto, debido a que no cabía duda de dónde recaía el centro del sujeto. Sin embargo, a mediados del siglo XIX se produjo un cambio de perspectiva. La identidad ya no se determinó como esencia, “sino como devenir, es decir, como un ser mutable, diverso y perecedero” (2007: 42). La consecuencia más importante de este giro fue que la pregunta por la identidad se volvió inseparable de la concepción de la diferencia, es decir, de la alteridad.

Para Sáez, la reflexión en torno a la identidad se vio reflejada en los pronombres empleados para referirse al sujeto. Por un lado, al sujeto concebido en términos metafísicos, esto es, esenciales, se le designó mediante los pronombres de la primera persona gramatical singular o plural: *yo* o *nosotros*, pues excluían la diferencia y designaban “lo necesario y permanente que hay en el ser sin considerar cambios ni accidentes”. Por otro lado, al sujeto determinado por la alteridad le correspondió el pronombre reflexivo de la tercera persona gramatical: *sí* o *sí mismo*, porque la pregunta acerca de la identidad ya no remitía a una concepción esencialista, sino al ser en tanto que devenir: “La identidad no es sino que

sucede [...] somos en tanto que llegamos a ser lo que somos [...] la identidad no es ya *a priori* sino porvenir” (2007: 45).

De esta forma, con Culler y Sáez podemos apreciar que la reflexión en torno de la identidad ha transitado de posturas esencialistas a planteamientos elaborados a partir de la segunda mitad del siglo XIX que la conciben como algo construido. Stuart Hall (2010) parte de concepciones similares y rastrea los momentos en que la noción de identidad se fue transformando. Afirma que a fines del siglo XX se produjo un cambio cultural en Occidente que provocó una fragmentación de las concepciones de clase, género, sexualidad, etnicidad, raza, nacionalidad, lo que a su vez llevó a una crisis de las viejas identidades que estabilizaron al mundo occidental. En este proceso desestabilizador, Hall distingue tres distintas concepciones de identidad: el sujeto de la Ilustración, el sujeto sociológico y el sujeto posmoderno. Aunque estas tres identidades representan una simplificación, considero que permiten esquematizar la transformación de la identidad en Occidente, por lo que las expondré a continuación.

Hall indica que entre el Renacimiento del siglo XVI y la Ilustración del siglo XVII apareció una nueva forma de individualismo que representó una ruptura con el pasado medieval y transformó la concepción del sujeto y su identidad. Esta identidad individual unió dos significados definidos: por un lado, el sujeto se concibió indivisible, una “entidad que está unificada dentro de sí misma y no puede ser dividida más”; por otro, la identidad se pensó como “singular, distintiva y única” (2010: 370). Esta nueva concepción de la identidad fue producto de diversos movimientos en la cultura y pensamiento occidentales:

La Reforma y el Protestantismo que liberaron la conciencia del individuo de las instituciones religiosas [...] El humanismo del Renacimiento que ubicó al Hombre (sic) en el centro del universo; las revoluciones científicas que dotaron al Hombre de la facultad y la capacidad para inquirir, investigar y desentrañar los misterios de la naturaleza; y la Ilustración, centrada en la imagen del Hombre racional y científico (2010: 370).

En este contexto, Hall ubica el nacimiento del *sujeto de la Ilustración*, “totalmente centrado y unificado, dotado de las capacidades de razón, conciencia y acción”, cuyo centro aparecía con el nacimiento y permanecía esencialmente igual, a lo largo de su existencia (2010: 364). Se trataba del sujeto cartesiano constituido por su capacidad de razonar y pensar, por ser el centro del saber; asimismo, era el individuo definido por John Locke como una “identidad que es siempre la misma y que establece una continuidad”, el individuo soberano que estaba inmerso en los procesos y prácticas claves que crearon el mundo moderno (2010: 371). Como destaca Hall, las mujeres quedaban excluidas de esta reflexión, pues los sujetos de la Ilustración eran fundamentalmente hombres.

Cuando las sociedades modernas crecieron en complejidad, adoptaron una forma más social y colectiva, así “Las clásicas teorías de gobierno liberales, basadas en los derechos y consentimientos del individuo, fueron obligadas a aceptar las estructuras del estado-nación y las grandes masas que construyeron una democracia moderna” (2010: 372). Entonces emergió una concepción más social del sujeto. Según Hall, *sujeto sociológico* representaba una complejidad del sujeto de la Ilustración e implicaba una toma de conciencia de que la identidad no era autónoma, “sino que se formaba en relación con los otros cercanos que transmitían al sujeto los valores, significados y símbolos de los mundos que habitaba” (2010: 365). Aunque se destacaba que la identidad se formaba en la interacción entre el yo y la sociedad, aún se afirmaba la presencia de un núcleo interior o esencia que representa el “verdadero yo”. Como refiere Hall, “la identidad según esta concepción sociológica establece un puente sobre la brecha entre el mundo personal y el público (2010: 365).

Hall indica que, desde fines del siglo XX, el sujeto poseedor de una identidad fija y estable fue descentrado hacia las identidades abiertas, contradictorias, incompletas y

fragmentadas (2010: 379). Este *sujeto posmoderno* carece de una identidad fija, esencial o permanente, ya que se transforma continuamente. “Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte es sólo porque construimos una historia reconfortante o ‘narrativa del yo’ sobre nosotros mismos. La identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía” (2010: 365). Para Hall, el descentramiento de la identidad del sujeto cartesiano es producto de una serie de rupturas en el pensamiento occidental, entre las que se encuentra la provocada por el feminismo.¹⁶

El feminismo tuvo una relación directa con el descentramiento conceptual de la identidad cartesiana y sociológica, pues bajo la consigna de “lo personal es político” cuestionó la distinción clásica entre interior / exterior, privado / público. El feminismo expuso, como una cuestión política y social, cómo somos formados y producidos como sujetos de género. “Es decir, politizó la subjetividad, la identidad y los procesos de identificación (como hombres / mujeres, madres / padres, hijas / hijos)”; asimismo, hizo ver que la familia, la sexualidad, el trabajo doméstico, la división del trabajo, etc., eran arenas de la vida social y política que formaban parte esencial de la construcción de la identidad. De esa manera, el feminismo, además de desafiar la posición social de las mujeres, implicó una deconstrucción de la identidad sexual y de género; como refiere Hall, “El feminismo hizo frente a la noción de que las mujeres y los hombres eran parte de la misma identidad –‘la humanidad’– reemplazándola con la cuestión de la diferencia sexual” (2010: 379).

Los planteamientos acerca de la identidad de Culler, Sáez y Hall no son exhaustivos, pero funcionan como un anclaje para construir una noción de identidad que

¹⁶ Según Hall, fueron cinco movimientos en el pensamiento occidental los que provocaron este descentramiento de la identidad: el pensamiento marxista, el descubrimiento del inconsciente freudiano, la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, los estudios de Michel Foucault y el feminismo. Para los fines de este trabajo, sólo esbozaré el impacto del feminismo en el cuestionamiento de la identidad.

resulte viable para mi investigación. La pregunta planteada al comienzo de este apartado, “¿Qué es ese ‘yo’ que soy –persona, agente o actor, sujeto– y qué lo hace ser?”, es respondida por los tres estudiosos. Todos coinciden en el tránsito de una concepción esencialista e inmutable de la identidad, hacia su consideración como algo en incesante transformación, que se construye a lo largo de tiempo y en relación con los otros. Incluso Hall señala el carácter irresoluto y contradictorio de la identidad, aspecto que la aparta aún más de una consideración cerrada y estática; asimismo, hace notar que a partir del feminismo, la cuestión de la identidad fue inseparable de una reflexión sobre el género. Esta consideración de la identidad como un devenir, como una construcción incesante y ligada a la construcción del género, es la que emplearé en los siguientes apartados del capítulo para analizar *A cidade sitiada* pues, como *Bildungsroman* femenino, la identidad de la protagonista no se considera en términos esencialistas, sino como un proceso que se lleva a cabo a lo largo del tiempo.

2.2. La identidad narrativa de Lucrecia Neves

Hirsch indica que la construcción de la identidad es la principal preocupación de la novela de formación, pues los personajes se construyen narrativamente, a partir de los acontecimientos del relato (1979: 298). En este sentido, en el *Bildungsroman* la identidad no se concibe en relación de un sujeto que permanece inmutable, idéntico a sí mismo a lo largo de su existencia, sino que se entiende como un devenir, como algo que se construye en el tiempo del relato. Como se puede apreciar, esta concepción de la identidad coincide con los planteamientos esbozados en el apartado anterior de este capítulo. No obstante, son las reflexiones hermenéuticas de Paul Ricoeur acerca de la identidad las que permiten

pensar la identidad narrativamente, aspecto fundamental para comprender la construcción de la identidad del *Bildungsroman* femenino. Según el filósofo francés, el término *identidad* es una categoría práctica, porque para explicar la identidad de alguien, para decir quién es, recurrimos a la narración de la historia de una vida. “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? [...] Responder a la pregunta ¿quién? [es] contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una *identidad narrativa*” (1996b: 997). Como indica Angélica Tornero, “somos capaces de reconocer el quién –nosotros mismos u otro– a pesar de los cambios y del azar, no porque conservemos un nombre, sino porque cuando hablamos de nosotros mismos, o alguien nos habla de sí mismo, narramos la historia de nuestra vida o parte de ella” (2011: 64).

En “El sí y la identidad narrativa”, Ricoeur indica que el relato construye la identidad de un personaje, que podemos llamar su *identidad narrativa*, al mismo tiempo que elabora la historia contada: “La identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo –diremos– es ‘puesto en trama’” (1996a: 142).¹⁷ La narración proporciona una dimensión lingüística a la historia de una vida y permite comprender la mezcla de permanencia y cambio que la integra, puesto que brinda una estructura temporal a los acontecimientos. Ricoeur asevera que la identidad del personaje se forja con la trama, y puede conservarse o modificarse a partir de los acontecimientos del relato, pues la trama

¹⁷ Esta correlación entre historia narrada y personaje ya había sido postulada por Aristóteles, quien en la *Poética* afirma que la parte más importante de la tragedia es la trama y no los caracteres, ya que aquélla es reproducción imitativa de acciones, no de hombres: “Es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres. [...] Sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres” (Aristóteles, 1450a-1450b, p. 10). Como Aristóteles, el filósofo francés asevera que el personaje se forja por la trama que oscila entre la concordancia y la discordancia.

oscila entre la concordancia –disposición de las acciones– y la discordancia –trastocamientos de la fortuna–, entre la permanencia y el cambio. Para el filósofo, en la novela de formación la trama se pone al servicio del personaje y se configura a partir del proceso de formación de éste: “Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es, en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración; luego son sus dudas, la confusión, la dificultad para situarse y ordenarse las que rigen cada vez más el rumbo del tipo [...] En este sentido, carácter y trama se condicionan mutuamente” (2008: 387).

En *A cidade sitiada*, la identidad narrativa de Lucrécia Neves se construye a lo largo de la trama, debido a que la acción novelesca gira en torno de su desarrollo en distintas etapas en las que se modela su carácter y su vida se configura como una escuela de aprendizaje. La trama puede dividirse en cuatro secuencias narrativas en las que la identidad de Lucrécia se construye, como indica Ricoeur, a partir de una mezcla de permanencia y cambio. La primera secuencia se desarrolla en los primeros seis capítulos de la novela; en ella, el narrador heterodiegético omnisciente relata la adolescencia de la protagonista y su formación a partir de las enseñanzas domésticas de su madre y de su peregrinar por São Geraldo. La segunda secuencia abarca los capítulos 8 y 9, representa la complicación y transformación de la situación inicial; narra la vida matrimonial de Lucrécia, su viaje a la ciudad y su formación a partir de la dirección de su esposo. La tercera secuencia, desarrollada en los capítulos 10 y 11, relata el regreso de la protagonista a São Geraldo –transformado en una ciudad moderna–, su desilusión matrimonial, su incompreensión del entorno. La cuarta secuencia es el desenlace, se lleva a cabo en el capítulo 12; cuenta la viudez de Lucrécia, su traslado a una finca para reencontrarse con su madre y la posibilidad de que tenga un nuevo marido.

Puede observarse que las cuatro secuencias muestran la transformación de Lucrécia en el transcurso de la novela: en la secuencia I, Lucrécia es soltera; en la secuencia II, pasa de la soltería al matrimonio; en la secuencia III, vive una decepción matrimonial; en la secuencia IV, es viuda. Los cambios vividos por la protagonista van acompañados por una modificación de las coordenadas espaciales; el trayecto es el siguiente: São Geraldo → ciudad moderna → São Geraldo transformado → finca. Por medio de este desplazamiento espacial se hace más perceptible la construcción y transformación de la identidad de Lucrécia, aspecto que se estudiará con detenimiento en el capítulo tercero. Asimismo, las cuatro secuencias se ajustan a la estructura del *Bildungsroman* femenino descrito por Hirsch: la protagonista crece en un contexto restrictivo del que desea liberarse; no recibe educación formal sino una educación tradicional y sentimental; el viaje que realiza a la ciudad no significa liberación ni una vida independiente; no hay un desenlace armónico ni la integración exitosa a la sociedad.

De esta manera, en *A cidade sitiada* la construcción de la identidad de Lucrecia no es únicamente el tema principal, pues, como indica Miguel Salmerón:

Toda novela de formación que se precie de serlo nos ha de mostrar todas las circunstancias por las que el protagonista ha llegado a ser lo que es. Este proceso supone algo más que un tema, el mosaico causal citado es también el todo novelístico [...] Que la formación pase a ser considerada un principio poético y no sólo temático de la novela” (2002: 45).

Así, la formación de Lucrécia se presenta como un *mosaico causal* en el que todas sus acciones tienen un efecto en su crecimiento y en la configuración de su identidad. Hirsch afirma que en el *Bildungsroman* el proceso de construcción de la identidad del sujeto va ligado a la constitución de una identidad de género. Como se verá en el siguiente apartado, en su proceso formativo y a partir de su relación con los otros, Lucrécia va

construyendo su identidad y su concepción de lo femenino frente a los modelos de feminidad hegemónicos.

2.3. La identidad de género y las tres mujeres de piedra

En este apartado analizaré los elementos que configuran la identidad de la protagonista y su oposición a los modelos de feminidad hegemónicos. Comenzaré el análisis por el nombre, elemento que dota de individualidad e identidad al personaje en el relato. Como señala Luz Aurora Pimentel, “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite conocerlo a través de todas sus transformaciones” (2002: 63).¹⁸ En *A cidade sitiada*,¹⁹ el nombre de Lucrecia establece una relación intertextual con la ilustre romana que Tito Livio caracterizó como un emblema de belleza y fidelidad marital pues luego de ser violada por Sexto Tranquino –hijo del rey de Roma Lucio Tarquino–, contó lo sucedido a su padre y esposo y se hundió un puñal en el corazón después de pronunciar esta frase: “Aunque me absuelvan del delito, no quiero liberarme del castigo; ninguna impúdica podrá disculparse con el ejemplo de Lucrecia” (Livio, 1955: 81). El nombre de Lucrecia es, por tanto, referencial; como indica Pimentel, “con los nombres referenciales la historia ya está contada y gran parte de la

¹⁸ El nombre puede ser un *recipiente vacío* que se irá llenando conforme avanza la historia; también puede estar *motivado* por las características físicas o psicológicas del personaje o bien ser *referencial* y establecer relaciones con otros personajes que han sido codificados por la tradición social o literaria, ya sea históricos, mitológicos, alegóricos, etc. Independientemente del tipo de nombre que se trate, es fundamental que éste tenga estabilidad y recurrencia “para poder asegurar no sólo la coherencia y legibilidad del relato, sino la identidad misma del personaje y la conservación de la información narrativa que en torno a él se va generando” (Pimentel, 2002: 66).

¹⁹ Todas las citas de la novela se toman de Clarice Lispector (1998), *A cidade sitiada*, Rocco, Río de Janeiro. En nota a pie, consignaré la traducción al español del fragmento citado; para ello, emplearé la siguiente edición: Clarice Lispector (2006), *A cidade sitiada*, Elena Losada (trad.), Siruela, Madrid.

actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en relación con el despliegue conocido” (2002: 65).

Aunque de la ilustre romana sólo se toma el nombre y no la historia, considero que la configuración de la identidad de Lucrecia Neves subvierte las características del personaje referencial. Su caracterización física se distancia de la belleza de la Lucrecia romana; asimismo, aunque ha sido educada para casarse, no es la virtuosa esposa que Tito Livio inmortalizó, sino una adolescente que concibe el matrimonio como la única manera de escapar del encierro de su casa y del pueblo. Me parece importante señalar que el nombre de Lucrecia se va transformando de acuerdo con los cambios que sufre la protagonista en su proceso de formación. Cuando es soltera, es Lucrecia Neves; cuando se casa, adopta el apellido de su esposo, Lucrecia Correia, y resulta revelador que en portugués *correia* signifique “correa”, precisamente su esposo –Mateus Correia– será una atadura que cercará y guiará a la protagonista; finalmente, cuando enviuda, es simplemente Lucrecia. Así, los cambios en el apellido aparecen como un primer indicio de su identidad: a lo largo de la novela, su existencia está subordinada a ser hija o esposa; al final cuando enviuda y no sabe qué hacer, es un recipiente que espera ser llenado por alguien más.

Si bien el nombre es un elemento fundamental en la constitución del personaje, su caracterización depende de otros factores, como la descripción. Según Pimentel, la identidad física del personaje proviene, generalmente, del retrato construido a partir de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes (2002: 71). Es en la primera secuencia de *A cidade sitiada* donde aparece más información sobre la identidad física de Lucrecia Neves. El narrador efectúa un breve retrato de la protagonista al comienzo de la novela; posteriormente, va esparciendo información de sus características físicas y, sobre todo, largas descripciones de sus acciones. Lo particular de los retratos de

Lucrécia es que siempre son fragmentarios y están filtrados por la perspectiva del narrador o la de otros personajes; no existe un retrato objetivo ni de cuerpo entero que nos diga cómo es:

Lucrécia Neves não seria bela jamais. Tinha porém um excedente de beleza que não existe nas pessoas bonitas. Era basta a cabeleira onde pousava o chapéu fantástico; e tantos sinais negros espalhados na luz da pele davam-lhe um tom externo a ser tocado pelos dedos. Somente as sobrancelhas retas enobreciam o rosto, onde alguma coisa vulgar existia como sinal apenas sensível do futuro de sua alma estreita e profunda. Toda a sua natureza parecia não se ter revelado (35).²⁰

Pimentel señala que el mayor o menor grado de exhaustividad en la descripción constituye un índice del valor que se le confiere al personaje descrito. En la escueta descripción de Lucrécia, el narrador selecciona rasgos y atributos socialmente desvalorizados: abundantes lunares negros, rostro vulgar, cabellera copiosa. Más adelante el narrador refiere que “Lucrécia Neves não era sensual”, “Nunca precisara aliás da inteligência”, “a moça era muito desconfiada. E lenta” (24).²¹ Lucrécia es presentada como un ser áspero y torpe, incluso su madre teme que nunca se case. Por su parte, los actos de Lucrécia se reducen a mirar su entorno y pasear: “Sua forma de se exprimir reduzia-se a olhar bem, gostava tanto de passear!” (25).²²

Además del narrador, Lucrécia es descrita físicamente por los novios que tiene a lo largo de la historia. Perseu, su novio de la adolescencia con el que recorre São Geraldo, la percibe como una soñadora un tanto agresiva, que sólo disfruta pasear y cuyas reflexiones son tan complejas y estafalarias como sus atuendos. Felipe, el soldado con el que pasea por el arroyo, la presenta como un simple objeto a conquistar, una “beleza de azul” (52), que lo

²⁰ Lucrécia Neves no sería bella nunca. Pero tenía un excedente de belleza que no existe en las personas bonitas. Era áspera la cabellera donde reposaba el sombrero fantástico; y tantos lunares negros esparcidos por la luz de la piel le daban un tono externo que podía tocarse con los dedos. Sólo las cejas, rectas, ennoblecían el rostro, donde había algo vulgar como una señal casi invisible del futuro de su alma estrecha y profunda. Toda su naturaleza parecía no haberse revelado (p. 36).

²¹ “Lucrécia Neves no era sensual”, “Nunca había necesitado inteligencia”, “La chica era muy desconfiada. Y lenta” (25).

²² “Su forma de expresarse se reducía a mirar bien, ¡le gustaba tanto pasear!” (25).

humilla al no ceder a sus seducciones. Mateus, su marido, la describe como una mujer joven, no muy atractiva, pero sí accesible a su propuesta matrimonial. Así, Lucrecia es configurada como una adolescente de clase media ociosa, una *flâneuse*²³ que pretende dar un nombre a lo que ve y con ello otorgar una inmutabilidad a las cosas y seres que pueblan el espacio. Para sus distintos novios, es un objeto incomprensible con el que pasean y al que intentan seducir. El narrador la identifica con los caballos que comienzan a invadir São Geraldo, pues ambos recorren el espacio público y son testigos de la modernización, lo que resta humanidad a su caracterización y la acerca a lo animal.

Además de la descripción física y moral, la construcción de la identidad de Lucrecia se realiza por un contraste con otros tres personajes de la novela: Cristina, Ifigênia y Ana, su madre. Tornero indica que “Los estudios sobre los personajes y su identidad pueden realizarse a partir de la relación que establecen los personajes entre sí, con el supuesto de que el personaje construye su identidad con el otro o lo otro con lo que interactúa” (2011: 154). Si, como se ha afirmado, en el *Bildungsroman* el proceso de identidad del sujeto va ligado a la constitución de una identidad de género, puede afirmarse que estas tres mujeres articulan tres identidades femeninas hegemónicas con las que Lucrecia se enfrenta en el proceso de construcción de su identidad.

Joan Scott define el *género* como una categoría construida históricamente:

Género pasa a ser una forma de denotar las “construcciones culturales”, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado (1996: 271).

Así, aunque el sexo es un factor importante para definir el género, no es determinante, puesto que el sexo no dicta la manera de ejercer el género. Scott especifica

²³ La caracterización de Lucrecia como *flâneuse* y sus trayectos espaciales se analizarán en el capítulo 3.

que su definición de género se compone de dos partes: 1) “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” y 2) “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1996: 289). A su vez, según Scott, el género comprende cuatro elementos interrelacionados: 1) los símbolos y mitos que evocan representaciones múltiples y contradictorias de las mujeres (Eva, María, etc.); 2) los conceptos normativos –expresados en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas– que limitan y controlan el significado de *varón* y *mujer*, *masculino* y *femenino*; 3) las instituciones y organizaciones sociales que establecen las relaciones de género: el sistema de parentesco, el mercado de trabajo segregado por sexos, las instituciones educativas, la política; 4) la identidad genérica que se construye por medio de la interacción de factores materiales y simbólicos, y que no está constituida únicamente por la diferencia sexual.

Judith Butler indica que la identidad de género no es una identidad estable, sino “una identidad débilmente constituida en el tiempo” que consiste en la repetición estilizada de ciertos actos a los que la sociedad ha otorgado significado (1998: 297). Butler define la identidad de género como un *performance*, “un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad” (1998: 306-307). Puede apreciarse que la concepción de Butler del género rebasa el modelo sustancial de identidad y lo piensa como algo construido; para la filósofa, aunque los gestos corporales y los movimientos constituyen la ilusión de un yo generizado permanentemente, el género no es un hecho: “El género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los

propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia” (1998: 297). Desde esta perspectiva, Butler, retomando los planteamientos de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, indica que “ser mujer” no es un hecho natural o una marca cultural estática, “ser mujer es haberse vuelto mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de ‘mujer’” (1998: 300) a partir de la representación de un libreto que ya fue llevado a cabo antes de que una llegue al escenario; se trata de “un acto, una repetición que es a la vez una reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos” (1998: 307).

A partir de los planteamientos de Scott y Butler, considero que la identidad de Cristina, Ifigênia y Ana se presentan como tres libretos genéricos hegemónicos que Lucrécia debería reproducir, pues articulan los símbolos y conceptos de feminidad normativa referidos por Scott; en concreto, se vinculan con una imagen de la mujer ligada a la reproductividad, la pureza y el hogar.²⁴ Inicialmente, el aspecto poco atractivo de Lucrécia se opone al carnoso físico de Cristina, la fundadora y presidenta de la Asociación de la Juventud Femenina de São Geraldo:

Cristina era uma moça baixa *como uma mulher devia ser*, um pouco gorda *como deveria ser uma mulher*. Era a moça mais adiantada do subúrbio. O que não impedia que chamasse pouco a atenção dos homens. Estes, mais inocentes e leais do que as mulheres de S. Geraldo, aproximavam-se dela por certa curiosidade: ela cheirava a leite, a suor, a roupas de corpo — eles farejavam apenas e iam embora (21).²⁵

Desde la perspectiva del narrador, Cristina posee los atributos físicos deseables en una mujer y los presenta como valores absolutos y socialmente compartidos, pues “así

²⁴ Teresa de Lauretis refiere que el concepto hegemónico de “la mujer” es una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia” (1989: 15).

²⁵ “Cristina era una muchacha baja *como tenía que ser una mujer*, un poco gorda *como tendría que ser una mujer*. Era la muchacha más avanzada del barrio, lo que no impedía que llamase la atención de los hombres. Éstos, más inocentes y leales que las mujeres de S. Geraldo, se acercaban a ella por curiosidad: ella olía a leche, a sudor, a ropa; ellos olfateaban y se iban” (22).

tendría que ser una mujer”: es regordeta, baja de estatura, con humores a leche y a sudor que dan cuenta de su fertilidad. Es la muchacha más avanzada, pero no lo suficientemente moderna como para descuidar su religiosidad –aspecto que ya es anunciado desde el nombre, pues Cristina es “la que sigue a Cristo”– ni para que los hombres dejen de considerarla atractiva. El narrador emplea un tono disonante irónico en la caracterización de Cristina y describe sus pensamientos como aparentemente “modernos”, ya que, ante el “medo da cidade que nascia” y “em nome da alma que deve progredir” (20),²⁶ mezclan progreso con religiosidad y conservadurismo. Cristina es presentada como un modelo de feminidad, como la candidata ideal para ser madre, que despierta en los pobladores un deseo un tanto instintivo, casi animal, y los hace olfatearla y aproximarse a ella como si estuviera en celo.

Cristina también cautiva a las jóvenes del pueblo; la Asociación de la Juventud Femenina de São Geraldo que dirige fomenta un ideal en las muchachas: el ideal del futuro, de lo que todavía no es, pero es preciso alcanzar sin descuidar la fe: “Bastava sua presença para agitar o agrupamento e, em pouco, entre projetos de pureza e amor à alma, sem que na sombria sala de reunião uma palavra mais clara pudesse ser pronunciada, todas estavam excitadas para o caminho do bem: Cristina é a nossa vanguardista, diziam sorridentes” (20).²⁷ Cristina es una joven religiosa que abomina lo carnal; su función en la Asociación es dirigir a las jóvenes en los nuevos tiempos que se respiran en el pueblo y evitar que se corrompan. En este sentido, es un tanto tirana, pues reprime las posibles nuevas sensaciones y reflexiones de las mujeres de la asociación.

²⁶ “Miedo de la ciudad que nació” y “en nombre de un alma que debe progresar” (21).

²⁷ “Bastaba su presencia para agitar al grupo y, poco después, entre proyectos de pureza y amor al alma, sin que en la sombría sala de reunión una palabra más clara pudiese ser pronunciada, todas estaban excitadas por el camino del bien: Cristina es nuestra vanguardista, decían sonrientes” (p. 22).

Pimentel afirma que “Al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del retrato moral ya está dado” (2002: 75); se observa que el narrador entreteje valores morales a partir de rasgos físicos: Lucrécia es configurada como lo opuesto a Cristina, es fea, torpe, poco femenina, sin fe, por lo que pasa desapercibida para los pobladores. La protagonista intenta integrarse a la Asociación de la Juventud Femenina de São Geraldo, pero al conocer a Cristina considera que la asociación y su directora son todo menos modernas. Así, se establece un conflicto entre ambas mujeres porque a Lucrécia no le interesa el futuro ni los ideales de un progreso conservador, sino el momento presente:

Lucrécia aproximara-se atraída pela ideia de bailes mas Cristina e ela se olharam desde a primeira vez como inimigas; só que Lucrécia não era inteligente e foi vencida. Além do mais tudo ali parecia estranho à moça e a palavra "ideal", que as outras tanto usavam, soava-lhe desconhecida. “O ideal, o ideal!” mas que queriam elas dizer com o ideal!, disse-lhes obstinada e mesmo altiva. As moças, confusas, se entreolharam rancorosas. Lucrécia não tardou a retirar-se enquanto Cristina ganhava em força, cada vez mais cruel e feliz (21).²⁸

Cristina representa el ideal del futuro ligado a la tradición, pues en él subyace una ideología conservadora disfrazada de un supuesto progreso intelectual, espiritual y material. En Lucrécia no existe ese ideal porque su interés es el instante. El narrador también establece un contraste entre Lucrécia y la vieja Efigênia. Si Cristina es descrita como una mujer de “avanzada” y, por tanto, vinculada con el futuro y la supuesta modernización de São Geraldo, Efigênia representa el pasado del pueblo. Es una anciana viuda que vive en los límites de la población y sólo acude a la calle del Mercado a vender sus cántaros de leche, pues trata de alejarse de los nuevos tiempos: “Quando lhe morrera o marido

²⁸ Lucrécia se había acercado atraída por la idea de los bailes, pero Cristina y ella se miraron desde la primera vez como enemigas. Sin embargo, Lucrécia no era inteligente y fue vencida. Además todo allí parecía extraño a la joven, y la palabra “ideal”, que las otras tanto usaban, le sonaba desconocida. “¡El ideal, el ideal!” Pero ¿qué querían decir con ideal?, les preguntó obstinada, incluso altiva. Las chicas, confusas, la miraron rencorosas. Lucrécia no tardó en retirarse mientras Cristina ganaba fuerza, cada vez más cruel y feliz (pp. 22-23).

continuara a manter o pequeno curral, não querendo misturar-se ao pecado nascente” (19).²⁹

La vieja es caracterizada a partir de sus acciones y del espacio que habita:

Efigênia se levantava com esforço, recuperava a forma seca e entrava na cozinha. As panelas estavam frias, e o fogão morto. Em breve a chama se erguia, a fumaça enchia o compartimento e a mulher tossia com os olhos cheios de lágrimas. Enxugando-os, abrindo a porta dos fundos e cuspiendo. A terra do quintal estava dura. No espaço o arame de estender roupa. Efigênia esfregava as mãos esquentando-as: tudo aquilo estava para ser transformado pelo seu olhar (28).³⁰

Roland Bourneuf y Réal Ouellet indican que el espacio en el que se desenvuelve el personaje revela rasgos de su identidad. “El universo exterior descrito por el novelista remite también a los personajes, de los que se constituye en una especie de prolongación, obstáculo o revelación” (1975: 171). La vieja choza situada en las afueras del pueblo se convierte en una extensión de la anciana. La lejanía y soledad de su hogar es equiparable al aislamiento de la ermitaña Efigênia; así como ésta se levanta con dificultad, la llama del fogón se yergue poco a poco; también su cuerpo seco recuerda la rigidez y aspereza de la tierra. La anciana, al igual que Cristina, desdeña lo corporal y continuamente reza la única frase que recuerda de una antigua oración: “Sinto na minha carne uma lei que contradiz a lei de meu espírito” (28).³¹ Este aspecto religioso ya es anticipado en su nombre, que remite a santa Efigênia, una de las responsables de la diseminación del cristianismo en Etiopía. A causa de la modernización, en el pueblo nace un deseo de espiritualidad y muchos habitantes piensan que Efigênia es la guía que necesitan. De esta manera, la vieja es concebida como una especie de oráculo que, en vez de anunciar el futuro, preserva la memoria del pasado y los habitantes acuden a ella para conocerlo.

²⁹ “Cuando murió su marido continuó manteniendo el pequeño corral, sin querer mezclarse con el pecado nascente” (20).

³⁰ “*Efigênia se levantaba con esfuerzo, recuperaba la forma seca y entraba en la cocina. Las cazuelas estaban frías y los fogones muertos. Poco después la llama se erguía, la humareda llenaba la habitación y la mujer tosía con los ojos llenos de lágrimas. Se los secó, abrió la puerta del fondo y escupió. La tierra del patio estaba dura. En el espacio el alambre de tender ropa. Efigênia se frotaba las manos para calentarlas; todo aquello estaba para ser transformado por su mirada*” (p. 29).

³¹ “Siento en mi carne una ley que contradice la ley de mi espíritu” (28).

Efigênia representa el origen, lo atemporal, es el personaje testigo que no necesita nombrar, sino simplemente estar. Su mirada revela el espacio ancestral de São Geraldo; el narrador refiere que es “Um olhar que não vinha dos olhos mas da cara de pedra [...] Diante daquele rosto eles [los pobladores] deviam esconder a fraqueza, mostrar-se rude e não esperar louvor— era desse modo que Efigênia era boa e sem piedade” (28-29).³² Además de revelar el pasado, su mirada es la de una estatua, una “cara de piedra” que resguarda los límites del pueblo, aquello que no ha sido tocado por la modernización. En este sentido, Efigênia es testigo del pasado –de los inicios de São Geraldo– y guardiana de los entornos marginados del presente. Es el monumento que recuerda lo que el pueblo ha sido y ya no quiere ser. A diferencia de Efigênia, a Lucrecia no le interesa el pasado del pueblo, su mirada busca comprender el momento presente y registrar los cambios sucedidos a su alrededor.

Lucrecia también se configura en oposición a su madre, Ana, en quien ve un modelo antagónico con el que rehúsa identificarse. Su nombre también es referencial y remite a santa Ana, madre de la virgen María y modelo de maternidad. Ana es caracterizada según el concepto tradicional del *ângel del hogar*:³³ una esposa pura –ahora viuda–, sin deseo sexual y fundamentalmente maternal. Ana representa la mujer abnegada y sumisa, el “ângel del hogar”, e intenta que su hija reproduzca ese modelo. La educación es uno de los elementos básicos en la construcción de la identidad de Lucrecia; sin embargo, como sucede en la mayoría de los *Bildungsroman* femeninos, su proceso formativo no se da por

³² “Una mirada que no viene de los ojos, sino de la cara de piedra [...] Ante aquel rostro ellos [los pobladores] tenían que esconder la debilidad, mostrarse rudos y no esperar alabanzas; de esta forma Efigênia era buena y sin piedad” (29).

³³ El término *ângel del hogar* proviene del título del poema de Coventry Patmore (“The Angel in the House”), publicado en 1854, en el que el poeta idealiza la imagen de su esposa como la mujer perfecta, ya que posee los valores propios del “ideal femenino”: sometimiento, modestia, abnegación, gracia, pureza, docilidad, discreción, castidad, amabilidad y cortesía (Gilbert y Gubar, 1998: 37).

medio de un mentor o de la educación escolar, sino que ha provenido fundamentalmente de su madre. De esta manera, “La protagonista no tiene que aprender un oficio para ganarse la vida, sino que debe encontrar un lugar donde se la proteja, a cambio de hacerse cargo de cuidar a otros” (Lagos, 1996: 45). Ana constituye un modelo de vida e inicia a su hija en los rituales sociales y domésticos, esto es, en los actos performativos apropiados para una joven de clase media, cuya única posibilidad de ascender socialmente es el matrimonio. No obstante, Lucrécia desafía las normas de Ana; sus pláticas escasas se fundamentan en discusiones absurdas en las que Ana solicita que su hija pase más tiempo con ella, que se case pronto, mientras que Lucrécia huye del encierro doméstico y pasa la mayor parte de su tiempo fuera de casa, deambulando por São Geraldo, intentado comprender el proceso de modernización que vive su pueblo y buscando la manera de salir de él.

En São Geraldo existe un monumento: “Três mulheres de pedra sustentavam a portada do edifício modernista que uns andaimes ainda obstruíam” (17).³⁴ Cristina, Efigênia y Ana podrían encarnar esas tres mujeres de piedra que sostienen, alegóricamente, la construcción no de un edificio, sino de un pueblo “moderno”. Asimismo, puede decirse que estos tres personajes representan las identidades de género con las que Lúcrecia podría identificarse pues, como diría Butler, articulan el libreto de mujer socialmente aceptado que Lucrécia debería actualizar y reproducir: Ana, la mujer ama de casa que aún habita el presente; Efigênia, la mujer testigo del pasado; Cristina, la mujer conservadora del futuro. Tres identidades que, desde mi perspectiva, representan lo mismo: un ideal de mujer en sus distintas edades: si joven, religiosa y adecuada para ser madre pero sin placeres carnales; si madura, madre “pura” sin apetito sexual; si vieja, memoria del pasado y alejada “del

³⁴ “Tres mujeres de piedra que aguantaban la fachada de un edificio moderno que unos andamios todavía obstruían” (19).

pecado que nace”. Las tres mujeres son los pilares que sostienen al pueblo; aunque éste pronto se convierta en ciudad “moderna”, los tres pilares son los mismos y los modelos de mujer también.

Las identidades de estas tres mujeres se muestran como algo indisoluble, permanente, pétreo como las estatuas que las representan, y cuyas virtudes aparecen enunciadas desde sus nombres, todos vinculados con el catolicismo. Lucrécia se configura en oposición a la identidad de estas tres mujeres. La protagonista es una adolescente que, por medio de la imaginación, construye otras posibilidades de existencia y está en una constante búsqueda de libertad, por ello rechaza el entorno doméstico que Ana le ofrece; gusta de atestiguar los cambios de su pueblo, pero no le interesa el pasado de éste resguardado por Efigênia; y aspira a una vida diferente a la de su madre, mas no tan falsamente avanzada como la que Cristina parece representar. En este sentido, el proceso de construcción de la identidad narrativa y de género de la protagonista se sitúa en el umbral de estos tres modelos femeninos y de estos tres tiempos.

3. La formación en el espacio: los itinerarios de la *flâneuse*

Un rasgo característico del *Bildungsroman* femenino de principios del siglo XX es la influencia del espacio en la construcción de la identidad de las protagonistas. Como indica Marianne Hirsch, la casa familiar y el pueblo donde habitan son lugares que, por lo general, se viven como un encierro y donde las mujeres son educadas según los modelos tradicionales de feminidad; asimismo, los espacios que descubren a través de diversos trayectos o de un viaje representan una aparente libertad y otras posibilidades de existencia pero que pocas veces pueden seguir, porque se oponen a lo que socialmente se espera de una mujer (1983: 8). De esta manera, en este subgénero novelesco el espacio no es un simple escenario, sino un depósito de ideologías que repercute en la vida de las protagonistas.

En la novela que nos ocupa, el vínculo entre Lucrécia y el espacio es indiscutible e implica una interdependencia: por un lado, São Geraldo y la ciudad moderna limitan –sitian– los itinerarios de Lucrécia y determinan los elementos a partir de los cuales estructura su identidad; por otro lado, estos espacios obtienen significado a partir de los recorridos de Lucrécia. Por ello, en esta investigación parto de que la protagonista es configurada como una *flâneuse* cuyo proceso de construcción y aprendizaje se realiza en el espacio, ya que sus trayectos físicos por São Geraldo y la ciudad moderna desencadenan trayectos internos en los que busca distanciarse del modelo tradicional de feminidad y entenderse a sí misma. En este capítulo analizaré la formación de la identidad de Lucrécia como un itinerario espacial;

para conseguirlo, en primer lugar efectuaré una breve exposición acerca de las reflexiones de la crítica feminista sobre la existencia de la *flâneuse* a principios del siglo XX; luego estudiaré los itinerarios espaciales que realiza Lucrecia en São Geraldo, la ciudad moderna y el São Geraldo urbanizado, así como la manera en que cada espacio incide en la construcción de su identidad.

3.1. Apuntes sobre la *flâneuse*: la mujer en la ciudad

Existe una asimetría histórica –una diferencia social, económica y subjetiva– en la manera en que hombres y mujeres habitan y perciben el espacio. Griselda Pollock indica que en el siglo XIX se acentuó tal asimetría, pues se fortaleció un progresivo control del espacio a partir de una división de lo público y privado en función de una diferencia sexual (2007: 256). El hombre se identificó con el espacio público –relacionado con el trabajo productivo, los intercambios sociales y el poder político–, y la mujer con el espacio privado –vinculado con lo íntimo, lo doméstico y la sexualidad reproductiva–. Pollock argumenta que la división público/privado funcionó en muchos niveles: “Como un mapa metafórico en la ideología, estructuraba el verdadero significado de los términos masculino y femenino dentro de sus fronteras míticas. En la práctica y en la ideología de lo doméstico, se convertía en algo hegemónico, regulando el comportamiento de ambos sexos en los respectivos espacios públicos y privados” (2007: 264).

El mapeo de las esferas separadas para hombres y mujeres a partir de la división de lo público y lo privado también operó en la literatura. En *El espacio en la novela realista*, María Teresa Zubiaurre muestra cómo desde el siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX los espacios en la ficción no sólo estaban distribuidos por clases sociales, sino también

por géneros. “Hay un espacio claramente femenino y por regla general estático, y un espacio masculino, en el que se materializan la movilidad y el cambio” (2000: 100). En la oposición afuera/adentro, el “adentro” –representado por la casa y el jardín– siempre se reservaba a los personajes femeninos y sugería la idea de clausura y confinamiento. El “afuera” –representado por la ciudad moderna– se caracterizaba por su dinamismo y se reservaba a los personajes masculinos, pues “En el caso de los personajes femeninos, la movilidad social y geográfica inevitablemente iba acompañada de un claro matiz peyorativo. Sólo la mujer ‘pagada’ y ‘pública’, nunca la mujer ‘honesta’, le estaba dado hacer de personaje gozne” (2000: 99). Esto es notable en *A cidade sitiada*, pues si bien la distribución espacial en función del género está presente, Lucrecia como *flâneuse* intenta transgredirla por medio de sus itinerarios.

No obstante, a principios del siglo XX –época en que se ubican los acontecimientos de *A cidade sitiada*– la relación de la mujer con el espacio comenzó a transformarse. La industrialización y el crecimiento de las ciudades propició un fenómeno social generalizado en Occidente: el aumento de mujeres en diferentes actividades del espacio público urbano. Asimismo, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se desarrolló la primera ola internacional del feminismo,³⁵ consolidada con el movimiento por el sufragio femenino, que marcó el comienzo de una reflexión más profunda acerca del papel de la mujer en la sociedad y, por tanto, de la determinación biológica de sus funciones. El progreso general de los movimientos feministas, aunado a la incorporación de la mujer al

³⁵ Desde el feminismo teórico, con el fin de clasificar los movimientos feministas que han ido surgiendo históricamente, se ha hecho referencia a “olas” feministas. La primera ola correspondería a los movimientos de finales del siglo XIX y principios del XX, que tenían como objetivo principal la igualdad de derechos para hombres y mujeres, especialmente el derecho de sufragio (Heras, 2008: 45).

ámbito público, permitió cuestionar los papeles de género y, por tanto, la distribución ideológica del espacio.

La crítica feminista ha explorado la relación de la mujer con el espacio público, y la posibilidad de que una mujer fuera una *flâneuse* –una caminante en la ciudad– en el siglo XIX y principios del XX ha generado polémica. Las reflexiones parten de que en el siglo XIX, como resultado del desarrollo de las urbes, emergió un nuevo tipo social esencialmente masculino: el *flâneur*, un hombre burgués blanco que tenía tiempo para deambular por la ciudad. Elizabeth Wilson indica que el primer registro escrito del *flâneur* sucede en un panfleto anónimo de 1806, donde se describe un día de M. Bonhomme en París, un hombre ocioso que pasa el tiempo mirando la ciudad y visitando cafés a los que concurren escritores y artistas. Luego este personaje fue identificado en la literatura por Edgar Allan Poe como “el hombre de la multitud” y por Charles Baudelaire como “el pintor de la vida moderna”. También fue un concepto fundamental en la filosofía de Walter Benjamin, quien lo consideró un paseante impasible que va “botanizándose con el asfalto” (Wilson, 1996: s. p.).

Dorde Cuvardic destaca que, en sus orígenes, el *flâneur* era por definición un hombre, y la mujer era considerada un objeto de observación y placer: “la mujer es parte del espectáculo, una de las curiosidades en las que el *flâneur* querrá tomar interés en el transcurso de su callejeo [...] es en este sentido equivalente al escaparate de una tienda” (2011: 68). Para buena parte de los estudios feministas, como explica Wilson, el *flâneur* representó la mirada masculina, voyerista y erótica:

It is this flâneur, the flâneur as a man of pleasure, as a man who takes visual possession of the city, who has emerged in postmodern feminist discourse as the embodiment of the ‘male gaze’. He represents men’s visual and voyeuristic mastery over women. According to this view, the flâneur’s freedom to wander at will through the city is essentially a masculine freedom (1992: s. p.).

Debido a ello, la postura de la crítica feminista en torno a la existencia de la *flâneuse* a principios del siglo XX está dividida: una parte niega tal posibilidad a causa del acceso marginal de la mujer del espacio público; otra parte asume que la mujer fue participante activa de la ciudad.

Janet Wolff encabeza la primera postura y argumenta que la vida solitaria e independiente del *flâneur* no se encontraba disponible para las mujeres por las divisiones sexuales operadas en el siglo XIX entre las esferas pública y privada. Para Wolff, la *flâneuse*, definida según los parámetros del *flâneur* –mujer burguesa que callejea libre sin propósito definido y sin ser objeto de observación–, era inexistente. Si bien las mujeres burguesas salían de compras y las proletarias a trabajar, este tránsito funcional por el espacio no se igualaba de ningún modo al caminar libre y ocioso del *flâneur* (Wolff, 1985: 44). En el mismo sentido, Griselda Pollock considera que “el *flâneur* no es y no podría ser una *flâneuse* femenina”, pues la mujer “no tiene el derecho de mirar, de escudriñar, de observar” (2007: 266). La principal cualidad del *flâneur* es “la libertad de movimiento en las arenas públicas de la ciudad” (2007: 263), privilegio negado a las mujeres. Pollock muestra que Berthe Morisot y Mary Cassat –representantes del impresionismo francés del siglo XIX– no pudieron desarrollar una *flânerie* como los impresionistas, muchos de ellos reconocidos como *flâneurs*. Mientras que los pintores tuvieron libertad de movimiento en la ciudad y accedieron a espacios paradigmáticos de la modernidad cultural –cafés, teatros y prostíbulos–, las pintoras no pudieron ingresar a esos lugares, aspecto que incidió en los espacios que registraron en sus pinturas: alcobas, salas de visitas, balcones, parques.

Contraria a estos planteamientos, Elizabeth Wilson afirma que Wolff y Pollock se equivocan al explicar una categoría ideológica desde una perspectiva empírica. Wilson indica que el *flâneur* no debe considerarse como un sujeto histórico, sino como un concepto

elaborado por un modernismo masculino (Walter Benjamin, Charles Baudelaire) que descarta la posibilidad de una mujer como observadora urbana y la confina al hogar. Para esta teórica, la crítica feminista que niega la existencia de la *flâneuse* se basa en esta construcción esencialmente masculina que refuerza la pasividad de la mujer y su exclusión de la ciudad. Considera que el *flâneur* nació en el siglo XIX como una metáfora de la excitación, tedio y horror experimentado en las nuevas metrópolis. Más que representar el triunfo de la fuerza masculina, el *flâneur* simbolizaba su disminución, ya que fue un concepto que permitió domesticar la angustia que los hombres burgueses sintieron como consecuencia de los procesos culturales de la modernidad: “The flâneur represented not the triumph of masculine power, but its attenuation [...] The flâneur represents masculinity as unstable, caught up in the violent dislocations that characterized urbanization” (Wilson, 1996: s. p.).

Anne Friedberg también defiende la existencia de la *flâneuse* y sitúa su aparición a finales del siglo XIX, en el contexto del desarrollo de los grandes almacenes, porque este hecho ayudó a la mujer burguesa a transitar sola o en compañía de otras mujeres por la ciudad; así, desde su perspectiva, la *flâneuse* nació como consumidora: “The female *flâneur* was not possible until a woman could wander the city on her own, a freedom linked to the privilege of shopping alone [...] It was not until the closing decades of the century that the department store became a safe haven for unchaperoned women [...] The great stores may have been the flâneur’s last coup, but they were the *flâneuse*’s first” (Friedberg, 1993: 36). Wilson de igual forma respalda a la *flâneuse* a partir de la experiencia de consumo: “Although one could argue that shopping was for many women –perhaps the majority– a form of work rather than pleasure, at least for the leisured few it provided the pleasures of

looking, socializing and simply strolling –in the department store, a woman, too, could become a flâneur” (Wilson, 1996: s. p.).

Asimismo, Anke Gleber apoya la presencia de la mujer como caminante de la ciudad. Arguye que cuando Benjamin, Kracauer y Hessel escribieron sobre el *flâneur* a principios del siglo XX, no tomaron en cuenta a las numerosas mujeres que recorrían las calles de Berlín y París (1999: 171). Gleber muestra que si bien pasear libremente por el espacio público era una práctica de género asociada exclusivamente a los hombres, las mujeres desarrollaron una *flânerie* alternativa y “struggle against the very secluded position that excludes them from the options reserved for men” (1999: 173). Aunque las figuras urbanas de la literatura del siglo XIX y principios del XX son el *flâneur* como sujeto activo y la prostituta como objeto femenino, Gleber indica que existieron mujeres viajeras que transgredieron estos estereotipos y se arriesgaron a la búsqueda de una escopofilia socialmente sancionada.

No obstante, Gleber cuestiona los planteamientos de Friedberg, pues considera que las “*flâneuses* de almacenes” y las mujeres trabajadoras se reducen a una experiencia domesticada de la *flânerie*: “they would enter the street to shop rather than to “go” shopping, to run errands rather than jog their imagination, to pick up their children without experiencing free-floating impressions, to make their way straight to the workplace” (1999: 174). Gleber argumenta que hasta finales del siglo XIX la relación de las mujeres con la ciudad era de prudencia, pues las mujeres ociosas que recorrían la ciudad eran consideradas prostitutas; por ello, las que se aventuraban a pasear por el espacio urbano lo hacían acompañadas por chaperones, disfrazadas con ropa de hombre u ocultas por otro subterfugio. Gleber advierte que con el cambio de siglo “While the nominal official presence of women in public seemed to increase gradually, it was only with the end of the

nineteenth century that the –bourgeois– woman was permitted by society’s conventions to walk its streets freely” (1999: 174). Así, afirma “Recognizing a female flâneur would enable women to trace an active gaze of their own to a preexisting tradition of female spectatorship in the public sphere, to an already actively looking female figure who can return the gaze directed to her” (1999: 188).

Apoyada en estas reflexiones teóricas, esta investigación plantea la posibilidad de la existencia de la *flâneuse* a principios del siglo XX. Es más, considero que en *A cidade sitiada* Lucrécia Neves es configurada como una *flâneuse*, una observadora activa del espectáculo urbano, que pasea por su pueblo y por la ciudad moderna, pero cuyo tránsito –como se verá en el análisis– es regulado por el disfraz y por la compañía masculina. Su proceso de formación y de construcción de identidad está profundamente relacionado con sus itinerarios espaciales, pues como *flâneuse* el trayecto contribuye a su transformación y autoconocimiento. De esta manera, el espacio no aparece como una entidad ajena al tiempo ni desprovista de movimiento, sino todo lo contrario: por medio del espacio, el tiempo logra convertirse en entidad visible. A continuación, analizaré los tres espacios que organizan la trama y los trayectos de la protagonista: São Geraldo, la ciudad moderna y el São Geraldo urbanizado al que regresa al final de la novela. Estos espacios constituyen tres *cronotopos*, es decir, conexiones esenciales que hacen visible el espacio en el tiempo y que articulan significaciones de tipo simbólico, pues hacen patente la construcción de la identidad de la protagonista a lo largo del tiempo y el espacio.³⁶

³⁶ Para Mijail Bajtin, el *cronotopo* es una “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, en la que se condensa el tiempo y se hace visible, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtin, 1989: 237)

3.2. La construcción de São Geraldo y el comienzo del sitio

São Geraldo es el cronotopo en el que se inician los itinerarios de Lucrecia. La representación espacial de este suburbio se realiza desde dos perspectivas: la del narrador omnisciente y la de la protagonista, las cuales ofrecen visiones diferentes del mismo espacio diegético. Si bien esta fragmentación en la configuración espacial impide la construcción de una imagen única del suburbio, ambas perspectivas parten de una de las características estructurales del *Bildungsroman* femenino: el lugar de origen y la casa de las protagonistas son entornos opresivos donde son educadas según los modelos tradicionales de feminidad. Como indica Hirsch, mientras en el *Bildungsroman* clásico el desarrollo “ideal” del protagonista se produce en un entorno que facilita su tránsito de la ignorancia a la madurez, en la novela de formación femenina escrita en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX el espacio donde se construye la identidad de las protagonistas es adverso: “In fact, while male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonist must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever. For a woman, social options are often so narrow that they preclude explorations of her milieu” (Hirsch, 1983: 7). Tomando esto en consideración, a continuación efectuaré el análisis de São Geraldo y su vinculación con la construcción de la identidad de la protagonista; atenderé primero al espacio representado por el narrador y luego al que articula Lucrecia como *flâneuse*.

3.2.1. El espacio representado: cartografía de la ciudad provinciana

El narrador construye una cartografía de São Geraldo que aspira al realismo. Recordemos que el término *cartografía* implica el afán por estatizar lo representado, frente a la

topología, que apela a una experimentación del espacio. La cartografía que traza el narrador se desarrolla fundamentalmente en el primer capítulo de la novela, “O morro do pasto”, y constituye, en palabras de Henri Lefebvre, un *espacio representado*: “el espacio concebido, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores, ingenieros sociales y hasta de cierto tipo de artistas [...] Es el espacio dominante en una sociedad [cuyas representaciones] estarían penetradas de un saber (una mezcla de conocimiento e ideología)” (2013: 96, 100). El narrador es el “planificador” de São Geraldo, aspecto que se aprecia desde el inicio de la novela, donde sitúa la diégesis en coordenadas espaciotemporales precisas:

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. [...] De manhã, entre os caminhões que pediam passagem para a nova usina, transportando madeira e ferro, as cestas de peixe se espalhavam pela calçada, vindas através da noite de centros maiores (15-16).³⁷

Lo primero que destaca es el nombre de São Geraldo, que funciona como centro de imantación semántica y como centro de referencia espacial de la adolescencia de Lucrécia Neves. Se trata de un suburbio sin referente extratextual definido, por lo que “es en un primer momento una entidad vacía que sólo se llena en la sucesividad textual” (Pimentel, 2001: 48). Si bien en Brasil existe un municipio con ese nombre, considero que la novela no remite a ninguna entidad concreta, y tal nombre sólo ubica la narración en el contexto brasileño de la década de 1920, época en la que el país vivió un proceso de modernización e

³⁷ “El pueblo de S. Geraldo, en 192..., ya mezclaba con el olor a establo algún progreso. Cuantas más fábricas se abrían en los alrededores, más se levantaba el pueblo con vida propia sin que sus habitantes pudiesen decir que la transformación les alcanzaba. Los movimientos ya se habían congestionado y no se podía atravesar una calle sin tener que sortear una carreta tirada por lentos caballos mientras un automóvil impaciente tocaba la bocina detrás lanzando una humareda. [...] Por la mañana, entre los camiones que pedían paso para la nueva fábrica, transportando madera y hierro, las cestas de pescado, traídas por la noche de centros mayores se esparcían por la calzada” (17-18).

industrialización que distanció la vida rural de los crecientes centros urbanos, y se desarrollaron las primeras manifestaciones feministas.

Por medio de una focalización cero, el narrador construye una ciudad provinciana cuya principal característica es la hibridez, pues los elementos ciudadanos coexisten con los rurales. Para Mijail Bajtin, la ciudad provinciana constituye un cronotopo: “con su modo rutinario de vivir [...] es lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana” y se fundamenta en la repetición de sucesos ordinarios sin acontecimientos excepcionales. “Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tiene esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas y chismorrear” (Bajtin, 1989: 398), por lo que el tiempo carece de valor histórico y se mueve en periodos limitados: el día, la semana, el mes, como expresión de la banalidad de la vida cotidiana pequeñoburguesa.

En *A cidade sitiada*, el cronotopo de la ciudad provinciana es el modelo descriptivo³⁸ que subyace al espacio representado por el narrador y será desarrollado en las siguientes configuraciones espaciales. Al cronotopo se subordinan otros modelos descriptivos para conferir unidad tonal y temática al espacio, y construir una ciudad provinciana estática que semeja una sucesión de pinturas costumbristas:

Ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer. Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados. As noites cheiravam a estrume e eram frescas. Às vezes chovia (16).

³⁸ Los *modelos descriptivos* son los principios organizadores del discurso que provienen del discurso del saber de una época dada. “Pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones [...]; de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, modelos arquitectónicos, musicales” (Pimentel, 2002: 26).

Domingo de manhã o ar cheirava a aço e os cães ladravam para os que saíam da missa. E de tarde, nas primeiras angústias de domingo em cidade, as pessoas limpas na rua espriavam para cima: num sobrado alguém ensaiava o saxofone. Elas escutavam. Como numa cidade, já não sabiam para onde ir (18-19).³⁹

Como se aprecia en estos retratos, el tiempo en São Geraldo es cíclico. Esta sensación de tiempo repetido se genera por el modelo descriptivo temporal –mañana, tarde, noche– que organiza el espacio de São Geraldo a modo de itinerario. Los marcadores temporales empleados –“Ao pôr do sol”, “de noite”, “de manhã”, “de tarde”– no se restringen a un día concreto, sino que organizan la rutina habitual del poblado: todos los días, a la misma hora, suceden los mismos acontecimientos. La percepción del tiempo cíclico y del espacio estático también se construye por el modelo descriptivo de los sentidos, ya que las horas del día se tornan tangibles por los efectos visuales, olfativos y auditivos que invariablemente desencadenan. En este escenario, los habitantes son presentados inmóviles, a partir un modelo descriptivo pictórico:

Mas às duas da tarde as ruas ficavam secas e quase desertas, o sol em vez de revelar as coisas ocultava-as em luz: as calçadas se prolongavam indefinidamente e S. Geraldo se tornava uma grande cidade. Três mulheres de pedra sustentavam a portada do edifício modernista que uns andaimes ainda obstruíam: era o único lugar em sombra. Um homem postara-se embaixo. Ah! dizia uma ave cortando obliquamente a intensa luz. Em resposta, as três mulheres sustentavam o edifício. Ah! gritava o pássaro distanciando-se acima dos telhados. Um cachorro cheirava os esgotos iluminados. Homens, espaçados –jogadores de chapéu de palha e palito na boca– espriavam. [...] Lucrécia Neves meteu a cabeça na frescura da carvoaria; espriu um pouco. Quando a retirou — lá estava a calçada... Que realidade, via a moça. Cada coisa. [...] Fulgurando nas bocas. Todos olharam de seus postos, duros, separados (17).⁴⁰

³⁹ “Al ponerse el sol los gallos invisibles aún cantaban. Y, mezclándose todavía con el polvo metálico de las fábricas, el olor de las vacas nutría el atardecer. Pero de noche, con las calles repentinamente desiertas, ya se respiraba el silencio como desasosiego, como en una ciudad; y en la luz temblorosa de las casas todos parecían estar sentados. Las noches olían a estiércol y eran frescas. A veces llovía [...] El domingo por la mañana el aire olía a acero y los perros ladraban a los que salían de misa. Y por la tarde, en las primeras angustias de un domingo de ciudad, la gente, muy lavada en la calle, espriaba hacia arriba: en un ático alguien practicaba con el saxofón. Escuchaban. Como en una ciudad, ya no sabían a dónde ir” (18, 20).

⁴⁰ “Pero a las dos de la tarde las calles estaban secas y casi desiertas, el sol en vez de revelar las cosas las ocultaba en luz; las calles se prolongaban indefinidamente y S. Geraldo se convertía en una gran ciudad. Tres mujeres de piedra aguantaban la fachada de un edificio moderno que unos andamios todavía obstruían; era el único edificio con sombra. Un hombre se había apostado debajo. ¡Ah!, decía un ave cortando oblicuamente la intensa luz. En respuesta, las tres mujeres aguantaban el edificio. ¡Ah!, gritaba el pájaro distanciándose sobre los tejados. Un perro olisqueaba las alcantarillas iluminadas. Hombres espaciados, jugadores de sombrero de

Los cuadros costumbristas intensifican la configuración estática del tiempo y congelan el instante vivido al mediodía pues, ante el calor y la luz intensa, los personajes son retratados aletargados, espiando como las estatuas. Es notable la oposición que se establece entre movilidad/inmovilidad, animal/humano, ya que a la fijeza de las estatuas y de los hombres con sombrero de paja y palillo en la boca, responde el dinamismo de las aves y del perro que olfatea la alcantarilla. Puede apreciarse que, de forma acumulativa, el cronotopo de la ciudad provinciana y los modelos descriptivos estructuran una *isotopía* –es decir, una coherencia semántica que permite una lectura más o menos unívoca del discurso– que remite a lo inmóvil y al desasosiego, y que se extiende a todas las representaciones de São Geraldo que efectúa el narrador.

El narrador reiteradamente califica los lugares de São Geraldo como abrumadores y silenciosos: “S. Geraldo acumulado de carroças rangentes, de sobrados e mercados”, “à poeira metálica das fábricas”, “as ruas [...] secas e quase desertas”, “um gosto passado reinava varandas”, “o silêncio com desassossego”, “no silêncio do sol”, “A tumultuosa da rua do Mercado”. Estas frases y adjetivos actúan como operadores tonales con los que se conforma la imagen de un entorno polvoso, caluroso e inmutable. Asimismo, la mención constante del hierro, la piedra y las estatuas refuerzan la construcción de una ciudad provinciana inalterable, como los materiales inquebrantables de que está hecha. El narrador también se ocupa de la configuración de la Asociación de la Juventud Femenina de São Geraldo que, en plena modernidad, congrega a jóvenes que pasan el día rezando y cantando. Desde una perspectiva disonante, presenta esta agrupación religiosa como una síntesis de la ciudad provinciana pues, más que movilizar a las jóvenes, busca anclarlas a

paja y palillo en la boca, espiaban. [...] Lucrécia Neves metió la cabeza en la frescura de la carbonería; espió un poco. Cuando la retiró allí estaba la calzada... Qué realidad veía la joven. Cada cosa. [...] Las bocas fulgurando. *Todos miraron desde sus lugares, duros, separados*” (18).

un modelo tradicional de feminidad. Todos estos elementos refuerzan la construcción de la isotopía de lo inmóvil y del desosiego que caracteriza a São Geraldo; asimismo, anticipan los valores de otro cronotopo importante en la construcción de Lucrécia: la casa familiar.

3.2.1.1. La casa, el reino de Ana

El narrador también configura el cronotopo de la casa familiar, fundamental en la formación de las protagonistas del *Bildungsroman* femenino y, por tanto, de Lucrécia. Tradicionalmente, la casa se ha asumido como el espacio femenino por excelencia y se ha vinculado con el refugio, la seguridad y los recuerdos. Para Gaston Bachelard, la casa es un espacio feliz que representa nuestro primer rincón del mundo, pues “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa”. La casa protege al ser humano de la intemperie y alberga sus recuerdos y sueños, por lo que es fundamental para la construcción de la identidad (1975: 37). Sin embargo, frente a esta imagen lírica e idealizada, la crítica feminista ha mostrado que la casa ha funcionado como un espacio de reclusión de la mujer.⁴¹ Durante el siglo XIX, en las sociedades industriales de Occidente, “La casa sacralizó la sexualidad reproductiva y se convirtió en el espacio femenino por excelencia, en el lugar de lo íntimo y de lo privado. La mujer le dio su sello y la casa la encerró en la intimidad y en la familia” (Canal, 1998: 51).

El narrador presenta el cronotopo de la casa como el espacio de Ana, la madre de Lucrécia. Ana es descrita como una viuda que se dedica a mantener el orden en su hogar; para ella, el sentido de los días supone cumplir con las rutinas diarias, con la perfección de

⁴¹ El propio Bachelard afirma que la casa es el universo de la mujer y que los cuidados que ésta proporciona al hogar son esenciales para que la vida familiar aparezca: “Los cuidados caseros devuelven a la casa no tanto su originalidad como su origen”. Para este filósofo, la mujer construye la casa desde el interior por medio de los quehaceres domésticos, “en el equilibrio íntimo de los muros y los muebles” (Bachelard, 1975: 101).

una profesión de ama de casa. Su vivienda se sitúa en la calle del Mercado, la principal de São Geraldo; no obstante, no es una atalaya que permita observar el entorno, sino una morada física que la protege del exterior:

Eram três os degraus para a sala de jantar e a diferença de nível dispunha o aposento em profundidade. A má electricidade do subúrbio, então distribuída apenas por algumas casas, construía à noite um compartimento cheio de estruturas e núcleos onde o tique-taque do pêndulo tombava preciso – círculos concêntricos se apagando nas sombras dos móveis. Abafadores de bule amarelecendo, o passarinho empalhado, a caixa de madeira com vista dos Alpes na tampa, eram a presença minuciosa de Ana (61).⁴²

La descripción de la casa familiar presenta un espacio interior estático, clausurado al exterior, pues para Ana el peligro viene de afuera, por eso se recluye y desaprueba las salidas diarias de Lucrécia. Debido a su ubicación en un nivel más bajo que el resto de la casa y a la mala iluminación, el comedor semeja un sótano apenas habitado por sombras. La mención de los cubreteteras amarillentos y el pájaro disecado refuerza la construcción de un entorno envejecido, donde el tiempo transcurrido se percibe en el desgaste de los objetos y se paraliza al igual que el pájaro seco de la vitrina. Podemos apreciar que el cronotopo de la casa comparte con el de la ciudad provinciana la isotopía de lo inmóvil y del desasosiego, pero que también traza una nueva isotopía espacial: la del encierro. Desde la perspectiva del narrador, la casa familiar parece una tienda de antigüedades adornada con “os despojos de uma cidade maior” (61), ya que Ana colecciona estatuillas de porcelana, carteles con imágenes de monumentos de otras ciudades, calendarios de revistas, etc. De esta forma, la casa reproduce el mundo exterior en dimensiones reducidas y simplificadas.

Los objetos de la casa de Ana representan la memoria de su juventud y de los primeros años de su matrimonio, cuando habitaba otra ciudad y casa: “Aquilo sim é que era

⁴² “Eran tres los escalones que llevaban al comedor y la diferencia de nivel daba profundidad a la habitación. La mala electricidad del pueblo, distribuida entonces sólo a algunas casas, construía por la noche un espacio lleno de estructuras y de núcleos donde el tictac del péndulo caía preciso, círculos concéntricos que se apagaban en las sombras de los muebles. Cubreteteras amarillentos, el pájaro disecado, la caja de madera con la vista de los Alpes, eran la presencia minuciosa de Ana” (59).

cidade, menina, e não esse buraco: até cavalo tinha guizo, e igreja era igreja, casa era casa, rua era rua – não esse buraco com sobrados que a gente nem entende” (63).⁴³ La percepción de la casa y la ciudad como un agujero refuerzan su condición de sótano aislado del exterior e intensifica la isotopía del encierro. En la clausura, el cuidado y la limpieza de la casa son para Ana actividades creadoras; irónicamente, el narrador la presenta como una escultora que al limpiar reconstruye lo que toca, pues el objeto despojado del polvo del tiempo permite a Ana vincularse con una vida diferente de su aislamiento y viudez actual.

No obstante, la relación que existe entre Ana y la casa va más allá de la protección del exterior y del resguardo de la memoria. En otra descripción, los tonos amarillentos de los cubreteteras se extienden a otros objetos de la casa y a Ana misma:

Mas de manhã, ao café, tudo era amarelo e quando uma filha tomava café e a fumaça saía da xícara, flores amarelas tinham-se espalhado sobre a mesa, e uma mãe sentada à cabeceira era a dona desta casa: Ana reinava.

O papel florido da parede como amanhecia velho. Quando Ana se sentava, os cabelos mal entrançados se engastavam no papel de margaridas cor-de-rosa, nos talos verdes, nos pontos roxos – mas tudo era castanho (104).⁴⁴

Ana gobierna una vieja casa que no sólo habita, sino que también la significa: Ana es la casa. Pimentel indica que en ocasiones el espacio, además de ser marco del mundo narrado, “se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (2002: 79). La identificación que se establece entre Ana y la casa se funda en la redundancia de rasgos presentes tanto en la vivienda como en la caracterización de la viuda. En el comedor, el

⁴³ “Aquello sí que era una ciudad, nena, y no este agujero: los caballos tenían cascabeles, una iglesia era una iglesia, una casa era una casa, una calle era una calle; no este agujero con casas que no hay quien entienda” (61).

⁴⁴ “Durante el desayuno, todo era amarillo, y cuando una hija tomaba café y el humo salía de la taza, y flores amarillas se habían esparcido sobre la mesa, una madre sentada a la cabecera era la dueña de esta casa: Ana reinaba. El papel floreado de la pared, qué viejo amanecía. Cuando Ana se sentaba sus cabellos trenzados se enredaban en el papel de margaritas rosas, en los tallos verdes, en los puntos rojos... pero todo era marrón” (99).

papel tapiz amanece viejo y amarillo; Ana también es vieja y sus cabellos castaños parecen formar parte de las paredes de la vivienda. La casa se ha cerrado al exterior y sólo resguarda los objetos del pasado; Ana se ha recluso en sus recuerdos y es indiferente al presente. En otras ocasiones, la viuda es cosificada y se presenta como uno de los viejos objetos protegidos por los muros de la casa. Es notable la identificación que tiene con el pájaro disecado que guarda en la vitrina; como éste, Ana tiene apariencia de vida, pero hace tiempo que permanece recluida en el interior de su casa. Así como el sitio del pájaro es la vitrina, la existencia de Ana se limita a las habitaciones de su casa. Ana, solitaria y vieja, como un ave disecada, reina una casa que la recluye y que es su reflejo.

De esta manera, las descripciones del narrador rebasan el simple propósito realista de “pintar” la ciudad provinciana y la casa familiar, ya que articulan la relación subjetiva que establece con el espacio y el significado ideológico que le confiere. São Geraldo, como *espacio representado*, es una ciudad provinciana alejada del progreso modernizador que articula las isotopías del estatismo y del desasosiego, pues en ella no se producen acontecimientos transformadores y se vive un sofocante letargo. Por su parte, la casa de Ana comparte la inmovilidad del suburbio y además es configurada por medio de la isotopía espacial de la reclusión. La ciudad provinciana y la casa familiar fungirán como cronotopos fundamentales de la formación de Lucrécia, quien, por medio de la imaginación y de sus itinerarios espaciales, intentará abolir el sitio y otorgarle dinamismo al espacio.

3.2.2. El espacio de representación: la flâneuse y la metadiégesis

Una vez explorada la configuración que el narrador efectúa de São Geraldo, en este apartado analizaré la representación espacial que Lucrécia Neves hace de la ciudad

provinciana. Como en todo *Bildungsroman* femenino, la protagonista asume São Geraldo y la casa como espacios clausurados donde habita una tranquilidad imperturbable. Con tedio observa que los objetos, las calles e incluso su madre permanecen idénticos pese al transcurso del tiempo: “É que não podia suportar aquela muda existência que estava sempre acima dela, a sala, a cidade, o alto grau a que chegavam as coisas sobre a prateleira, o passarinho seco prestes a voar empalhado pela casa, a altura da torre da usina, tanto intolerável equilíbrio – que só um cavalo sabia exprimir em cólera sobre as patas” (66).⁴⁵ En estas circunstancias, Lucrécia transgrede los estereotipos de género y se vuelve una *flâneuse*; como tal, efectúa trayectos por São Geraldo con los que intenta abolir el encierro y construir otras posibilidades de existencia.

Frente a la cartografía trazada por el narrador que articula las isotopías del estatismo y clausura, Lucrécia bosqueja con sus recorridos un espacio dinámico en el que aspira a comprenderse a sí misma. Se trata, en términos de Lefebvre, de un *espacio de representación*: “El espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los ‘habitantes’, de los ‘usuarios’ [...] Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar” (2013: 98). Este espacio de representación producto de la experiencia también es analizado por Michel de Certeau, quien habla del *espacio* en contraste con el *lugar*; “el espacio es un lugar practicado” en tanto que el lugar presenta cierta estabilidad. Hay espacio “en cuanto que se toman los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo” (1996: 129). Puede decirse que el espacio de representación

⁴⁵ “Es que no podía soportar aquella muda existencia que estaba siempre sobre ella: la sala, la ciudad, el alto grado a que llegaban las cosas sobre la estantería, el pájaro seco a punto de volar disecado por la casa, la altura de la torre de la fábrica; tanto intolerable equilibrio que sólo un caballo sabía expresar encolerizado sobre las patas” (64).

aparece cuando se ejerce una acción sobre el lugar, esto es, cuando se experimenta. Una ciudad se conoce objetivamente con un mapa que establece distancias y puntos relevantes, pero también por la manera que el individuo se apropia de la ciudad: qué zonas son significativas, cómo vive las distancias, etc.

Desde mi perspectiva, Lucrécia efectúa esta apropiación espacial a partir de su *flânerie*; antes de explorar el espacio de representación que construye, considero importante destacar que sus trayectos no gozan de libertad del *flâneur* clásico. Como mencioné al principio de este capítulo, la *flânerie* de las mujeres a comienzos del siglo XX es marginal, limitada y circunscrita; sus trayectos se dan sólo acompañadas por chaperones, disfrazadas con ropas de hombre u ocultas por otro medio de subterfugio. En consonancia con lo anterior, los recorridos de Lucrécia no suceden en la agitación de la urbe, sino en un suburbio en proceso de modernización. Aunque sus trayectos se efectúan en todo São Geraldo, privilegian sobre todo sus límites, conocidos como paseos: el parque, la cancela, el arroyo, la colina de pasto; estos espacios limítrofes favorecen un recorrido más libre, donde la protagonista aparece como sujeto de la mirada y no como objeto de observación. Asimismo su camino es regulado, ya que por lo general pasea acompañada por alguno de sus novios, Perseu o Felipe, o de su amigo el doctor Lucas; pocas veces lo hace en soledad. Antes de salir se disfraza e intenta recrearse: “disfarçando-se com uma futilidade que não procurava salientar o corpo mas os enfeites – sua figura se ocultaria sob emblemas e símbolos, e na sua graça intensa a moça pareceria um retrato ideal de si mesma” (35).⁴⁶ Con el disfraz, Lucrécia intenta encubrir su identidad y construir una imagen “ideal” de sí misma; para ello, se vale de ropas y artículos extravagantes que destacan su identidad

⁴⁶ “disfrazándose con una futilidad que intentaba resaltar el cuerpo sino los adornos, su figura se ocultaría bajo emblemas y símbolos, y en su gracia intensa la joven parecería un retrato ideal de sí misma” (36).

diseñada. En el capítulo “A caçada”, el narrador describe con ironía el disfraz con que sale a pasear con Perseu:

Estava vestida de azul, cheia de fitas e pulseiras. O chapéu vermelho se enterrava até as sobrancelhas por força do gosto intransponível da moda. A bolsa encarnada tinha miçangas [...] Passeava com delicadeza de expressão, sem alegria. Seu equilíbrio sobre os saltos das botinas era tão difícil que ela andava entre o equilíbrio e o desequilíbrio, mantida no ar pelo chapeuzinho aberto (38).⁴⁷

Aunque los vecinos se escandalizan por sus atuendos extraños, el disfraz posibilita sus recorridos, pues no es percibida como mujer sino como un saltimbanqui.

Para erigir su espacio de representación, Lucrécia emplea un recurso fundamental tanto en sus trayectos como en el interior de su casa: la imaginación. De la misma manera que Baudelaire como *flâneur* mira las multitudes ciudadanas de París y de lo aparentemente banal crea poesía, Lucrécia como *flâneuse* es una demiurga que con la imaginación construye un espacio de representación con el que intenta socavar el encierro espacial y construirse una identidad más libre. En este sentido, puede decirse que en la configuración espacial coexisten dos niveles narrativos, uno “real” y otro imaginario; se trata de una *mise en abîme*, o puesta en abismo, que funciona como la “relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional”. Para Pimentel, “El paso de un nivel narrativo a otro no puede en principio asegurarse más que por la narración, acto que consiste justamente en introducir, dentro de una situación y por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. En otras palabras, un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración” (2002: 149). El primer nivel narrativo tiene como objetivo un universo diegético; el segundo acto de narración tendrá

⁴⁷ “Estaba vestida de azul, llena de lazos y pulseras. El sombrero rojo le llegaba hasta las cejas por gusto insalvable de la moda. El bolso encarnado tenía lentejuelas [...] Paseaba con delicadeza de expresión, sin alegría. Su equilibrio sobre los tacones de los botines era tan difícil que andaba entre el equilibrio y el desequilibrio, sostenida por el sombrerito abierto” (40).

como objeto un relato metadieético; es decir, “un universo dieético enmarcado, en segundo grado” (2002: 149).⁴⁸

En la configuración del espacio en *A cidade sitiada*, la diégesis que narra la “realidad” de los acontecimientos es interrumpida por la metadiégesis que relata las construcciones imaginarias de Lucrecia y proyecta el espacio de representación que ésta elabora. En ocasiones, el narrador proporciona indicios que permiten al lector saber que ha salido del nivel “real” de la diégesis y ha ingresado en el nivel imaginario de la metadiégesis. Esto se aprecia en el capítulo “A estátua pública”, en una de las primeras configuraciones del espacio interior, cuando el narrador describe la sala como un lugar clausurado, pero luego advierte que el espacio se abrirá al exterior: “Mas em pouco começaria o leilão e os objetos seriam escancarados? nada impediria mesmo que a porta se abrisse – o vento prenunciava portas bruscamente espalancadas” (67).⁴⁹ A partir de ese momento, la diégesis se interrumpe y comienza la narración de la metadiégesis; si bien no hay cambio en la instancia narrativa, hay un cambio en el nivel narrativo. Lucrecia lustra sus zapatos y, simulando la acción de Aladino con la lámpara, aguarda no al genio, sino el comienzo de la construcción imaginaria con la que intentará diluir el encierro: “Esfregando mais lenta os sapatos, a sonhadora moça examinava com prazer sua fortaleza, não a espreitando mas olhando-a diretamente: preparava-se para estar diante das coisas com lealdade. Insistindo em se pousar como sobre o morro do pasto – assim olhava ela” (68).⁵⁰

⁴⁸ Un ejemplo paradigmático de esta estructura narrativa que oscila entre la diégesis y la metadiégesis es *Las mil y una noches*, donde, con la finalidad de salvar su vida, Sherezada cuenta al sultán, en el nivel dieético “real”, numerosos relatos que constituyen el nivel metadieético.

⁴⁹ “Pero dentro de poco comenzaría la subasta y los objetos serían expuestos. Nada impediría que la puerta se abriese; el viento anunciaba puertas bruscamente abiertas de par en par” (65).

⁵⁰ “Frotando más lentamente los zapatos, la soñadora examinaba con placer su fortaleza, no espiándola sino mirándola directamente; se preparaba para estar ante las cosas con lealtad. Insistiendo en posarse como sobre la colina de pasto, así miraba ella” (65).

Las configuraciones del espacio de representación metadieético imaginario suceden como ensoñaciones de la protagonista y tendrán tres objetivos: indagar el entorno, anular el encierro y abolir la realidad, los cuales analizaré a continuación.

Inicialmente, Lucrécia emplea la imaginación para indagar el entorno y acceder a lo que la mirada consciente encubre. Pollock indica que la principal cualidad del *flâneur*, además de la libertad de movimiento en la ciudad, es la mirada (2007: 263). Lucrécia, en cuanto *flâneuse*, emplea la mirada como herramienta para demoler lo aparente y construir una nueva manera de percibir el entorno: “S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar. Também Lucrécia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho [...] quanto mais uma pessoa penetrasse no centro menos saberia como é uma cidade” (23).⁵¹ Se trata, como afirma Mireia Calafell, de una mirada que “insiste en contemplar todos los objetos tan de cerca como le fuera posible, hasta que se volvieran ajenos y como ajenos entregaran su secreto” (2009: 84). La protagonista se asume como una hacedora que posee una mirada “griega” con la que funda la ciudad e intenta transformarla, puesto que modificando el espacio también cambiaría las circunstancias en las que vive y se desarrolla: “Sonhar ser grega era a única maneira de não se escandalizar, e de explicar seu segredo em forma de segredo” (88).⁵²

Pienso que esta relación que establece con Grecia es un indicio que nos ayuda a comprender la compleja mirada de la protagonista. En *Timeo*, Platón considera la visión como el mayor bien de la humanidad, pues el ojo es capaz de percibir la luz que se relaciona con el conocimiento y lo divino; sin embargo, la visión referida por Platón es la

⁵¹ “S. Geraldo sólo se podía explorar con la mirada. También Lucrécia Neves, de pie, espiaba la ciudad que desde dentro era invisible y la distancia la convertía otra vez en un sueño [...] Cuando más entra uno en el centro menos sabe cómo es una ciudad” (24).

⁵² “Soñar que era griega era la única manera de no escandalizarse y de explicar su secreto en forma de secreto” (84).

del ojo interno de la mente, no la de los imperfectos ojos que, como se aprecia en el mito de la caverna, condena por fabricar ilusiones (Jay, 2007: 29). Lucrécia aspira a esta mirada platónica entendida como un deslumbramiento extático, como la visión del visionario, que propicia una percepción de formas claras y distintas. Asimismo, como Crátilo, supone que entre los hombres y las cosas hay una relación directa y que a cada cosa le corresponde un único y verdadero nombre que ella, como visionaria, debe descubrir: “Grega numa cidade ainda não erguida, procurando designar cada coisa para que depois, através dos séculos, elas tivessem o sentido de seus nomes” (88).⁵³

El poder de revelación que Lucrécia atribuye a su mirada se aprecia en uno de sus recorridos por la colina de pasto –uno de los límites de São Geraldo–: “A moça esperava paciente. Que espécie de verossimilhança viera procurar no morro? ela espiava. Até que o cair da tarde fosse acordando a piscante umidade que o entardecer levita no campo. E a possibilidade de rumor que a escuridão favorece” (26).⁵⁴ Lucrécia configura un espacio de representación dinámico, contrario a la isotopía del estatismo y desosiego trazada por el narrador, pues descubre que al anochecer la colina de pasto recupera su vitalidad húmeda y se puebla de caballos que abandonan su condición doméstica y reconquistan por momentos su libertad. Es notable la admiración que siente por uno de los potros que se adelanta a la caballada y, como ella, contempla la transformación de la colina. Sin embargo, mientras la noche libera a los caballos, recluye a la protagonista, pues no puede deambular sola a esas horas y vuelve a casa sin concluir su observación.

⁵³ “Griega en una ciudad todavía no construida, intentando nombrar cada cosa para que después, a través de los siglos, tuviesen el sentido de sus nombres” (84).

⁵⁴ “La joven esperaba paciente. ¿Qué especie de verosimilitud había ido a buscar a la colina? Ella espiaba. Hasta que al caer la tarde iba despertando la intermitente humedad que al atardecer levita en el campo. Y la posibilidad de rumor que la oscuridad favorece” (26).

Ante los límites impuestos por la realidad, la imaginación le permite “transfigurarse” en caballo, abandonar su casa en la noche y continuar su recorrido:

Meio sentada no leito Lucrécia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto [...] Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo (26).⁵⁵

La narración de su recorrido imaginario nos instala en el nivel metadieético y en su espacio de representación. Transfigurada en caballo, obtiene la libertad que la realidad le niega y galopa en la noche con la caballería “sem cavaleiros” (27); es decir, sin nadie que dirija su tránsito. La colina de pasto deja de ser una zona imposible de revelar y se convierte en un lugar donde puede pasear y observar. Este espacio de representación que construye es configurado a partir del tópico del *locus amoenus*: el clima es tibio, la vegetación abundante y tanto Lucrécia como caballos, ratones, pájaros y gallinas transitan sin censura ni limitantes: “Noite alta vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. [...] Um galo voava [...] As galinhas espiavam. Além da ferrovia um rato pronto a fugir. Então o tordilho batia a pata. Ninguém tinha boca para falar mas um dava algum pequeno sinal que se manifestava de espaço a espaço na escuridão. Eles espiavam” (27).⁵⁶ Sin embargo, aunque se trata de un espacio construido por su imaginación, la protagonista no consigue revelar su entorno y, como en la realidad, se queda sin descubrirlo en su totalidad. Asimismo, no consigue nombrar lo que ve: “Lucrécia

⁵⁵ Medio sentada en la cama Lucrécia Neves *adivinaba* los caballos secos avanzando hasta detenerse en el punto más alto de la colina. Y la cabeza que dominaba el barrio lanzando un largo relincho. El miedo la poseía en las tinieblas de su cuarto [...] Cansada, jubilosa, escuchando el trote sonámbulo. En cuanto saliese del cuarto su forma adquiriría volumen y límites, y cuando llegase a la calle ya estaría galopando con patas sensibles, los cascos resbalaban en los últimos escalones. Y vería las cosas como un caballo (27).

⁵⁶ “En la profundidad de la noche los encontraba inmóviles en las tinieblas. Estables y sin peso. Allí estaban ellos invisibles, respirando. [...] Un gallo volaba [...] Las gallinas espiaban. Más allá de las vías del tren el ratón a punto de huir. Entonces el tordillo golpeaba con la pata. Ninguno tenía boca para hablar, pero uno daba una pequeña señal que se manifestaba de espacio a espacio en la oscuridad. Ellos espiaban” (27-28).

Neves talvez quisesse exprimi-lo [...] mas faltava-lhe o nome das coisas. Faltava o nome das coisas” (47).⁵⁷

La imaginación también pretende ser un medio para anular el encierro. Cuando Lucrécia se disfraza para pasear con Perseu por la colina de pasto, se da cuenta de que su atuendo no concuerda con la estrechez pétrea de São Geraldo, “Porque ela se vestira tentando recriar a força de antigas noites de festa, imaginando encontrar na suja rua do Mercado a elite de um baile, prestígios e maneiras extraordinárias [...] Sim! sim! um baile seria a cidade de pedra enfim cedendo: ou uma retreta, um circo! o carrossel! ou abordar toda dura a casa de família transformada em baile (38).⁵⁸ Por medio de la imaginación, Lucrécia deconstruye la realidad de la diégesis y efectúa una transfiguración espacio-temporal: la calle del Mercado es ahora un empedrado que Lucrécia recorre en un carruaje; de la misma manera, su habitación se transforma en un sofisticado salón donde se efectúa un baile. En este espacio de representación construido, caballeros anónimos conducen a la protagonista a la fiesta, donde bailará con completa libertad: “Pelas vidraças, no salão tépido, a moça via rapidamente na valsinha inglesa os fios de chuva se dourarem despertos sob as lâmpadas do terraço, erguendo fumaça sonolenta: chovia no terraço deserto, e ela dançava. De faces pintadas e olhos resistentes, exprimindo; que estaria ela festejando? ela dançava em nova composição de trote” (38).⁵⁹ Lucrécia se sitúa en un espacio que dista mucho de su realidad y al que sólo puede acceder por medio de la imaginación.

⁵⁷ “Lucrécia tal vez quisesse expresar-lo [...] pero le faltaba el nombre de las cosas. Faltaba el nombre de las cosas” (47).

⁵⁸ “Porque ella se había vestido intentando recrear la fuerza de antiguas noches de fiesta, imaginando que iba a encontrar en la sucia calle del Mercado la élite de un baile, prestígios y modales extraordinarios [...] ¡Sí!, ¡sí!, un baile sería como si la ciudad de piedra finalmente cediera, o un concierto de banda, un circo, o abandonar duramente la casa de familia transformada en baile” (38).

⁵⁹ “A través de las vidrieras, en el salón tibio, la joven veía rápidamente en el vals inglés cómo los hilos de lluvia se volvían de oro despertos bajo las lámparas. Llovía en la terraza desierta y ella bailaba. Con la cara

Otro elemento que socava el encierro doméstico y dispara la imaginación de la protagonista es la ventana, ante la que pasa gran parte de sus noches. La ventana constituye un cronotopo que le permite escapar de la clausura de la casa y del suburbio. Carmen Martín Gaité indica que la mujer insatisfecha enmarcada por una ventana constituye un tópico literario. “Decir ventana, decir mujer en una misma frase es recomponer a grandes rasgos una imagen leída [...] hasta la saciedad: la de una silueta femenina recortándose ante los cristales y rodeada con nitidez por el marco de una ventana” (Zubiaurre, 2000: 375). Cuando Lucrecia mira a través de la ventana no se traslada de un espacio interior a otro exterior; su mente se pierde en ensoñaciones y construcciones imaginarias que la transportan fuera de São Geraldo. La ventana, más que ser un punto de contacto entre el espacio exterior y el interior, se convierte en un puente a la ensoñación. Zubiaurre explica que es fundamental conocer la perspectiva desde la que se contempla una ventana, ya que “En la novela en general, pero sobre todo en la decimonónica, los personajes femeninos nunca miran como los personajes masculinos” (2000: 365). La mirada que va de afuera adentro está reservada a personajes masculinos y se caracteriza por crear nuevos espacios y ampliar el mundo. La mirada que va de adentro afuera es hecha por personajes femeninos, es pasiva y se reduce a un acto contemplativo; “es engendradora de espacios, pero de esos espacios que, lejos de ampliar el universo real, se alejan de él y se instalan en un mundo de ensueño” (2000: 367).

El aviso, por parte del narrador, de que Lucrecia se sitúa frente a la ventana del balcón anticipa que el monótono espacio doméstico se abrirá a un proceso de interiorización que invisibilizará el espacio “real” de la diégesis y ampliará el espacio

pintada y los ojos resistentes, expresando; ¿qué estaría celebrando? Ella bailaba con una nueva composición de trote” (39).

imaginario metadieético: “que faria até casar? senão andar de um lado para outro – e abriu as portas da varanda com curiosidade. Mal as entreabriu a grande noite entrou com o vento espalancando-as” (70).⁶⁰ Martín Gaité denomina *ventaneras* a las mujeres que en la literatura aparecen clausuradas en el hogar y cuya única escapatoria es la mirada a través de la ventana. En casa, Lucrécia es una ventanera más. En el encierro y tras los cristales de la ventana, Lucrécia comienza la narración de la ensoñación metadieética en la que una vez más se transfigura en caballo, trota y va al encuentro de la manada: “A moça se inclinou para fora, escutava, olhava, ah, chuva com vento, dizia seu calmo sangue, ela se inclinava, escutava, ah! respirava Lucrécia quebrando-se de encontro às grandes escuridões além da Cancela” (71).⁶¹ No obstante, la ventanera sale de la ensoñación y regresa a la visión de las calles llenas de lluvia. Ante la imposibilidad de salir, anhela gozar de las propiedades de una ventana: “Apoiando-se então nas venezianas ela murmurou: ah, eu bem queria ter a força de uma janela, murmurou-se baixo” (71).⁶² Siendo ventana, Lucrécia abandonaría el hermetismo o encapsulamiento del espacio doméstico y sería un punto de contacto entre el interior y el exterior.

Lucrécia fracasa en su intento de hacer de la ensoñación e imaginación mecanismos de comprensión o liberación absolutas, y únicamente funcionan como fuga o escape de la realidad. En la diégesis, Lucrécia Neves espera la llegada de un mensajero que traiga la carta que la lleve lejos de su pueblo, “Porque S. Geraldo a asfixiava com sua lama e seus

⁶⁰ “¿Qué podía hacer la joven hasta que se casara sino andar de un lado a otro? Y abrió las puertas del balcón con curiosidad. Al entreabrir las la gran noche entró con el viento que las abrió de par en par” (67-68).

⁶¹ “La joven se inclinó hacia afuera, escuchaba, miraba, ah, lluvia con viento, decía su sangre tranquila; ella se inclinaba, escuchaba. ¡Ah!, respiraba Lucrécia, yendo al encuentro de las grandes oscuridades más allá de la cancela” (68).

⁶² “Apoyándose entonces en las persianas venecianas murmuró: Ah, yo quisiera tener la fuerza de una ventana, susurró para sí misma” (68).

cravos boiando nos esgotos” (59);⁶³ sin embargo, es en la imaginación donde este deseo se materializa parcialmente. La narración de la recepción de la carta en el capítulo “A estátua pública” nos sitúa en la ensoñación metadiegetica de Lucrécia. En ésta, la apariencia de la protagonista y el interior de la casa se transfiguran:

Lucrécia Neves *inventou* ouvir a porta ranger. Interrompeu-se, a pena de avestruz na mão e o papel a meio escrito sobre a escrivaniha. Mais *um esforço de invenção*, e sua mão pousava sobre largas saias. Inclinou o rosto pálido que agora bandos emolduravam: sua face estava enobrecida pela paciência. Com a pena erguida na mão, olhou afinal. A porta se abria e o vento penetrava fazendo vacilar a sala. Um homem apareceu e a água escorria de sua capa [...] –Chegou, Lucrécia. Já chegou o navio (73).⁶⁴

La metadiégesis transforma el espacio y el tiempo; por medio de la imaginación, Lucrécia abandona el siglo XX y reconstruye un espacio de representación con tintes decimonónicos. Así como en la literatura del siglo XIX es recurrente la distribución del espacio a partir del género, también es común la construcción de un tiempo femenino, por regla general pasivo, estático y materializado en la espera y en el recuerdo; y un tiempo masculino, en el que se materializa la movilidad y el cambio. La escena de una mujer inserta en un espacio interior doméstico a la espera de un personaje masculino que la libere se reprodujo ampliamente en la literatura decimonónica. Zubiaurre arguye que, en ocasiones, para los personajes femeninos confinados en el hogar, la figura masculina es un *personaje-ventana* que simboliza la aventura y abre las puertas a la fantasía. “La mujer en la novela aguarda con diferentes grados de impaciencia la llegada de ese personaje (masculino) acarreador de novedades” (2000: 29). El arribo del personaje-ventana representa un cambio a la monótona existencia de la mujer que espera, ya sea por medio del

⁶³ “Porque S. Geraldo la asfixiaba con su lodo y sus claveles flotando en los desagües” (57).

⁶⁴ “Lucrécia Neves *inventó* que oía rechinar la puerta. Se interrumpió, la pluma de avestruz en la mano y el papel escrito sobre la escribanía. *Un esfuerzo más de invención* y su mano se posaba sobre amplias faldas. Incluyó el rostro pálido que ahora los bandós enmarcaban; su cara estaba ennoblecida por la paciencia. Con la pluma levantada en la mano, finalmente miró. La puerta se abría y el viento penetraba haciendo vacilar la sala de estar. Un hombre apareció, el agua se escurría de su capa [...] –Ha llegado, Lucrécia. Ya ha llegado el barco” (70).

matrimonio o el esperanzador anuncio de un viaje a lugares lejanos. Aunque el personaje-ventana llega a casa de Lucrécia, la espera no termina pues el anuncio que éste trae es desalentador: el barco que arribó transporta carbón y no es el que la sacará de São Geraldo. La imaginación no posee aquí sus poderes esperanzadores de liberación. Tampoco la presencia de un personaje-ventana garantiza el término del encierro. La protagonista parece destinada a permanecer sitiada dentro de las paredes de su casa y de su pueblo, incluso en sus propias ensoñaciones: “Oh, fora livre de inventar a notícia que esperava e no entanto de novo procurara com a sua liberdade as coisas fatais, tal o equilíbrio” (74).⁶⁵ La aparición en el nivel metadieético del personaje-ventana que defrauda a la protagonista es un indicio que anticipa la llegada de Mateus, el personaje-ventana que aparecerá a nivel diegético “real”, se casará con Lucrécia y la sacará de São Geraldo, pero que, más que liberarla, la instalará en un nuevo encierro: el matrimonio. Ante el fracaso de la imaginación y la ensoñación como herramientas de liberación plenas y que transformen el entorno y la existencia de la protagonista, Lucrécia desea casarse pues considera que el sitio no acabará hasta que salga de su casa y pueblo.

3.3. El viaje a la ciudad moderna: de la configuración descriptiva a la metáfora

Una de las características estructurales del *Bildungsroman* tradicional es el viaje a la ciudad en el que los protagonistas comienzan su verdadera educación y llevan una vida independiente. En la novela de formación femenina de principios del siglo XX, el viaje también sucede: las protagonistas salen de sus lugares de origen y se dirigen a la urbe para emprender un periplo de exploración del mundo y personal en el que intentan liberarse.

⁶⁵ “Oh, había sido libre de inventar la noticia que esperaba y, sin embargo, de nuevo había buscado con su libertad las cosas fatales, ése era el equilibrio” (71).

Como indica Hirsch, el viaje ofrece a las mujeres la aparente oportunidad de librarse de su hogar restrictivo y de su educación insuficiente; sin embargo, a diferencia de su contrapartida masculina, las protagonistas casi nunca viajan solas sino que lo hacen en compañía de chaperones, y la independencia y ampliación del horizonte educativo pocas veces se consigue (1983: 7).

En *A cidade sitiada*, Lucrecia Neves consigue salir de São Geraldo por medio del matrimonio con Mateus Correia –un hombre con dinero y bastante mayor que ella– y viaja a la ciudad moderna, el segundo cronotopo que organiza sus itinerarios. En este nuevo entorno es notable la aceleración del *tempo narrativo* pues, intentando emular el ajetreo citadino, varios años son narrados en apenas dos capítulos. Aunque la ciudad moderna no tiene nombre ni existe en la realidad, su construcción diegética es el desarrollo del tema descriptivo “ciudad” con un alto grado de previsibilidad léxica, ya que “obliga al desarrollarse a una actualización descriptiva de sus partes: calles, casas y edificios, monumentos, jardines, museos” (Pimentel, 2001: 44). De esta manera, al leer el término *ciudad moderna*, el lector construye una imagen visual de ésta a partir de un saber proveniente de distintos discursos (fotográfico, cartográfico, histórico, literario, etc.); asimismo, tal como sucedió con São Geraldo, vincula la construcción diegética de la ciudad moderna con las ciudades brasileñas –particularmente Rio de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais– que en la década de 1920 vivieron un proceso de modernización, caracterizado por la urbanización, la industrialización, la migración del campo a la ciudad, los movimientos sociales obreros y la movilización inédita de mujeres que reclamaban el derecho al voto, a la educación superior y a la ampliación de la oferta de trabajo. Así, aunque en la novela la ciudad moderna es fundamentalmente textual, no es un espacio neutro, ajeno al mito cultural de la modernidad brasileña; como indica Pimentel, “tanto el narrador como el

lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado [...] Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica” (2002: 31).

Si bien la ciudad moderna es un *referente global imaginario*,⁶⁶ su mención no es suficiente para que, de forma inmediata, el lector construya una imagen completa del espacio diegético. En *A cidade sitiada*, el trazo de la urbe se efectúa en los capítulos “A traição” y “O tesouro exposto” a partir de la experiencia vivencial de la protagonista y de su *flânerie*. Para ello Lucrecia emplea, en primer lugar, un discurso que parte del mito cultural de la ciudad moderna, ya que a su llegada percibe la urbe como un entorno dinámico, lleno de posibilidades: “Perdera agora certos cuidados consigo, intensamente feliz, arrastando-se, espiando, tentando inventariar o novo mundo que Mateus provocara com o brilhante no dedo médio [...] Saía para fazer compras, ia pela sombra olhando as placas dos dentistas, as fazendas expostas; [...] calculava na paisagem nova, comparando-a com a de S. Geraldo” (118, 124).⁶⁷ Para Lucrecia, el viaje a la ciudad representa un tránsito de la periferia al centro con el que espera escapar del encierro y experimentar lo que en el suburbio estaba vedado: los bailes, las fiestas, los paseos en libertad, las visitas a museos, las idas al teatro, etc. Sin embargo, esta fascinación es minada por un aprendizaje, por la toma de conciencia de la distancia entre el esplendor de la urbe y lo que estar allí significa: la ciudad moderna es el territorio de Mateus. Con el viaje a la ciudad, la protagonista no consigue la libertad que anhelaba ni logra conformar un yo estable como prescribe el *Bildungsroman*

⁶⁶ “Ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de ciudad, tarjetas postales [...] sin contar los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad” (Pimentel, 2001: 30).

⁶⁷ “Había perdido ahora alguna de sus preocupaciones, intensamente feliz, arrastrándose, espiando, intentando inventariar el nuevo mundo que Mateus había provocado con el brillante en el dedo medio [...] Salía de compras, iba por la sombra mirando las placas de los dentistas, los tejidos expuestos; [...] calculaba el nuevo paisaje, comparándolo con São Geraldo” (113, 118).

tradicional, sino que efectúa una reproducción de la identidad femenina hegemónica que había intentado subvertir.

Los recién casados se instalan en un viejo hotel, un espacio provisorio cuya descripción se distancia del progreso del mito cultural de la ciudad moderna, pues se trata de un entorno en decadencia desde cuyas ventanas Lucrecia contempla a obreros empobrecidos que “como estatuas” cada mañana van a trabajar, y a los ratones que, al igual que los obreros, a primera hora salen de las alcantarillas y roen todo lo que encuentran a su paso. Los elegantes frisos que adornan las paredes del hotel dejan ver el fondo podrido de la madera; la decadencia de los salones y las moscas que pueblan las habitaciones recuerdan a Lucrecia su vida provinciana pasada. Como afirma el narrador, Mateus ubica a Lucrecia en un medio “favorável a um amadurecimento e a uma decomposição” (118),⁶⁸ pues aunque la protagonista se traslada de un entorno estático a uno dinámico, paradójicamente vive un estatismo mayor, donde su *flânerie* y su vida son tuteladas por su esposo: “Tudo era Mateus Correia agora. Banhos de Mateus. Escovas de Mateus. Tesouras de unhas de Mateus. Nunca se vira vida mais secretamente exterior que a dele” (121).⁶⁹ Desde mi perspectiva, es posible trazar una analogía entre la situación de Lucrecia en São Geraldo y la vivida en la ciudad moderna, con la finalidad de comprender cómo el matrimonio y el viaje a la ciudad moderna repercuten en la construcción de la identidad de la protagonista; para ello, me serviré de la noción teórica de *configuração descritiva*.

Pimentel indica que la *descrição* es un fenómeno de expansión textual que consiste en hacer equivaler un nombre y una serie predicativa; así, describir una silla es enumerar, con mayor o menor detalle, los elementos que la componen: patas, respaldo,

⁶⁸ “favorable para la maduración pero también a la descomposición” (113-114).

⁶⁹ “Todo era Mateus Correia ahora. El baño de Mateus. Los cepillos de Mateus. Las tijeras de Mateus. Nunca se había visto una vida más secretamente exterior que la suya” (115).

asiento, material. La *configuración descriptiva* se da cuando “ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o guardan relaciones especiales que generan una cierta significación, y que, más tarde, habiendo abstraído de ese arreglo un patrón semántico, el patrón o configuración ha de reduplicarse en algún otro sistema descriptivo” (Pimentel, 2000: 73). Es decir, en un relato, objetos y seres distintos se describen utilizando un mismo arreglo semántico, lo que establece relaciones de distintos tipos entre las descripciones. Estas conexiones son generadoras de importantes significados narrativos que, con frecuencia, permiten las más variadas articulaciones ideológicas y simbólicas en un texto narrativo (Pimentel, 2000: 73).

Es importante destacar que la configuración descriptiva es una construcción abstraída por el lector que reconoce cómo objetos o seres diferentes son estructurados de tal manera que forman un patrón o una figura semántica abstracta (Pimentel, 2000: 73-74). Como se verá, la noción de *configuración descriptiva* permite trazar una analogía entre la inmovilidad de São Geraldo y el estatismo que vive Lucrecia en su viaje a la ciudad moderna, y de esta manera entrever que pese al viaje su encierro no acaba, sino que se acrecienta. A continuación, analizaré la configuración descriptiva que se construye desde São Geraldo; luego, la trasladaré a la ciudad moderna.

Como pudo apreciarse anteriormente, São Geraldo es configurado por el narrador como un espacio paralizado, donde todo parece pétreo y abundan las estatuas. La plaza es de piedra y está custodiada por la estatua de un jinete cuya espada apunta a un lugar indeterminado;⁷⁰ asimismo, tres mujeres de piedra resguardan un edificio. Este campo semántico de lo estático y pétreo es reiterado en la representación del interior de la casa de

⁷⁰ “Doblaron en la esquina y se encontraron la *plaza de piedra*. La torre del reloj aún vibraba. La plaza estaba *desnuda* [...] *no soplaban ningún viento*. A pesar de la luz, la *estatua del caballo* en tinieblas. Se veía, un poco más nítida, *la punta de la espada del caballero suspendiendo un fulgor parado*” (15).

Ana, particularmente en la descripción de una vitrina que alberga una colección de bibelots que reproducen el pueblo y funcionan como mera ornamentación. En este entorno inmóvil poblado de estatuillas, Lucrecia mira una revista con fotografías de estatuas griegas:

A moça abriu distraída a revista, e na penumbra mal se reconheciam as figuras. Mas lá estavam as estátuas gregas... Uma delas talvez fosse apontar?... porém não tinha mais braço. E mesmo haviam-na deslocado do lugar que ela indicava com o toco de mármore que restara; cada qual deveria ficar na sua cidade porque, transportado, apontaria no vazio, assim era a liberdade das viagens (70).⁷¹

La estatua de la revista, como la de la plaza de São Geraldo, señala a un lugar indeterminado pues al sacarla de su contexto su sentido se ha perdido; así colocada en la revista es como los bibelots de la casa de Ana, un adorno. Como mencioné, la configuración descriptiva se fundamenta en la repetición de un mismo arreglo semántico en entidades distintas; esto sucede en el capítulo “A estátua pública”, cuando Lucrecia emula su entorno estático y se coloca de tal forma que parece una de las estatuas que observa en la revista o uno de los bibelots de la vitrina:

Alçou-se desta vez na ponta dos pés; escutou. Surpreendendo-se em descobrir, através da liberdade de escolher os movimentos, a dureza de ossinhos [...] Então estendeu uma das mãos. Hesitante. [...] Estendeu o pé esquerdo para fora. Deslizandolo pelo chão [...] Com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo: Indicava [...] Ela se reduzira a um único pé e a uma única mão. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia tão mal feita (76).⁷²

Al “transfigurarse” en estatua, Lucrecia asimila las características del entorno: es como si el espacio se hubiera personificado en ella. Como la estatua del caballero situada en el centro São Geraldo, Lucrecia, inmóvil, dirige su mano a un lugar indeterminado; al

⁷¹ “La joven abrió distraída una revista y en la penumbra apenas se reconocían las figuras. Pero allí estaban las estatuas griegas... ¿Una de ellas tal vez estaba señalando?... Pero ya no tenía brazo. E incluso la habían sacado del lugar que ella señalaba con el pedestal de mármol que había quedado; cada uno debía quedarse en su ciudad porque, transportado, señalaría al vacío, así era la libertad de los viajes” (67).

⁷² “Esta vez se puso de puntillas, escuchó. Se sorprendió al descubrir, a través de la libertad de escoger los movimientos, la dureza de los huesos [...] Entonces extendió una de las manos. Vacilante [...] Extendió el pie izquierdo hacia afuera, deslizándolo por el suelo. [...] Con la palma cruelmente a la vista, la mano extendida pedía y al mismo tiempo: señalaba. [...] Ella se había reducido a un único pie y a una única mano. La inmovilidad después de un salto. Parecía contrahecha” (72-73).

igual que las tres mujeres de piedra, la protagonista pierde el habla y decide sólo servirse del gesto. En su transfiguración, se asume como un bibelot de los que decoran su casa y se siente lista para ser transportada a la plaza del suburbio: “Na posição em que estava, Lucrécia Neves poderia mesmo ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo, fosse enfim desapercibida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência. Porque era assim que uma estátua pertencia a uma cidade” (77).⁷³ Puede notarse que entre la estatua de la plaza, las tres mujeres de piedra, los bibelots, la estatua griega de la revista y la transfiguración de Lucrécia en estatua se traza una configuración descriptiva, pues estas entidades diferentes comparten rasgos que se han ido estableciendo de manera acumulativa. El patrón semántico que compone esta configuración es el siguiente: 1) la *inmovilidad* o *estatismo* presente tanto en el espacio como en la transformación de la protagonista, 2) el *ornamento* ya que la estatua de la plaza, los bibelots, la estatua de la revista y Lucrécia-estatua funcionan como mera decoración, y 3) el *señalamiento de un lugar indeterminado*, debido a que los distintos elementos que conforman la configuración han sido sacados de su contexto y ahora carecen de sentido.

Es notable que la configuración descriptiva dibuja una figura abstracta en la que los valores de las estatuas ciudadinas y de los bibelots se yuxtaponen a Lucrécia. Esta figura abstracta se repite, de manera significativa, en la ciudad moderna ya que el estatismo, la ornamentación y la pérdida de contexto son definitorios de la estancia de la protagonista en el nuevo espacio. El *estatismo* es el primer elemento de la configuración descriptiva que se actualiza en el viaje a la ciudad moderna. Aunque se trata de un entorno dinámico, para Lucrécia representa un espacio que acrecienta su inmovilidad, pues todos sus movimientos

⁷³ “En la posición en la que estaba, Lucrécia Neves podría incluso ser transportada a la plaza. Sólo le faltaban el sol y la lluvia para que, cubierta de limo, pasase por fin desapercibida para los habitantes y fuera por fin vista cada día con inconsciencia. Porque es así como una estatua pertenece a la ciudad” (74).

y acciones son regulados por su esposo. Hirsch indica que en el *Bildungsroman* femenino el viaje a la ciudad no significa el comienzo de una vida independiente, ya que ni siquiera las protagonistas son libres para explorar el nuevo espacio. Lucrecia conoce la ciudad con la mediación de Mateus, a través de recorridos por sus lugares más importantes: el Museo, el Zoológico, el Acuario Nacional. En estos paseos, la protagonista efectúa una *flânerie* controlada y sólo transita por los lugares indicados por su esposo, de la misma manera que en São Geraldo sólo caminaba hasta los límites del pueblo. Como nuevo mentor, Mateus intenta urbanizar a la pueblerina, mostrarle cómo es la vida en una verdadera ciudad y cómo debe desenvolverse en ella: “Era assim que ele persistia em lhe mostrar o próprio feitio: mostrando-lhe as coisas que vira; paciente, esperando que aquela mulher se tornasse igual a ele” (119).⁷⁴

La “educación” proporcionada por Mateus no busca la autonomía de Lucrecia, se trata de un adiestramiento que implica una actualización de la división del espacio público y privado en función del género, así como el *performance* de una identidad femenina hegemónica. Instalados en el hotel, el esposo cumple los caprichos de la esposa a cambio de que ella aprenda sus enseñanzas y le sirva:

Um adestramento contínuo. Ele era masculino e servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. E ela, sendo mulher, o servia. Enxugava-lhe o suor, alisava-lhe os músculos. Aviltava-a viver às custas das idas e vindas e dos treinos de Mateus, estendendo camisas que a poeira da cidade logo sujava, ou alimentando-o com carnes e vinhos (120).⁷⁵

Mientras que Mateus es el proveedor y guía, Lucrecia desempeña el papel de ángel del hogar que tanto había criticado a su madre: temprano prepara el desayuno de su esposo,

⁷⁴ “Era así como él insistía en mostrarle su propio carácter: mostrándole las cosas que había visto; paciente, esperando que aquella mujer se volviese igual a él” (114).

⁷⁵ “Un adiestramiento continuo. Él era masculino y servil. Servía sin humillación, como un gladiador que se alquilase. Y ella, siendo mujer, lo servía. Le secaba el sudor, le secaba los músculos. La envilecía vivir a costa de las idas y venidas y de los entrenamientos de Mateus, tendiendo camisas que el polvo volvía a ensuciar, o alimentándolo con carnes y vinos” (115).

lo limpia y lo viste. Después de este periodo de actividad, la protagonista se sumerge en una inmovilidad que termina hasta que Mateus llega al hotel y la lleva de paseo. Si bien Lucrécia está en una metrópoli llena de posibilidades, su encierro no se ha modificado puesto que permanece en un ámbito privado y sólo ingresa a la esfera pública en compañía masculina: “Ninguém que batesse à porta e desse um recado: não me dou com ninguém no hotel, pensava altiva no quarto de venezianas abaixadas onde tentava dormir porque Mateus queria que ela engordasse ainda mais, ainda mais, ainda mais” (124).⁷⁶

Como lo refiere el propio título, en el capítulo “El tesoro expuesto” Lucrécia se convierte en un *ornamento* –segundo elemento de la configuración descriptiva– de Mateus. La protagonista asiste al teatro, acude a bailes, come en restaurantes, viste con ropas elegantes –que contrastan con las ropas extravagantes que vestía en São Geraldo– y se sorprende con las tiendas y maquinarias que descubre en sus paseos por la ciudad. Con el paso de los meses, la protagonista “avanza” en su proceso de formación y asimila expresiones y actitudes propias de la urbe: “Porque depois aprendeu a dizer: gostei muito, o teatro estava bom, me diverti tanto. A ordem superior. Estava muito bem dançando, aprendeu ela a dizer mexendo sobancelhas, e livrou-se para sempre de tantas realidades intransponíveis” (124).⁷⁷ Aparentemente, puede realizar todo lo que en São Geraldo era permitido sólo en la imaginación; sin embargo, sólo puede hacer tales actividades con la venia del esposo.

Como se mencionó en la primera parte de este capítulo, el *flâneur* goza de libertad de movimiento en la urbe y de la mirada incógnita que controla el paisaje. La protagonista

⁷⁶ “Nadie que llamase a la puerta para dar un recado. No me relaciono con nadie del hotel, pensaba altiva en la habitación con las persianas bajas donde intentaba dormir porque Mateus quería que engordase aún más, aún más, aún más” (119).

⁷⁷ “Después aprendió a decir: Me ha gustado mucho, El teatro estaba bien, Me he divertido tanto. El orden superior. Ha estado muy bien, aprendió a decir moviendo las cejas y se libró para siempre de tantas realidades insuperables” (118).

no disfruta de esa libertad para deambular por la ciudad ni su mirada es autónoma; Mateus es el verdadero *flâneur* y la ciudad moderna es su territorio. Como las estatuas y los bibelots de São Geraldo, Lucrécia es un adorno, un trofeo que Mateus ha comprado y que ha hecho engordar para presumir por las calles de la gran urbe: “Mateus Correia estendia-lhe bombons – comprava-lhe tudo, e Lucrécia já começava a irritar-se com este homem que a tomara porque tinha prazer em ter uma mulher jovem e caprichosa” (123).⁷⁸ En el capítulo 2 de esta tesis se destacó que “Correia” significa en portugués “correa”; en la ciudad moderna, es visible cómo Lucrécia está “atada” a ese lazo que es su marido y, como una mascota, es domesticada, alimentada y paseada por él. Aunque la protagonista se asume feliz, reconoce que más allá de su esposo, en la ciudad no tiene nada ni conoce a nadie; su mirada también ha dejado de ser creativa, ya que ahora sólo registra lo inmediato y no hay un proceso de reflexión ante lo observado.

El tercer elemento de la configuración descriptiva es la *pérdida de contexto*. Como la estatua de la revista que había sido sacada de su espacio y señalaba al vacío, Lucrécia es sacada de São Geraldo por Mateus, transportada a una ciudad y convertida en un ser anónimo al que nadie mira: “Da íntima incompreensão da rua do Mercado, passara à incompreensão pública” (122).⁷⁹ En una de sus visitas al teatro, la protagonista, al igual que la estatua de la plaza de São Geraldo, mira a la multitud sin ser vista, pues “Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida” (122).⁸⁰ Por su parte, la ciudad es un espacio que no comprende y que no la

⁷⁸ “Mateus Correia le ofrecía bombones, le compraba de todo y Lucrécia ya empezaba a irritarse con este hombre que la había tomado por el placer de tener una mujer joven y caprichosa” (117).

⁷⁹ “De la íntima comprensión de la calle del Mercado había pasado a la incompreensión pública” (117).

⁸⁰ “Se había agregado a un pueblo y formando parte de esta multitud sin nombre se sentía a la vez célebre y desconocida” (116).

reconoce. Lucrécia había pensado que sería libre si conseguía salir de su pueblo y en la ciudad moderna descubre que su encierro no acabó, sólo se extendió:

Se pensara que se aliando a um forasteiro, sacudir-se-ia para sempre de S. Geraldo e cairia na fantasia? enganara-se. Caíra de fato em outra cidade – o quê! em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido que os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos em alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito (121).⁸¹

Como esposa de Mateus, Lucrécia forma parte de ese mecanismo que tanto cuestionaba en su madre: es una mujer solitaria, estática, monótona, como un engranaje que tiene siempre un único movimiento, pues su vida se basa sólo en cuidar y atender a su marido. La configuración descriptiva se fundamenta en la *iteratividad*, “pues solamente en el momento en que se repite un mismo arreglo semántico se instituye una configuración reconocible” (Pimentel, 2000: 73-74). Es notable que en la ciudad moderna Lucrécia comparte los rasgos semánticos de las estatuas y bibelots de São Geraldo: se torna un ornamento estático y en un ser sin contexto y, por tanto, sin sentido, que señala al vacío y cuyo significado sólo radica en ser esposa de alguien.

Pimentel indica que la configuración descriptiva puede dar origen a una metáfora, debido a que establece un patrón semántico entre elementos que pertenecen a realidades distintas. La *metáfora* es un tropo que se produce cuando se elige un término B –extraño, inusual– en lugar de un término A –cotidiano, adecuado–; ambos se vinculan porque comparten al menos un sema, esto es, hay una relación de semejanza entre algunas propiedades de sus referentes. Pimentel define la metáfora como “la interacción de campos semánticos diferentes” de cuya intersección surge un tercero metaforizado. Para esta

⁸¹ “Si había pensado que aliándose con un forastero se libraría para siempre de S. Geraldo y caería en la fantasía se había engañado. Había caído de hecho en otra ciudad –¡qué!, en otra realidad–, sólo más avanzada porque era una gran metrópolis donde las cosas ya se habían confundido de tal manera que los habitantes o vivían en un orden superior a ellas o estaban aprisionados por algún engranaje. Ella misma había sido atrapada por uno de los engranajes del sistema perfecto” (116).

teórica, el enunciado metafórico propone una identidad imposible entre ambos campos semánticos, “obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido” (2001: 24). Así, la decodificación de una metáfora implica percibir las relaciones de conjunción o de intersección que suceden entre los semas que son comunes o que comparte uno y otro campo (2001: 94). Pimentel añade que, en ciertos casos, la intersección sémica que da origen a la metáfora “está construida no por la identidad de uno o varios semas abstraídos de lexemas aislados, sino por una configuración descriptiva tanto en el grado dado como en el grado construido de la metáfora” (2012: 18). Desde mi perspectiva, la configuración descriptiva que hemos analizado es sintetizada por dos descripciones que construyen una metáfora y refuerzan el estatismo, la ornamentación y la falta de contexto de Lucrecia en la ciudad moderna.

Hallamos la primera descripción en la visita que efectúa Lucrecia y Mateus al Acuario Nacional. Allí, la protagonista ve una pecera en la que los peces intentan sobrepasar la línea del agua y llegar a la superficie, pero no lo consiguen pues “O único lugar onde podiam viver era-lhes a prisão. Foi isso o que ela viu, teimosa, comparando a água dos peixes com S. Geraldo” (120).⁸² La segunda descripción se encuentra en la vitrina de la casa de Ana que reproduce en miniatura la ciudad: “E a seu lado, *o menino de porcelana* tocando flauta. Uma *coisa* sóbria, *morta*, como felizmente jamais se poderia imaginar [...] E mais além a mulher de porcelana sustentava nas costas o relógio parado. Tudo isso era a miniatura da igreja, da praça e da torre do relógio, e neste mapa a moça calculava como um general” (70).⁸³ Entre la pecera y la vitrina se establece una coposición

⁸² “El único lugar donde podían vivir era también su prisión. Eso fue lo que ella vio, tozuda, comparando el agua de los peces con S. Geraldo” (115).

⁸³ “Y a su lado, *el niño de porcelana* tocando la flauta. Una *cosa* sobria, *muerta*, como felizmente nunca se podría imaginar [...] Y más allá la *mujer de porcelana* llevaba a la espalda el *reloj parado*. Todo eso era la

de semas: son espacios cerrados, con aparente libertad, donde el movimiento es restringido y cuyos cristales permiten la observación. Los peces y los bibelots funcionan como mera decoración; si bien los peces están vivos, han perdido su libertad y su movimiento se limita a las paredes de la pecera; por su parte, los bibelots son una “representación” estática y sin vida de São Geraldo.

La metáfora se construye debido a que estos semas son compartidos por São Geraldo y por la ciudad moderna: la ciudad provinciana, al igual que la vitrina, es un espacio clausurado en el que sus habitantes permanecen estáticos como los bibelots que los representan; la ciudad moderna ofrece una aparente libertad pero, como la pecera, es una prisión. Tanto São Geraldo como la ciudad moderna son espacios herméticos que restringen los movimientos de la protagonista. Lucrécia, como los peces, recorría los límites de São Geraldo intentando escapar, pero sin conseguirlo; ahora que ha salido del cautiverio del suburbio, se ha instalado en un nuevo encierro en el que sus desplazamientos están regidos por los límites impuestos por su esposo. Al igual que los peces del acuario o los bibelots, su función es meramente decorativa: es el tesoro que Mateus ha comprado y exhibe.

3.4. El retorno-huida a São Geraldo: la ecfrasis y el retrato

En el *Bildungsroman* tradicional, el protagonista, luego de un proceso de formación exitoso en la ciudad, se adapta a su ambiente social, madura y se siente preparado para volver a su hogar. En contraste, en la novela de formación femenina de principios del siglo XX, la integración feliz a la sociedad pocas veces se lleva a cabo, pues el viaje a la ciudad no transforma la situación de la protagonista, y el matrimonio trae consigo más restricciones

miniatura de la iglesia, de la plaza y de la torre del reloj, y en este mapa la joven calculaba como un general” (67).

que, por lo general, culminan con una rebelión, un retiro o la muerte. Hirsch destaca que en el *Bildungsroman* femenino la verdadera formación de las protagonistas comienza cuando son adultas, una vez que las expectativas convencionales del matrimonio y la maternidad han fallado. Puede afirmarse que en *A cidade sitiada* la formación de Lucrecia comienza cuando descubre que el matrimonio no es lo que esperaba y que el viaje a la urbe sólo representó el cambio de una esfera doméstica por otra más asfixiante, por lo que vuelve a su casa en São Geraldo en compañía de Mateus: “Na esperança de que ao menos em S. Geraldo ‘rua fosse rua, igreja igreja, e até cavalos tivessem guizo’, como dissera Ana” (128).⁸⁴

Sin embargo, así como después del viaje Lucrecia ya no es la misma, a su regreso el suburbio también ha cambiado y se ha transformado en una ciudad. El São Geraldo urbanizado constituye el tercer cronotopo en el que la protagonista configurara su identidad, el cual se desarrolla en los capítulos “O milho no campo”, “Os primeiros desertores” y “Fim da construção: o viaduto”. Este cronotopo presenta a São Geraldo como un espacio antes conocido y ahora percibido como un laberinto en el que Lucrecia se siente extranjera: “Aproveitando sua ausência, S. Geraldo avançara em algum sentido, e ela já não reconhecia as coisas. Chamando-as, estas não mais respondiam — habitadas a serem chamadas por outros nomes. Outros olhares, que não o dela, haviam transformado o subúrbio” (129).⁸⁵ Asimismo, la casa familiar –abandonada después de que Ana se mudó a

⁸⁴ “Con la esperanza de que, al menos en S. Geraldo, ‘una calle fuese una calle, una iglesia fuese una iglesia y los caballos llevasen cascabeles’, como había dicho Ana” (122). Al repetir las palabras que su madre pronunciaba al recordar su juventud –cuando era soltera y aún no vivía en São Geraldo, sino en una ciudad–, Lucrecia no sólo comparte con Ana la evocación idealizada del espacio de juventud y el desencanto matrimonial, sino que anticipa la identificación, casi total, que se establece entre madre e hija al final de la novela.

⁸⁵ “Aprovechando su ausencia, S. Geraldo en cierta manera había progresado y ella ya no reconocía las cosas. Al llamarlas ya no le respondían, acostumbradas a ser llamadas por otro nombre. Otras miradas que no eran la suya habían transformado el pueblo” (123).

una hacienda, luego del matrimonio de Lucrecia— es ahora un espacio ajeno cuya intimidad es violada por Mateus y la sirvienta: “A presença da criada alterava a estrutura do primeiro andar, mãos estranhas pegavam no passarinho empalhado, Mateus instalado como um rei na cadeira tão simples de Ana” (129).⁸⁶

Forastera en São Geraldo y en su casa, Lucrecia en un primer momento se deja guiar por Mateus en su propio pueblo, tal como lo hizo en la ciudad. El suburbio se ha transformado en una zona de restaurantes repleta de coches, boutiques y tranvías, en la que Mateus “pasea” a la protagonista mientras observa lujurioso a otras mujeres. Pese al dinamismo y la aparente modernidad del espacio, la isotopía del encierro que describía a São Geraldo al comienzo de la novela continúa, pues el suburbio vive un progreso conservador que modifica exteriormente el espacio, pero mantiene valores anquilosados que restringen las acciones de las mujeres a la función de madres o esposas. Asimismo, la subordinación al marido que predominó en la ciudad moderna se acentúa inicialmente al retornar al suburbio. La protagonista depende por completo de Mateus y pasa el tiempo halagándolo y sirviéndolo; cuando él sale a trabajar, ella permanece encerrada en casa —tal como lo hacía en el hotel de la ciudad moderna—, observando por la ventana el espacio exterior incomprensible y esperando la llegada del esposo: “A rua do Mercado cheia, porém, de novas luzes e de novos carros. Lucrecia esperava Mateus, mergulhava o rosto na rua, ai! Suspirava no primeiro andar, bondes e carros abafavam a exclamação” (131).⁸⁷

Lagos indica que en el *Bildungsroman* femenino el desarrollo de las protagonistas no es lineal, como en el caso de los hombres, sino que se comprime en breves momentos

⁸⁶ “La presencia de la criada alteraba la estructura del primer piso, manos extrañas cogían el pájaro disecado. Mateus instalado como un rey en la silla tan simple de Ana” (123).

⁸⁷ “La calle del Mercado llena, sin embargo, de nuevas luces y de nuevos colores. Lucrecia esperaba a Mateus, sumergía la cara en la calle, ¡ay!, suspiraba en el primer piso; tranvías y coches sofocaban la exclamación” (125).

epifánicos. Lucrecia, luego de un enfrentamiento con Mateus en el que éste justifica la infidelidad masculina y proscribire la femenina, tiene ese momento epifánico que la hace cambiar su actitud subordinada respecto al marido e intentar recobrar su espacio. Así, reinicia su *flânerie* en soledad por São Geraldo y rechaza la compañía de Mateus quien, dominado por la esposa, pasa la mayor parte espiando por la ventana, arreglando la casa y durmiendo después del almuerzo. De esta manera, se invierten los papeles: el esposo es ahora servil y contemplativo, mientras que ella recobra la mirada creativa y goza humillándolo: “Mateus diminuía cada vez mais [...]Então saía sozinha, gozando do tráfego da cidade [...]fazendo enormes e inúteis passeios de onde voltava exausta. Mateus! gritava irritada, Mateus! vem cá! Mateus já ensurdecido, ela esperando a resposta, e a casa em meia sombra, arrumada” (142).⁸⁸

Fortalecida luego de la epifanía y de una estancia en una solitaria isla en la que se reencuentra con el médico Lucas, Lucrécia regresa al suburbio; sin embargo, al retornar, pierde la vitalidad recobrada pues, pese a sus recorridos en soledad, el encierro no desaparece y ella vuelve a adoptar una actitud subordinada. Esta epifanía inconclusa, como la denomina Marta Peixoto, es característica de la narrativa de Lispector, pues sus protagonistas son arrastradas a estados de percepción ampliada en los que toman conciencia de sus deseos reprimidos y experimentan un cuestionamiento de sus papeles aceptados socialmente (madre, hija, esposa); no obstante, luego de este reconocimiento, por lo general retornan a los límites que no quieren o no pueden subvertir (Peixoto, 2004: 77). Pocos días antes de que Mateus muera, la protagonista se hace un retrato fotográfico que, desde mi perspectiva, es fundamental para comprender su compleja identidad y el desenlace de la

⁸⁸ “Mateus disminuía cada vez más [...] Entonces saía sola, gozando del movimiento de la ciudad [...] haciendo enormes e inútiles paseos de los que volvía exausta. ¡Mateus! –gritaba irritada–. ¡Mateus! ¡Ven aquí! –Mateus, ya ensordecido, ella esperando la respuesta, y la casa en penumbra, arreglada” (134).

novela. A continuación realizaré un análisis de la fotografía; para ello me serviré de la noción teórica de *ecfrasis*.

La *ecfrasis* es una figura que los rétores de los siglos III y IV d. C. definían como una descripción extendida, detallada, que permitía presentar el objeto ante los ojos y tenía la virtud de la *energeia*. Como indica Pimentel, con el tiempo este tipo de descripción tendió a limitarse a la representación de un objeto plástico, lo que provocó que su definición también se restringiera (2003: 205). En la actualidad, la *ecfrasis* se entiende, de manera general, como la representación verbal de una representación visual; es decir, es la descripción, y a la vez interpretación, de un objeto plástico en un texto. Es importante destacar que la descripción del objeto no implica una copia de éste, sino su representación a través de la palabra. Entre el objeto y el texto se establece una relación intersemiótica en la que “el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto” (Pimentel, 2003: 206). De esta manera, es notable el carácter doblemente representacional de la *ecfrasis*, puesto que se trata de la representación verbal de una representación visual. El objeto plástico descrito puede ser real o ficticio, de tal suerte que podemos hablar de tres tipos de *ecfrasis*: 1) *referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material; 2) *nocional*, cuando el objeto representado solamente existe por el lenguaje; y 3) *referencial genérica*, cuando se representa un objeto inexistente, pero éste se configura a partir del estilo de un artista o de un género establecido (Pimentel, 2003: 207).

En *A cidade sitiada*, la *ecfrasis* de la fotografía de Lucrecia se presenta esparcida en breves fragmentos de los últimos dos capítulos de la novela. Para Pimentel, el primer paso para el análisis de la *ecfrasis* es la *identificación* del objeto plástico representado verbalmente en el texto. Tal identificación está mediada por tres instancias: el lenguaje; el escritor, que establece la vinculación entre su descripción y el objeto representado; y el

lector, que reconoce los indicios textuales y, por tanto, opera la relación entre el objeto verbal y el plástico. La fotografía de Lucrecia es un objeto puramente ficcional y no remite a un objeto extratextual específico; no obstante, sí apela oblicuamente al género del retrato fotográfico, por lo que estamos ante una *ecfrasis referencial genérica*. Es pertinente, entonces, considerar las características de este género fotográfico con el que se establece la relación ecfástica.

El retrato ocupa un lugar central en los inicios de la fotografía. Carmen Cabrejas señala que el rasgo fundamental de este género fotográfico es la representación individualizada de una persona concreta –no un tipo ni una figura alegórica– a partir de la definición de sus rasgos físicos (2008: 8). Si bien en un comienzo el retrato fotográfico era un lujo reservado a la clase dominante,⁸⁹ en 1850 se popularizó y abarató debido a la creación de nuevas técnicas fotográficas, lo que permitió su desarrollo en dos direcciones: 1) los retratos de identidad que, en el sistema judicial y científico, funcionaban como método de identificación y análisis; 2) los retratos de sociedad a partir de la *carte-de-visite* y el *cabinet portrait*.⁹⁰ Estas vertientes revelaban dos concepciones de la fotografía: mientras que el retrato de identidad buscaba la máxima objetividad en la captación del retratado, el retrato social consistía en la “construcción” de una apariencia con el fin de transmitir una determinada imagen pública y unos valores asociados a ella. De esta manera, el retrato fotográfico no sólo funcionó como registro de una identidad física, sino como una imagen cifrada que transmitía valores sociales.

⁸⁹ En sus inicios, el retrato fotográfico –como su antecesor, el pictórico– era un medio de ostentación de poder y estaba ligado a las clases dominantes, únicas que podían pagar su elevado precio. Walter Benjamin indica que, en 1839, un retrato fotográfico valía 25 francos de oro y se guardaba en estuches como si fuera una joya.

⁹⁰ La *carte-de-visite* fue un formato del retrato fotográfico de 6 por 9.5 cm que, por lo general, se fijaba en un cartón ligeramente mayor que traía registrado el nombre del estudio fotográfico. El *cabinet portrait* era de aproximadamente 10 por 15 cm, y también se fijaba en un cartón. Ambos formatos se popularizaron en el siglo XIX pues, debido a su bajo costo y tamaño pequeño, permitían el intercambio y el coleccionismo (Stancik, 2011: 9).

Ahora bien, una vez identificadas las características del género del retrato fotográfico, es necesario analizar su relación con la ecfrasis del retrato de Lucrecia. Pimentel indica que la referencia y la descripción invitan al lector a realizar un “cotejo” y a establecer un contraste entre el objeto plástico referido y su representación textual (2001: 113). En el caso de la ecfrasis del retrato de Lucrecia, al realizar el cotejo podemos apreciar que su fotografía se vincula con el retrato social que implicaba no una representación objetiva, sino la construcción de una identidad. A continuación, presento la primera descripción que se hace del retrato fotográfico de la protagonista:

Foi então que tirou o retrato que mais tarde tanto intrigaria seus filhos. Nessa época estava realmente no apogeu. Sentou-se, controlou bem os músculos do pescoço, a vista se escureceu de emoção, o fotógrafo lançou o grito: sorria! o magnésio explodiu em claridade. Pronto, disse o fotógrafo, e o rosto, os ombros e a cintura desmoronaram.

Dias depois foi buscar o resultado. E eis aquela mulher reconhecível, dura. O rosto dizia uma coisa? o pensamento indicava uma coisa, o pescoço tenso. Um retrato como se tira numa grande cidade, que S. Geraldo ainda não era. Fora um prenuncio (142-143).⁹¹

En la ecfrasis no tenemos acceso directo al objeto plástico, sino a la representación que de éste hace quien realiza la descripción. La ecfrasis del retrato de Lucrecia es realizada por el narrador, pero desde la focalización de Lucrecia, por lo que “percibimos” cómo ella interpreta y valora su fotografía. La fragmentaria ecfrasis de la fotografía de Lucrecia no permite que el lector construya una imagen precisa de la mujer retratada; sin embargo, es notable que la descripción intenta subvertir las representaciones de la protagonista que se han construido a lo largo de la narración: por un lado, la joven que pasea por São Geraldo e intenta escapar de un modelo de feminidad; por otro, la esposa sometida que padece en la ciudad moderna, que se venga del marido cuando éste enferma, pero que siempre retorna a

⁹¹ Entonces se hizo aquella foto que más tarde tanto intrigaría a sus hijos. En esa época estaba realmente en su apogeo. Se sentó, controló bien los músculos del cuello, su vista se oscureció de la emoción, el fotógrafo lanzó el grito: ¡Sonría! –el magnesio explotó en una luz–. Listo, dijo el fotógrafo, y el rostro, los hombros y la cintura se desmoronaron. Días después fue a buscar el resultado. Y ahí estaba aquella mujer, reconocible, dura. ¿El rostro decía algo? El pensamiento señalaba una cosa, el cuello tenso. Una foto como se hace una gran ciudad, que S. Geraldo aún no era. Fue una premonición (135).

su condición subordinada. Frente a estas representaciones, el retrato muestra una imagen distinta: una mujer madura, tensa, cuya dureza física intenta ser reflejo de su carácter. Puede apreciarse que entre la Lucrecia narrada y la fotografiada se producen complejas relaciones de identidad.

Marco Stancik asevera que en Brasil, desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, los retratos fotográficos en formato *carte-de-visite* o de *cabinet portrait* gozaron de gran popularidad, pues eran representaciones en las que la persona retratada no se mostraba como era, sino como deseaba ser percibida; para ello se recurría, entre otros artificios, a poses estereotipadas que fabricaban una imagen de elegancia y estatus social (2011: 9).⁹² En *La cámara lúcida*, Roland Barthes arguye que la pose fundamenta la naturaleza del retrato fotográfico: “Importa poco la duración física de dicha pose; incluso si el tiempo ha sido una millonésima de segundo [...] ha habido siempre pose, pues la pose no es [...] sino el término de una intención de lectura” (2009: 92); la pose es intencionada y construye un modelo de representación. Lucrecia no se retrata para empatar en sociedad o alcanzar un estatus, sino para construir una imagen en la que se muestre diferente a lo que ha sido; es decir, para fabricarse otra identidad, tal como lo hacía con el disfraz en sus recorridos por São Geraldo. Para ello, como se aprecia en la ecfrasis, adopta una pose de dureza y madurez que difiere por completo de lo que ella es; no obstante, dicha construcción dura sólo un instante, pues luego de que la fotografía ha sido tomada, el cuerpo construido se “desmorona”. En otra ecfrasis del retrato, el desdoblamiento entre la Lucrecia narrada y la fotografiada se incrementa:

⁹² El retrato social se realizaba, por lo general, de cuerpo entero para hacer visible la vestimenta del fotografiado; además, se creaba una escenografía a partir de columnas, fondos paisajísticos, cortinas, muebles y accesorios con la finalidad de otorgar estatus y transmitir un significado social (Cabrejas, 2008: 17).

Pendurou-o no corredor, ao lado de um desenho em cartão-postal do futuro viaduto. Espanava-o diariamente. Às vezes, largando o bordado, corria e parava diante dele. Ambos se olhavam. Ela o fitando com estupor e orgulho: que obra realizada. Ficara mesmo mais livre depois que se fotografara; parecia agora poder ser o que quisesse.

Mas cada vez mais a fotografia ia se destacando do modelo, e a mulher a procurava como a um ideal. O rosto na parede, tão inchado e digno, tinha no sonho sufocante um destino, enquanto ela mesma... Talvez tivesse caído no maquinismo das coisas, e o retrato fosse a superfície inatingível, já a ordem superior da solidão – a sua própria história (143).⁹³

Para Barthes, el retrato es el “advenimiento de yo mismo como otro”, pues implica la fabricación de otro cuerpo, de otro yo: “ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy” (2009: 24). En el retrato de Lucrécia se aprecia ese otro “yo”, ya que la retratada no se muestra como es realmente, sino como desearía ser percibida o recordada; incluso envía una copia del retrato a su madre para que vea en lo que se ha convertido. Puede decirse que la fotografía representa el “ideal” de Lucrécia: una mujer fuerte, dominante, independiente, ajena a cualquier “sitio” o subordinación. Sin embargo, mientras que el retrato de Lucrécia congela la identidad fabricada, Lucrécia no permanece fija; cuando enviuda, se acrecienta su fragilidad e inseguridad y se distancia aún más de la imagen fotográfica ideal. Resulta interesante que Lucrécia coloque su fotografía a lado de la postal del viaducto que se construye para unir a São Geraldo con el exterior, ya que ambas imágenes –además de destacar la vinculación que existe entre mujer y espacio– funcionan como registros de un ideal que no se alcanzó: Lucrécia, al mirar su retrato, se asume como una copia degradada del otro “yo” que pudo haber sido y nunca fue; por su parte, pese a la construcción del viaducto, São Geraldo sigue sitiado por prejuicios conservadores que le impiden convertirse en una ciudad moderna.

⁹³ “La colgó en el pasillo, junto a una postal con el dibujo del viaducto. Le limpiaba el polvo cada día. A veces, dejando el bordado, corria y se plantaba ante ella. Ambas se miraban. Ella mirándola con estupor y orgullo: qué obra realizada. Se sentía más libre después de fotografiarse; le parecía que ahora podría ser lo que quisiese. Pero cada vez más la fotografía se iba separando del modelo, y la mujer la buscaba como un ideal. El rostro en la pared, tan hinchado y digno, tenía el sueño sofocante de un destino, mientras que ella misma... Tal vez hubiese caído en la mecánica de las cosas y el retrato fuese la superficie inalcanzable, el orden superior de la soledad, su propia historia” (135).

Para Susan Sontag existe una relación entre fotografía y muerte, pues la imagen fotográfica constata la ausencia de lo que ya ha sido y reproduce lo que jamás se repetirá existencialmente: “una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido de lo que es una pintura), una interpretación de la realidad, también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (2013: 25). La imagen contenida en el retrato de Lucrécia más que confirmar la existencia de lo sucedido, afirma su inexistencia, pues reproduce una identidad que nunca existió en la realidad, sino sólo como representación de un ideal; de esta manera, la “fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag, 2013: 25). Al tiempo que Lucrécia se distancia del “otro” deseado, del ideal fijado en el retrato, se aproxima más a Ana, el modelo del que tanto quiso distanciarse. Nuevamente, con la intención de apartarse de lo que es y de “fabricarse” una identidad más juvenil, se coloca dos dientes de oro y modifica su mirada, pero su rostro afilado pasa desapercibido entre los pobladores. Transformada en una viuda como Ana, Lucrécia sale pocas veces de su casa pues reniega de los nuevos tiempos: “evitando o perigo maior das coisas, guardando com cuidado o que lhe pertencia – esta a única explicação que encontrara para justificar sua paixão pela casa e pelos bibelôs” (187).⁹⁴ Como su madre años atrás, Lucrecia contempla, desde la seguridad del encierro, un São Geraldo peligrosamente moderno donde las calles han cambiado de nombre, se construyen nuevos edificios y la colina de pasto –accesible gracias a un viaducto– es ahora un espacio despoblado de caballos.

Lucrécia se encuentra sitiada tanto en un suburbio que no comprende como en una identidad que no puede modificar. Su retrato ideal es el que la saca de São Geraldo, pues

⁹⁴ “Evitando el peligro mayor de las cosas, guardando con cuidado lo que le pertenecía. Ésta era la única explicación que encontraba para justificar su pasión por la casa y por lo bibelots” (179).

Ana lo ha mostrado en la hacienda a un hombre y éste desea conocerla: ““Tem aqui um homem muito bom de coração, minha filha, que viu teu retrato e gostou e pergunta sempre por ti e por tua vida, minha filhinha. Digo-lhe que levas a vida de uma santa”” (190).⁹⁵ La protagonista decide vender su casa y abandonar São Geraldo para ir al encuentro de su retrato y de un ideal de vida: “É o segundo marido, espantava-se como se não tivesse direito a tanta sorte [...] Olhava o retrato pendurado na parede do corredor para adivinhar o que a esperava, à viúva-alegre” (191).⁹⁶ Sin embargo, este nuevo viaje no significa su liberación ni la posibilidad de alcanzar la identidad libre y autónoma construida en la fotografía, sino la continuación del sitio. La protagonista se dirige a una hacienda, símbolo de la opresión colonial, en la que se subordinará a un nuevo esposo y el ideal del retrato será completamente inalcanzable. En la “Ecfrasis y el otro”, W. Mitchell indica que la ecfrasis es imposible, pues la representación visual siempre se asumirá como el “otro”, la alteridad que la representación textual nunca llegará a aprehender. El retrato de Lucrecia es este otro del que habla Mitchell; aunque la protagonista intenta acercarse a él, su otro “yo”, la identidad ideal, siempre estará ausente y sólo será posible en la representación fotográfica. Como sucede con el *Bildungsroman* femenino escrito antes de la década de 1960, el desenlace es negativo: Lucrecia no consigue conformar una identidad estable ni logra sus objetivos de liberación e independencia, sino que su aislamiento y subordinación se acrecientan.

⁹⁵ “Aquí hay un hombre de muy buen corazón, hija mía, que ha visto tu fotografía y le ha gustado y pregunta siempre por ti y por tu vida, hija mía. Le digo que llevas una vida de santa” (182).

⁹⁶ “Es el segundo marido, se asombraba como si no tuviese derecho a tanta suerte [...] Miraba la fotografía colgada en la pared del pasillo para adivinar lo que le esperaba, la viuda alegre” (182).

Conclusiones

“No se nace mujer: llega una a serlo”, dice la conocida frase de Simone de Beauvoir de *El segundo sexo* con la que se estableció una diferencia entre nacer con ciertas características, y el despliegue de actos que construyen una identidad de género. Para Judith Butler, la afirmación de Beauvoir permite cobrar conciencia de que “la mujer” no es un hecho natural, sino la representación, reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos. Cito las reflexiones de Beauvoir y Butler porque, luego de la presente investigación, puedo concluir que el *Bildungsroman* femenino, desarrollado desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX, hace visible el proceso performativo de construirse como “mujer” a través de una educación que se restringe a la preparación para el matrimonio y la maternidad; es decir, a la asimilación de los actos instituidos que conformaban una idea histórica de mujer. En otras palabras, este subgénero muestra el carácter construido de la identidad femenina y al afán de las protagonistas por transgredirla:

Estos textos exploran la construcción del sistema genérico que da origen a las diferencias sexuales y a las nociones de feminidad de una cultura y clase social en un determinado periodo histórico [...] El carácter transgresor del *Bildungsroman* femenino se debe a que describe el modo como las niñas aprenden a ser mujeres dentro de un contexto social y cultural, dejando al descubierto los mecanismos represivos que influyen poderosamente para conseguir que las protagonistas se subordinen al sistema genérico prevaleciente en sus sociedades (Lagos, 1996: 29).

A lo largo de este trabajo pudo observarse que *A cidade sitiada* de Clarice Lispector se estructura como un *Bildungsroman* femenino. La identidad de Lucrecia Neves no se define como algo inmutable, sino que se construye a lo largo del tiempo. Aunque la

educación que recibe tiene la finalidad de convertirla en esposa y madre, es decir, en ángel del hogar, ella intenta oponerse a los valores de feminidad hegemónicos. Coincido con Marianne Hirsch cuando afirma que una de las características estructurales de la novela de formación femenina es la construcción de una identidad que busca transgredir los valores sociales. También coincido con Cristina Ferreira cuando apunta que en este subgénero novelesco las protagonistas rechazan los patrones patriarcales de comportamiento femenino y se enfrentan a la madre que representa un destino que desean evitar (1998: 148). Lucrecia Neves desafía la oposición ideológica entre el espacio doméstico femenino y el espacio público masculino, y desdeña el hermetismo de la casa familiar en que su madre la educa. Así, como una *flâneuse*, realiza trayectos espaciales con los que intenta socavar el sitio doméstico al que parece destinada.

Lo anterior no quiere decir que la protagonista rompa con todas las restricciones sociales y transite por su pueblo o la ciudad de forma placentera, o que logre conformar un “yo” autónomo como sucede en la novela de formación protagonizada por hombres. Como se destacó a lo largo de la investigación, el *Bildungsroman* femenino escrito hasta principios del siglo XX se desarrolla en un contexto que dificulta la formación de las mujeres, por lo que Lucrecia experimenta una libertad que se coarta. Paradójicamente, la *flânerie* de la protagonista por distintos espacios más que funcionar como una ruta hacia su liberación, marca las escalas en las que el sitio se intensifica y se aproxima más a lo que desea evitar: São Geraldo es el comienzo del sitio que desea minar y donde es formada según valores tradicionales; la ciudad moderna es un espacio de expectativas no cumplidas, en el que su esposo la adiestra y donde desempeña el papel de ángel del hogar que tanto cuestionó. El retorno al São Geraldo urbanizado simboliza la imposibilidad de transgredir

el sitio y de alcanzar otra identidad: viuda y solitaria como su madre, huye a una finca que marca el fin de sus desplazamientos y de su búsqueda.

Es notable que con sus trayectos Lucrécia se desplaza de la *flânerie* creativa, pero mediada por el disfraz y la compañía masculina, a la *flânerie* controlada por el esposo y luego a la inmovilidad de la finca; es decir, del dinamismo al estatismo, de la subversión a la obediencia. Como lo anticipa el título de la novela, hay un sitio que cerca a Lucrécia y los espacios que recorre. Se trata de un sitio no sólo físico, sino también ideológico, por lo que es imposible hablar de una *flânerie* gozosa y en libertad. En el presente trabajo destacué que las imágenes de la pecera y los bibelots funcionan como metáforas de un espacio sitiado, que permite el desplazamiento pero a la vez acota el movimiento. Estas metáforas significan los espacios habitados y recorridos por Lucrécia, pero también su propia existencia cercada por los valores de una feminidad hegemónica. Como refiere Annis Pratt, “Women’s fiction reflects an experience radically different from men’s because our drive towards growth as persons is thwarted by our society’s prescriptions concerning gender” (1981: 6). Pese a sus recorridos y a su búsqueda, la protagonista no consigue socavar su encierro ni subvertir las restricciones sociales que la limitan.

¿Se podría decir entonces que *A cidade sitiada* es la narración de un fracaso? Es imposible dejar de señalar la derrota de la protagonista, pero esto no necesariamente debe considerarse como algo negativo, pues eso equivaldría a afirmar el valor positivo de un final feliz. En la novela de formación femenina escrita hasta principios del siglo XX, el aprendizaje que conlleva a la autonomía no sucede porque se muestra el conflicto de crecer mujer en una sociedad en que las mujeres no tienen la libertad de elegir ni tomar decisiones. Muchas veces, la interrupción del *Bildung* y el desenlace “fracasado” parece significar que la protagonista aceptó las normas sociales de comportamiento; no obstante,

“The tensions that shape female development may lead to a disjunction between a surface plot, which affirms social conventions, and a submerged plot, which encodes rebellion; between a plot governed by age-old female story patterns [...] and a plot that reconceives these limiting possibilities” (Hirsch, 1983: 12).

La distancia existente entre el deseo de la protagonista y su falta de realización en el desenlace es el conflicto principal en el *Bildungsroman* femenino, pues las mujeres suelen terminar frustradas, sacrificadas o muertas. Este desenlace negativo si bien representa un fracaso, también implica que las protagonistas rechazan la estructura social que les exige sumisión y dependencia. En *A cidade sitiada* la protagonista es una mujer con contradicciones irresolubles: a lo largo de la trama vemos el desarrollo del *dual plotting* descrito por Hirsch, pues Lucrecia afirma ciertas convenciones sociales con su primer matrimonio pero también ejecuta una constante transgresión de aquéllas e intenta socavar el encierro y los estereotipos sociales; no obstante, en el desenlace, la construcción de su identidad ideal en un retrato y su huida a una finca para ir a la búsqueda de su segundo marido hacen patente que la protagonista fracasó en su esfuerzo de construir una identidad que subvirtiera la feminidad hegemónica, dejó a un lado su búsqueda de libertad y aceptó las normas sociales imperantes. Lucrecia es consciente de esta derrota, pues al ver su retrato fotográfico “ideal”, percibe lo que quiso haber sido y lo que nunca alcanzó. En este sentido, la novela sería la narración de una pérdida y de un paulatino sometimiento.

Esta tesis forma parte de un cúmulo de reflexiones que se han hecho sobre la obra de Clarice Lispector. A lo largo de mi investigación, intenté realizar un análisis detallado de *A cidade sitiada*; no obstante, hubo aspectos no desarrollados con suficiente profundidad. La propuesta genérica del *Bildungsroman* femenino de Marianne Hirsch fue la base teórica que guio esta tesis; aunque representa un trabajo inaugural para pensar la estructura y el

desarrollo de este subgénero novelesco, es notable que se trata de una propuesta que aún debe desarrollarse. Se necesita una investigación que ahonde en los aspectos estructurales e ideológicos del *Bildungsroman* femenino, y que pueda dar cuenta de los diversos recursos formales y temáticos que se emplean en este subgénero novelesco para representar el proceso de formación y de construcción de la identidad de las protagonistas. Finalmente, es necesario señalar que si bien Peixoto ya había realizado un análisis de los cuentos de Lispector desde la perspectiva del *Bildungsroman*, considero que esta tesis representa una aproximación diferente a la novela de la escritura brasileña, con la que se busca contribuir al estudio de la literatura escrita por mujeres y a la investigación de un subgénero que anteriormente había sido protagonizado sólo por hombres. Sé que el camino queda abierto para futuros trabajos.

Bibliografía

- Aguilar, Vitor de (1996), *Teoría de la literatura*, Valentín García Yebra (trad.), Gredos, Madrid.
- Aizenberg, Edna (1985), “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de Teresa de la Parra”, *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núm. 132-133, pp. 539-546.
- Amossy, Ruth (2014), “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Universidad de Antioquía, Medellín, pp. 67-84.
- Aristóteles, *Poética* (2000), 2ª ed., Juan David Bacca (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bachelard, Gastón (1975), *Poética del espacio*, Ernestina de Champourcin (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Bajtín, Mijail (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Elena Kriucova y Vicente Cascarra (trads.), Taurus, Madrid, pp. 237-409.
- Baquero Goyanes, Mariano (1995), *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid.
- Barthes, Roland (2009), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Joaquim Sala-Sanahuja (trad.), Paidós, Madrid.
- Battella Gotlib, Nádia (2015), *Clarice Lispector. Fotobiografía*, Brenda Ríos y Paula Abramo (trads.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Beauvoir, Simone de (2011), *El segundo sexo*, 3ª ed., Alicia Martorell (trad.), Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, Madrid.
- Boes, Tobias, “Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends”, *Literature Compass*, vol. 3, núm. 2, pp. 230-243, tomado de <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x/pdf>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet (1975), *La novela*, Enric Sullà (trad.), Ariel, Barcelona.
- Brasil, Assis (1969), *Clarice Lispector. Ensaio*, Organização Simões Editora, Río de Janeiro.
- Butler, Judith (1998), “Actos performativos y construcción del género”, Marie Lourties (trad.), *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, pp. 296-314.
- Calafell, Mireia (2009), “Ciudades in-corporadas: espacio, tiempo e identidad en *A cidade sitiada* de Clarice Lispector”, *Études Romanes de Brno*, vol. 30, núm. 2, pp. 83-89.
- Cabrejas Almena, Carmen (2008), *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Cândido, António (1977), “No riar de Clarice Lispector”, *Vários escritos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo.

- Cano, Gabriela y Dora Barrancos (2006), "Introducción", *Historia de las mujeres de España y América Latina II. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid, pp. 547- 556.
- Certeau, Michel de (1996), "Relatos de espacio", *La invención de lo cotidiano II. Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Universidad Iberoamericana, México, pp. 127-142.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa*, Ana María Moix y Myriam Díaz-Diocaretz (trads.), Anthropos, Barcelona.
- Colasanti, Marina (1997), "Declaraciones autobiográficas y literarias" [entrevista a Clarice Lispector], *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, núm. 2 (extraordinario), Barcelona, 1997.
- Culler, Jonathan (2004), "Identidad, identificación y sujeto", *Breve introducción a la teoría literaria*, Gonzalo García (trad.), Crítica, Barcelona, pp. 131-144.
- Cuvaric García, Dorde (2011), "La flâneuse en la historia de la cultura occidental", *Filología y Lingüística*, vol. 37, núm. 1, tomado de <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/2350/2304>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Fausto, Boris (1995), "La Primera República (1889-1930)", *Brasil, de colonia a democracia*, Teresa Rodríguez Martínez (trad.), Alianza Editorial, Madrid, pp. 140-184.
- Ferreira Pinto, Cristina (1990), *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Perspectiva, São Paulo.
- _____ y Regina Zilberman (ed.) (2007), *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.
- Fitz, Earl E. (1989) "O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental", *Remate de Males*, núm. 9, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, pp. 31-37.
- _____ (1998), "Machado, Borges e Clarice: a evolução da nova narrativa latino-americana", *Revista Iberoamericana*, vol. XIX, núms. 182-183, pp. 129-144.
- Friedberg, Anne (1993), *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley.
- García Canal, María Inés (1998), "Espacio y diferenciación de género", *Debate Feminista*, vol. 17, núm. 9, pp. 47-57.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998), *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Carmen Martínez Gimeno (trad.), Cátedra, Madrid.
- Gleber, Anke (1999), *The Art of Taking a Walk. Flânerie, Literature and Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- Golubov, Nattie (2012), *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Gómez Viu, Carmen (2009), "El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea", *Epos. Revista de Filología*, núm. 25, pp. 107-117, tomado de <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2009-25-5070&dsID=Documento.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Gross, Elizabeth (1995), "¿Qué es la teoría feminista?", *Debate Feminista*, año 6, vol. 12, pp. 85-105.

- Guzmán Luna, Gemma Libertad (2011), *La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur en el relato de ficción contemporáneo de Clarice Lispector: La pasión según G. H.*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Hall, Stuart (2010), “La cuestión de la identidad cultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*”, Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar / Universidad Javeriana, pp. 363-404.
- Heras Aguilera, Samara de las (2009), “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, núm. 9, enero, pp. 45-82.
- Hernández Terrazas, Carolina (2008), *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Hirsch, Marianne (1979), “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions”, *Genre XII*, pp. 293-311.
- _____, Elizabeth Abel, Elizabeth Langland (1983), *The Voyage in. Fictions of Female Development*, University Press of New England, Londres.
- Iglesias, Francisco (1994), “República: primera época, 1889 a 1930”, *Breve historia contemporánea de Brasil*, José Esteban Calderón (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 17-50.
- Jay, Martin (2007), “El más noble de los sentidos: la visión desde Platón hasta Descartes”, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Francisco López Martín (trad.), Akal, Madrid, pp. 25-69.
- Jeffers, Thomas L. (2005), *Apprenticeships: the Bildungsroman from Goethe to Santayana*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- Lagos, María Inés (1996), *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Cuarto Propio, Chile.
- Lanser, Susan (1996), “La imposibilidad de una narratología feminista”, en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Francesca Batrina (trad.), Crítica, Barcelona, pp. 276-284.
- Lauretis, Teresa de (1991), “La tecnología del género”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*, Gloria Elena Bernal (trad.), Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, pp. 231-278.
- Lazzaro-Weis, Carol (1990), “The Female ‘Bildungsroman’: Calling It into Question”, *NWSA Journal*, vol. 2, núm. 1, pp. 16-34, tomado de <https://www.jstor.org/stable/4315991?seq=1#page_scan_tab_contents>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Lefebvre, Henri (2013), *La producción del espacio*, Emilio Martínez Gutiérrez (trad.), Capitán Swing, Madrid.
- Leite, Maria Odila (2006), “Modos de ser femeninos en Brasil de entre siglos”, *Historia de las mujeres en España y América III. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, pp. 721-737.
- Lima Duarte, Constância (2003), “Feminismo e literatura no Brasil”, *Estudos Avançados*, vol. 49, núm. 17, pp. 151-164.
- Lispector, Clarice (1998), *A cidade sitiada*, Rocco, Río de Janeiro.
- _____, (2006), *La ciudad sitiada*, Elena Losada (trad.), Siruela, Madrid.
- _____, (2007a), *Minhas queridas*, Rocco, Río de Janeiro.
- _____, (2007b), *Queridas mías*, Elena Losada (trad.), Siruela, Madrid.

- Losada Soler, Elena y Antonio Maura (coords.) (1997), *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, núm. 2 (extraordinario), Barcelona.
- Maas, Wilma Patricia (2000), *O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*, UNESP, São Paulo.
- Mendes de Sousa, Carlos (2000), *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos, Braga.
- Mercedes Kahn, Daniela (2000), *A via crúsis do outro. Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*, tesis de maestría, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Mitchell, W. J. (2009), “La ecfrasis y el otro”, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Yaiza Hernández Velázquez (trad.), Akal, Madrid, pp. 137-162.
- Moi, Toril (1999), *Teoría literaria feminista*, 3ª ed., Amaia Bárcena (trad.), Cátedra, Madrid.
- Nogueira Aguiar, Eloísa, “A experiência do ‘súbito’ nas ficções de Lispector y Sartre”, *Revista do Departamento de Psicologia*, Universidade Federal Fluminense, Río de Janeiro, vol. 19, núm. 2, 2007, pp. 463-476.
- Nunes, Benedito (1973), *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Quiron.
- Peixoto, Marta (2004), *Ficções apaixonadas. Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, Vieira & Lent, Río de Janeiro.
- Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México.
- _____ (2002), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed., Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México.
- _____ (2003), “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura comparada*, núm. IV, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 205-215.
- _____ (2012), *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, Bonilla Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- Pollock, Griselda (2007), “Modernidad y espacios de la femineidad”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana / Programa Universitario de Estudios de Género, México, pp. 249-282.
- Pratt, Annis (1981), *Archetypal patterns in women's fiction*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ricoeur, Paul (1996a), “El sí y la identidad narrativa”, *Sí mismo como otro*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI, México, pp. 138-172.
- _____ (1996b), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI, México.
- _____ (2008), “Las metamorfosis de la trama”, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), 4ª ed., Siglo XXI, México, pp. 383-419.
- Sá, Olga de (2000), *A escritura de Clarice Lispector*, Editora Vozes, Petrópolis.
- Sáez, Begonya (2007), “Formas de la identidad contemporánea”, Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad*, vol. 1, Ediciones UAB, Barcelona, pp. 41-53, tomado de

- <<http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/09/2-Begonya-Saez.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Salmerón, Miguel (2002), *La novela de formación y peripecia*, Machado Libros, Madrid.
- Scott, Joan W. (1996), “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en Martha Lamas (comp.), *El género. La construcción de la diferencia sexual*, Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género, México, pp. 265-302.
- Soihet, Rachel (2006), “Movimientos femeninos y lucha por el voto en Brasil”, *Historia de las mujeres en España y América IV. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, pp. 619-631.
- Somerlate Barbosa, Maria José (2007), “‘O mergulho na matéria da palavra’: Clarice Lispector e suas precursoras brasileiras”, en Ferreira-Pinto Bailey, Cristina y Regina Zilberman (ed.), *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.
- Sontag, Susan (2010), *Sobre la fotografía*, Carlos Gardini (trad.), Penguin Random House, Barcelona.
- Souza da Silva, Jacicarla (2009), “Parte I. Panorama da crítica feminista no Brasil”, en J. S. Silva (ed.), *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*, UNESP / Cultura Acadêmica, São Paulo, pp. 40-49, tomado de <<http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327-04.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2016.
- Stancik, Marco Antonio (2011), “De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910)”, *Revista Iberoamericana*, vol. XI, núm. 44, pp. 7-24.
- Toledo, Aída (2004), “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núm. 206, pp. 237-249.
- Tornero, Angélica (2011), *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Facultad de Humanidades / Miguel Ángel Porrúa, México.
- Torras, Meri (2007), “Sexo, texto, escritura y deseo. La materialización del cuerpo de Lucrécia Neves en *A cidade sitiada*” [documento inédito].
- Vadillo Buenfil, Carlos Javier (2012), *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid-Facultad de Filosofía y Letras, Madrid.
- Wilson, Elizabeth (1992), “The Invisible Flâneur”, *New Left Review*, vol. I, núm. 191, enero-febrero.
- Wolff, Janet (1985), “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society*, vol. 2, pp. 37-47
- Woolf, Virginia (2012), *Una habitación propia*, Catalina Martínez (trad.), Alianza, Madrid.
- Zubiaurre, María Teresa (2000), *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México.