

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



TÍTULO

DE UN CUERPO DISCIPLINADO HACIA LA ENCARNACIÓN DEL DESEO FEMENINO EN *APRENDIZAJE O EL LIBRO DE LOS PLACERES* Y DOS RELATOS DE CLARICE LISPECTOR (“AMOR” Y “LA IMITACIÓN DE UNA ROSA”)

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA EN ESTUDIOS DE GÉNERO

AUTORA

MARÍA JULIA SULCA MUÑOZ

ASESORA

ROCÍO SILVA SANTISTEBAN MANRIQUE

Julio, 2020

RESUMEN

Esta tesis surge por la necesidad de plantear una lectura crítica de dos cuentos (“Amor” y “La imitación de una rosa”) y una novela de Clarice Lispector (*Aprendizaje o el libro de los placeres*), escritora brasileña del siglo XX. El enfoque de la investigación revaloriza textos literarios que visibilizan un hilo conductor; por tanto, transitamos de los mecanismos disciplinarios sobre el cuerpo femenino hacia el descubrimiento de un deseo palpitante de la protagonista de la novela en cuestión. Desde mi posición como investigadora, es relevante realizar un estudio exhaustivo respecto de la producción literaria de Clarice Lispector, pues, a partir de su narrativa, es posible examinar diversas vertientes de análisis que permiten evaluar la subjetividad femenina a la luz de la búsqueda de la multidimensionalidad de los sujetos; es decir, al profundizar en los personajes clariceanos, observamos una inagotable fuente de redescubrimientos que reflejan la tensión constante de aquello que implica construirse como mujer. La presente investigación busca examinar algunos mecanismos de disciplinamiento del cuerpo femenino dentro de los textos narrativos de Clarice Lispector. Además, pretende concebir al cuerpo como una categoría que no solo demuestra la sujeción a un aparato disciplinario, sino como una instancia liberadora que articula una dimensión de la identidad del sujeto femenino. Ciertamente, es indispensable reflexionar acerca de la ruptura de las representaciones de lo masculino y lo femenino dentro de los textos elegidos.

ÍNDICE

Introducción.....	6
CAPÍTULO I	
Tras las huellas clariceanas.....	9
CAPÍTULO II	
Marco Teórico.....	24
2.1.-Detrás de una mirada disciplinaria.....	24
2.2.-La interiorización de los <i>habitus</i>	27
2.3.-Desmontando las tecnologías del género.....	30
2.4.-El despertar de lo sensorial.....	34
2.5.-Un artificio enmascarado tras la búsqueda de la subversión.....	35
2.6.-Un cuerpo habitado de multiplicidades.....	36
CAPÍTULO III	
El cuerpo: entre la disciplina y el viraje de la subjetividad femenina.....	38
3.1.-Las miradas de los otros y la sanción “universal frente a la imagen de la perfección femenina en el cuento “La imitación de una rosa”.....	38
3.2.-Destino de mujer o resignificación del sujeto femenino en el cuento “Amor”.....	52

CAPÍTULO IV

Un cuerpo femenino tras la búsqueda incesante del deseo en <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i> de Clarice Lispector.....	63
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	92



INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca acercarnos al universo narrativo de Clarice Lispector a partir del análisis de dos cuentos “Amor” y la “Imitación de una rosa”, además de la novela *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Entonces, en esta propuesta, resulta fundamental evaluar el tránsito de una etapa en la cual se evidencia, en los personajes femeninos de Lispector, un conjunto de mecanismos que disciplinan el cuerpo hacia otra fase de búsqueda del propio deseo femenino. Este cambio progresivo permite reconocer la evolución y la complejidad de las protagonistas, quienes revelan su mutabilidad en diversos momentos.

Es indispensable señalar que esta escritora del siglo XX es ubicada en la generación del 45 dentro del canon brasileño y pertenece a la corriente literaria del modernismo. Sin embargo, más allá de estos lineamientos que establecen su posición en el campo literario, Lispector, al igual que sus personajes, se deslinda de este marco para profundizar en aquellos detalles de la cotidianidad para focalizarse en el redescubrimiento incesante de las múltiples dimensiones de la femineidad.

En el capítulo uno y dos, realizo el recorrido de los antecedentes bibliográficos de esta investigación. Esta recopilación me permite partir de aquellas coordenadas que exploraron la narrativa clariceana desde distintas miradas. Dicho acercamiento desemboca, en este caso, en una propuesta alrededor de un corpus que logra reflejar el proceso de transformación de los personajes femeninos de nuestra autora, de manera que las vemos resquebrajar la rígida visión disciplinaria del cuerpo y empezar a reinventarse en función de su propio deseo.

En el capítulo tres, planteo el análisis de los dos cuentos mencionados líneas arriba. Si bien en el caso de los dos relatos observamos a personajes femeninos que, aparentemente, asumen una condición de subordinación, debido a que no cuestionan deliberadamente las convenciones sociales que las oprimen, aún persiste el potencial de subversión desde las posibilidades en las que se sitúa cada personaje. Tanto Laura como Ana (protagonistas de “Amor” y la “Imitación de una rosa”), en una primera fase, aceptan los designios del sistema patriarcal. Sin embargo, con el avance de la narración, Lispector introduce elementos que pueden funcionar como los agentes de la revelación, que generan un descentramiento o desequilibrio en el sujeto femenino. El encuentro con un ciego mascando chicle y el contacto con unas rosas de perfección inalcanzable interpelan y reposicionan a las protagonistas. En ese sentido, aunque, en apariencia, se retorne a las actividades cotidianas del espacio privado después del momento de “epifanía”, se ha atisbado otra dimensión, distante de los clásicos arquetipos que limitan la redefinición de la propia identidad. Los discursos de ambas mujeres se elaboran a partir de una constante reflexión acerca de las representaciones sociales, como la imagen de la esposa hacendosa y la madre abnegada, que las han conducido a un “destino de mujer” (mirada esencialista) y, al mismo tiempo, han desembocado en una situación de vaciamiento identitario.

En el cuarto capítulo, se aborda la novela *Aprendizaje o el libro de los placeres*, texto en el que Lispector genera una ruptura con los moldes anteriores. En dicha narración, Lori, la protagonista, profesora de educación primaria, al comienzo, manifiesta una sensación de insatisfacción. Por ello, hasta el momento, solo se ha aferrado al dolor, pero no reconoce los placeres que podría experimentar si tomase contacto con su propio deseo. En ese tránsito, aprende a entablar una relación con su dimensión corporal por medio del acceso a su mundo sensorial. Esta propuesta es la clara resonancia de algunos de los

postulados del feminismo de la diferencia, en particular, de Luce Irigaray. La manera en la que el cuerpo femenino se vincula con la naturaleza (el mar y la tierra) le permite a Loreley adoptar una posición cuestionadora de su propia subjetividad. Se instrumentaliza al cuerpo para alcanzar una identidad que se distancia de una visión esencialista, la que ha sido consolidada por el sistema binario. A partir de esta lógica, al sujeto femenino se le asocia con la naturaleza y, por ende, con la materialidad del cuerpo. Indudablemente, el vínculo con la entidad corpórea es el primer paso para la reevaluación de la trayectoria asumida por el personaje femenino.

Entonces, el cuerpo le permite al sujeto femenino asumir su condición existencial. Lori se superpone a las miradas de los otros y, en tal sentido, no hay ningún tipo de retroceso. Así, con el uso del símbolo del espejo, se puede observar a la protagonista como aquella mujer que se distancia y reconoce su misterio con el objetivo de avanzar hacia el camino de la exploración de la propia subjetividad. Ella encarna el deseo, pero, en un principio, no por “otro”, en este caso, Ulises, sino que se trata del descubrimiento de insondables rutas del placer, inconmensurable y limitado al mismo tiempo. Esta lectura interpretativa nos trae a colación a De Lauretis en relación con las estrategias que pueden desarrollar los sujetos para desencadenar una desestabilización en el sistema social. En la propuesta narrativa clariceana, son los dos personajes, Lori y Ulises, quienes aprenden a vivir, pero el uso de la dimensión corporal solo le concierne a la mujer y esto ocurre, porque la historia de la humanidad ha posibilitado recrear las metáforas del cuerpo solo en función del sujeto femenino. De hecho, esto es aprovechado por la escritora con la finalidad de resignificarse y reinventarse.

En las producciones narrativas de Lispector, es notoria la resonancia de múltiples voces y sensaciones que posibilitan la reinención incansable del sujeto femenino. En ningún caso, se podría pensar en el sometimiento absoluto a la norma, sino que se trata de un montaje en el que cada protagonista muestra alguna o diversas máscaras, como estrategia subversiva. El propio rostro identitario está en proceso de evolución y, por lo tanto, se alude a la metáfora de la metamorfosis. En ese sentido, es indispensable resaltar la perspectiva de Deleuze y Guattari, quienes apelan a la existencia del devenir-animal, pero, en realidad, se trata del devenir-sujeto múltiple o heterogéneo, con bordes difusos y, al mismo tiempo, anclado a tierra (reconocerse como parte integrante del sistema).



CAPÍTULO I: TRAS LAS HUELLAS CLARICEANAS

El tema de investigación es el siguiente: De un cuerpo disciplinado hacia la encarnación del deseo femenino en *Aprendizaje o el libro de los placeres* y dos relatos de Clarice Lispector (“Amor” y “La imitación de una rosa”).

Problema de investigación

La literatura se constituye en la resonancia transfigurada de los acontecimientos ocurridos dentro del espacio social. Sin embargo, no se trata solo de un registro, sino de una recreación permanente. Bajo este lineamiento, se puede aludir a un espacio en el que emergen subversiones que trastocan aquello que llamamos realidad. Así, la incursión en el universo literario brinda la elocuente posibilidad de transformación del acontecimiento histórico. Sin duda, la creación literaria se ha convertido en vehículo de representación del mundo que nos rodea:

La literatura ha sido en ese camino una guía de gran utilidad; algunas críticas la han tomado como una fuente de acceso al conocimiento, pues consideran que el valor de lo literario para la vida humana tiene que ver con su capacidad para moldear nuestra experiencia, para atribuir al universo una imagen sin la cual no podríamos captarlo, que regula y dirige nuestros códigos de comunicación.
(Moreno 1994: 108)

Dentro de este microcosmos literario, es posible realizar un acercamiento a una escritora

que, con el paso de los años, ha empezado a ser valorada por su producción textual, que genera una ruptura con la creación canónica. Clarice Lispector (1920-1977) nació en Ucrania, pero su familia se trasladó a vivir a Recife cuando ella tenía dos meses de edad. Es necesario incidir en el hecho de que la autora brasileña, en diversas de sus producciones narrativas, es influenciada por la tradición judía, ya sea para apropiarse de ella o para resignificarla. A pesar de sus raíces culturales, ella es considerada una escritora brasileña que aborda la problemática del proceso de construcción de la subjetividad femenina a lo largo de diversos cuentos y novelas. Además, existe una constante reflexión sobre la inserción de la palabra en el mundo interno del sujeto. Sus narraciones revelan la autoexploración incesante a partir de una serie de eventos de la vida cotidiana, que suscitan la meditación acerca de sucesos de mayor trascendencia en la existencia humana: «Consciente de su quehacer literario, Clarice Lispector creó una expresión propia y precursora y abrió nuevos rumbos a la literatura brasileña, incrementando, al lado de Guimarães Rosa, el proceso de desestructuración de la narrativa tradicional en el Brasil» (Josef 1984: 239). Entre sus principales novelas, se encuentran *Cerca del corazón salvaje* (1944), *La pasión según G.H.* (1964), *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), *La hora de la estrella* (1977), *Un soplo de vida* (1978), textos que revelan un incesante deseo de autodescubrimiento por medio de sus personajes, en especial, los femeninos. En algunos de sus escritos, se puede detectar su vínculo con la tradición judía, lo cual se refleja por medio de su concepción de la divinidad. Aquella dimensión espiritual, característica de diversos personajes, revela su deseo de reflexionar sobre su propia existencia y el sentido de la humanidad.

¿Por qué Clarice Lispector?

Desde mi posición como investigadora, es relevante realizar un estudio exhaustivo respecto de la producción literaria de Clarice Lispector, pues, a partir de su narrativa, es posible examinar diversas vertientes de análisis que permiten evaluar la subjetividad femenina a la luz de la búsqueda de la multidimensionalidad de los sujetos; es decir, al profundizar en los personajes clariceanos, observamos una inagotable fuente de redescubrimientos que reflejan la tensión constante de aquello que implica construirse como mujer. En ese sentido, considero que este trabajo permite desarrollar más este enfoque. Debo enfatizar que, si bien ella se inscribe en un contexto literario en el cual diversos autores latinoamericanos proponían la elaboración de “novelas totales”, que se convirtieron en la posibilidad para recrear universos mágicos, pero que representaban la realidad latinoamericana mediante un conjunto de metáforas, la propuesta clariceana evidencia una ruptura con las convenciones y parámetros de la época. Lispector se distancia de la corriente literaria predominante de su tiempo para iniciar una producción narrativa que explora el mundo interno y que, a su vez, busca, por medio de sus personajes, la reinvención constante de sí misma desde diferentes miradas, y en espacios y escenas de la cotidianidad:

Como Clarice Lispector (1920-1977), escritora de ficción de vanguardia con uso de metáforas íntimas y de ruptura, en su obra revela una permanente crisis de identidad a través de un estilo que ella misma definió como no estilo. Los personajes femeninos de sus novelas y relatos son complejos y están en lucha desde la soledad y la desventaja en constante reflexión sobre sí mismos, hablan consigo mismos y con su yo más íntimo. El mismo acto de escribir la conduce al

vacío: Tengo miedo de escribir, es tan peligroso. Quien lo ha intentado, lo sabe. Peligro de revolver en lo oculto y el mundo no va a la deriva, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir tengo que colocarme en el vacío (Guardia 2005: 7).

Algunos de los críticos de su obra señalan que la autora adopta como punto de partida la esfera de su cotidianidad, es decir, sucesos que no serían trascendentales desde otras ópticas. Sin embargo, ella fragmenta su espacio para que el lector visibilice aquello que subyace en una realidad desdibujada. Sus textos proponen una invitación a la exploración sensorial que, a lo largo de mi investigación, indago en función de la proximidad del cuerpo como la encarnación del gozo.

La investigación es relevante, debido a que se convierte en un aporte bibliográfico significativo respecto de la crítica a la obra de Clarice Lispector en español. Generalmente, se han propuesto estudios que abordan una perspectiva filosófica, específicamente enfocada en el existencialismo. No obstante, en este caso, el objetivo central del presente trabajo es analizar dos niveles dentro de la construcción narrativa de Lispector. En principio, desentrañaré los mecanismos de disciplina que ejercen control sobre el cuerpo femenino. Desde ese lineamiento, es fundamental dismantelar las imágenes preconcebidas respecto del sujeto femenino. Por ello, resulta indispensable partir de la observación de las protagonistas como iniciales sujetos oprimidos que, a lo largo de la narración, se resitúan en función de una nueva mirada; en consecuencia, se trata de una búsqueda interna constante. Por medio de este proceso de exploración, el cuerpo pasa de ser una instancia de sujeción a una de liberación y expresión de la propia subjetividad.

La presente investigación busca examinar algunos mecanismos de disciplinamiento del cuerpo femenino dentro de los textos narrativos de Clarice Lispector. Además, pretende concebir al cuerpo como una categoría que no solo demuestra la sujeción a un aparato disciplinario, sino como una instancia liberadora que articula una dimensión de la identidad del sujeto femenino. Ciertamente, es indispensable reflexionar acerca de la ruptura de las representaciones de lo masculino y lo femenino dentro de los textos elegidos.

En la trayectoria de esta propuesta investigativa, surgieron algunas preguntas que me permitieron encaminar el análisis; entre ellas, están las siguientes: ¿Cómo los mecanismos de disciplinamiento constriñen la actuación de las protagonistas en la narrativa seleccionada de Clarice Lispector? ¿En qué medida el cuerpo puede ser resemantizado a través de sus diferentes representaciones en el corpus narrativo seleccionado? ¿Cómo insertar a los sujetos femenino y masculino a partir de la nueva mirada del cuerpo dentro de la novela y relatos de Lispector?

Tras las huellas clariceanas y para efectos de esta investigación, realicé una primera revisión bibliográfica, que consideraba los relatos seleccionados y la novela en cuestión. Sin embargo, es fundamental señalar que hay una carencia de artículos críticos en función del corpus elegido, pero, sobre todo, en el caso de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. La mayoría de los artículos aluden al proceso creativo de la escritora, a su relación con una dimensión metafísica y existencialista.

Una de las publicaciones más relevantes es “Lispector, Eltit y Valenzuela: mirada, cuerpo y escritura que descentra. Incisiones en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XX” (2006), que le pertenece a Yolanda Westphalen, quien examina, brevemente, algunos cuentos y la novela *La hora de la Estrella* de Lispector. En el artículo, se plantea que la escritora parte de ciertos sucesos que corresponden a la vida cotidiana para evaluar algunas de las típicas representaciones de “lo femenino”. No obstante, el acercamiento a las protagonistas femeninas no se restringe a resaltar estas imágenes, sino que esta es la instancia previa a la aparición de una mirada que descentra. Entonces, se puede evidenciar un acto subversivo frente a una realidad en la que prima el imaginario masculino. Lo planteado por Westphalen me permite analizar cómo se produce un desequilibrio en la dimensión privada de aquel personaje femenino, que le conduce a replantear su propia situación.

En el artículo “Cerca del corazón salvaje” (2005), Juan Gustavo Cobo Borda se centra en realizar un acercamiento crítico a la novela que lleva el mismo título del texto en mención. Particularmente, se sumerge en la experiencia sensorial que caracteriza a la protagonista de la narración. Luego, la atención se focaliza en la novela *La araña*; a partir de ella, resalta la locuacidad y la evasión como rasgos típicos de la producción narrativa de Lispector. En el caso de *Lazos de familia*, se incide en la fractura de la normalidad cotidiana. Así, los personajes femeninos descubren el terror de estar vivas y la percepción de lo carcelario en el discurrir rutinario. Bajo este lineamiento, se aproxima a “La imitación de una rosa”, cuento en el que destaca la evidencia de un conflicto interno. De este modo, se trasluce el imperativo de “sentirse bien” y la desconexión del mundo en el cual se halla inmersa la protagonista del relato. Se trata, pues, de los atisbos de una subjetividad que emerge, un terreno poco explorado. Laura, el personaje femenino

central, se encuentra sujeta a un conjunto de convenciones sociales (educación católica). Su búsqueda interior se manifiesta por medio de la evasión de la realidad. Así como ocurrió en los casos anteriores, Cobo señala que, en la *Pasión según G.H.*, se produce un monólogo interno y místico, por medio del cual se instaura el silencio y, en simultáneo, la posibilidad de consolidar una voz propia.

Bella Josef, en su artículo Clarice Lispector: La recuperación de la palabra poética (1984), explora la idea del sondeo introspectivo y cómo la palabra se convierte en un instrumento de este proceso. Además, analiza de qué manera, dentro de la producción narrativa de la autora, es notoria la conciencia de una angustia existencial. En función del lenguaje, se plantea que el uso de la tercera persona presenta rasgos de una confesión intimista, como si se tratase de una primera persona. Sobre *Lazos de familia*, Josef alude al proceso de encarcelamiento de los individuos en una prisión doméstica. Como una suerte de respuesta a las condiciones adversas, se produce una revelación en los personajes principales a partir de una tensión conflictiva, la cual surge como producto del contacto con una realidad que interpela constantemente. Desde esta óptica, se materializa una irrupción de una dimensión desconocida en lo cotidiano. En el caso de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Bella Josef propone de qué modo Lispector plasma una visión existencial que encarnan sus protagonistas y, con esta mirada, nuevamente, el lenguaje clariceano rompe con la tradición narrativa. Se rescata la vuelta a la naturaleza como elemento esencial en el discurrir del autoconocimiento, que se desplaza hacia el replanteamiento del vínculo con el otro (dinámica dialéctica).

En “Clarice Lispector/Hélène Cixous: texto a dos voces” (2005), Jorgelina Corbatta, autora del artículo, plantea la relación existente entre ambas autoras. En ese sentido, un aspecto que es posible destacar es la naturaleza de la relación con el otro. En el texto, también se enfatiza que, por medio de la lectura de Lispector, se produce una búsqueda del yo interior desde aquello que pudiera resultar más insólito o que genere extrañeza. Se trae a colación un diálogo permanente, que pretende apelar a la simplicidad, característica común en ambas autoras analizadas. Por otra parte, se encuentra el hecho de demostrar que, en la producción narrativa de la escritora brasileña, emerge una atracción por los eventos ocurridos en la naturaleza y cómo estos producen sensaciones placenteras que posicionan al sujeto en una dimensión corporal. Bajo este lineamiento, se establece un diálogo entre lo que Cixous llamaba la escritura femenina de Clarice y su propia teoría feminista y crítica. Se retoma la idea, propuesta en los escritos de Cixous (*La risa de la Medusa*), que evidencia que la escritura se ubica en el cuerpo femenino con su capacidad de gozo:

De este modo, al conocer la obra de Lispector, Cixous celebra su sentimiento de hermandad, unidas por una misma economía libidinal, el gusto por lo mínimo, la concepción de la subjetividad y de la otredad. También las une una misma concepción de la escritura como cuerpo, como voz y materialidad, como manos que se ofrecen yendo al encuentro de los otros (Corbatta 2005: 208).

A partir del vínculo comunicativo de estas dos autoras, se hace visible la riqueza de la multiplicidad que encarna la escritura de Clarice Lispector. La aparición de distintos rostros que se refugian en mundos que se interconectan favorece una narrativa que evidencia la transformación constante de la identidad de los sujetos.

En el texto “La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector” (1989), Mária Russotto analiza qué estrategias emplea Lispector dentro de sus novelas y cuentos, ya sea como una narradora que se oculta en la oscuridad, como el eco de un personaje o como “conciencia organizadora del relato”. En este artículo, se sostiene que la producción narrativa de Lispector trasluce “una cierta situación femenina”, aunque este aspecto no necesariamente sea una característica consciente de la autora. Desde la perspectiva de este texto crítico, la escritora de *Aprendizaje o el libro de los placeres* crea personajes femeninos solitarios, que se detienen a mirar los detalles en lo cotidiano. En ese sentido, el punto de partida es la percepción minúscula de la realidad —aquel espacio de acceso más inmediato— para poder realizar elaboraciones mucho más abstractas.

Por otra parte, se señala que existe una lógica atemporal en la narrativa de Lispector, es decir que esta se sitúa fuera de la historia y de la ley intentando recrear otros mundos por medio de su propio cuerpo, que le permite tener acceso a distintas experiencias dentro de los espacios en los que se desplaza constantemente. Sus personajes femeninos efectúan “vuelos imaginarios” y, mediante estos, se producen las rupturas con las convenciones narrativas. Asimismo, se alude al “no saber” de los personajes clariceanos; este rasgo invita a la sugerencia y, evidentemente, a la seducción del lector. En muchos de los relatos, existe una conciencia del acto mismo de la producción narrativa: «En realidad, los hechos quedan flotando y aislados, como simples mini relatos en medio de una inmensa tiniebla que los engulle». (Russotto 2012: 87). En algunos cuentos, las protagonistas se descomponen, suceso que desencadena una amenaza a un universo con pretensiones de organicidad o sistematicidad. Si se considera esta direccionalidad, es factible observar cómo, en la producción narrativa, se retratan las miserias femeninas, pese a que no se procede con una confrontación deliberada; en otras palabras, no es visible un cuestionamiento directo.

En “La transformación de las convenciones apocalípticas en la narrativa de Clarice Lispector” (2011), Naomi Lindstrom busca identificar los rasgos del pensamiento judío que se pueden percibir en la obra de la narradora. En realidad, la aparición de estos elementos, considerando la perspectiva interpretativa del texto en cuestión, no suele ser explícita, a pesar de que la escritora proviene de una familia judía, que mantuvo sus raíces luego de instalarse en Brasil. Desde este lineamiento crítico, se evidencia una estrecha relación con varios libros de la Biblia hebrea, pero, en simultáneo, se incorporan características procedentes de la tradición cristiana-católica. Siguiendo esta lógica, también, se puede destacar cómo la narradora reproduce el sincretismo de la cultura religiosa brasileña (visión secular). A su vez, se advierte una resonancia del pensamiento mesiánico. En realidad, Lispector realiza una adaptación de algunos conceptos apocalípticos de origen extraoficial y folklórico, es decir que se trata de una recreación constante, pero que se origina de un diálogo intertextual. Por otra parte, la autora brasileña, en ciertos casos, realiza una parodia de una visión catastrófica que es inherente a los textos apocalípticos. Se trata, pues, de una suerte de trabajo experimental. En sus cuentos, se diluye la visión sancionadora acerca del pecado: «Estas prácticas, condenadas tanto en el pensamiento judío como en el cristiano bajo la categoría conceptual de pecado, aparecen resemantizadas en la narrativa de Lispector bajo el concepto más amplio de la transgresión» (Lindstrom 2013: 93). Así, cada acto transgresor es el paso para alcanzar la instancia de la iluminación y, en ese sentido, se postula la posibilidad de un aprendizaje permanente.

En “Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector” (2007), Núria Girona sostiene que, en los relatos de Lispector, un elemento de lo cotidiano desestabiliza la identidad y, además, se la enmarca en la construcción de una literatura minimalista. Desde una perspectiva psicoanalítica, la escritura clariceana se constituye en un fluir del inconsciente, lo que traspasa los parámetros establecidos para la producción narrativa. Entonces, se valida la irrupción del silencio, que revela lo más profundo de una reflexión metafísica. Asimismo, se examina la posibilidad de la disolución del lenguaje y la restitución del mismo con la finalidad de sugerir un nuevo vínculo comunicativo.

En “Clarice Lispector: la dimensión de lo desconocido” (2010), Camila do Valle y Fernando Gebra abordan de qué manera se produce la percepción del otro como un extraño y, luego, se plantean los rasgos de lo que se quiere ser, tal como ocurre en el reflejo del espejo. Así, el encuentro con la alteridad configura la propia identidad según se propone en el texto. Por otra parte, por medio de la producción narrativa de Lispector, se comprueba la existencia de un “ojo vigilante”, que controla las acciones de los individuos. Si bien los personajes muestran complacencia frente a la sujeción, también está latente la posibilidad de los excesos, una constante amenaza. Esta situación paradójica genera una tensión, que se trasluce en el ritual del autoconocimiento.

En “Clarice Lispector: el otro y el sí mismo como construcción literaria” (2012), María Constanza Castro Molinari propone que la producción narrativa de la autora brasileña evoca las voces de los otros: «El derecho al grito, la queja y la resistencia frente a un mundo cruelmente excluyente, un derecho arrebatado a miles de personas, surge como una necesidad vital para la escritora» (Castro 2011: 9). Entonces, la posibilidad de

representar a ese “otro” fuera de la historia se convierte en una demanda. Así, se recobra el vínculo entre feminismo y colonialismo, lo cual demuestra la intersección de variables como género y clase. Por otra parte, los espacios configurados en los textos literarios clariceanos recrean un universo polifónico, por medio del cual diversas alteridades son retratadas y permiten, en paralelo, replantear la identidad de los protagonistas. Desde esta perspectiva, el sujeto solo se constituye a partir del otro y, por ende, las voces de esos otros encarnan la propia subjetividad.

En “Escritura de mujer: apuntes para un acercamiento a Clarice Lispector” (2008), Rocío Castro Morgado examina cómo la escritora, por medio del uso del lenguaje, es capaz de explorar la interioridad y, además, bordea los límites de la palabra. Esta se convierte en un instrumento para transmitir sensaciones. En la narrativa clariceana, también se puede revelar el «fracaso de la palabra» por tratar de mostrar el mundo que nos rodea, pero esta misma característica la hace tangible.

Además, Castro señala que, dentro del sentido vocacional que se experimenta en la narrativa de Lispector, se trasluce el deseo de pertenencia. Su necesidad de pertenecer a un espacio o a una comunidad se encuentra ligada a su propio proceso de construcción de identidad. De este modo, la escritura es entendida como un vehículo para alcanzar la posibilidad de «pertenecer a sí misma».

Freixas, en su artículo “Lo femenino y lo trascendente” (2013), destaca cómo Lispector crea personajes femeninos que emergen desde el espacio cotidiano para proponer reflexiones metafísicas: «Hay dos mundos que Clarice Lispector quiere explorar: lo

femenino y lo trascendente» (Freixas 2013: 66). Muchos de sus personajes son mujeres marginales, pero que replantean su identidad a partir de una revelación “epifánica”:

Lispector tiene en el fondo una gran tendencia a la abstracción y los cuentos le sirven para plantear, como quien no quiere la cosa, cuestiones tales como la naturaleza del amor, la relación entre el yo y el otro, la aprehensión intelectual versus la aprehensión sensual y emocional del mundo, la búsqueda del sentido o la renuncia a hallarlo, aceptando la nada... Es este –la nada, lo neutro, el vacío, como sustrato del universo- un leitmotiv de Lispector: aparece en ese maravilloso texto —no es propiamente un cuento— titulado Silencio, o en uno de sus relatos más justamente célebres, Amor, encarnado por un ciego que masca chicle, en contraste con el mundo vivo, de imágenes, colores, olores, representado por el Jardín Botánico, a la vez trasunto del Paraíso y escenario de la corrupción, de la podredumbre, de la muerte (Freixas 2013: 67).

La posibilidad de generar sensaciones, es decir, representar el despertar sensorial, le permite a la narradora brasileña explorar la dimensión corporal como un instrumento del autoconocimiento. Las sensaciones de deleite o de desagrado conducen al sujeto femenino a materializar su deseo, aquel que fue invisibilizado producto de las convenciones sociales (visión patriarcal).

Metodología

La investigación se basa en el análisis literario de los cuentos “Amor” y “La imitación de una rosa”, y la novela *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector. Para

efectuar dicho análisis, realizo la interpretación de determinados parlamentos y, obviamente, extraje algunas figuras retóricas que evidencien un acercamiento más exhaustivo a los textos seleccionados. Es fundamental señalar que el enfoque es de carácter interdisciplinar; por eso, una herramienta central es la teoría de género, la cual me permite reflexionar acerca de aquellos mecanismos por los cuales las mujeres intentan subvertir las convenciones sociales que las encasillaron en moldes restrictivos de comportamiento. Por otro lado, la teoría feminista me brinda la posibilidad de evaluar la manera en que se representa la posición que debe adoptar la mujer en una sociedad que esencialmente se halla regida por el imaginario masculino. Asimismo, es necesario indagar cómo se reformulan aquellos comportamientos estipulados por el orden patriarcal. En ese sentido, resulta primordial diagnosticar las estrategias de resistencia frente a estas caracterizaciones y normas de conducta. Las imágenes femeninas suelen discurrir entre polaridades (según la tradición literaria hegemónica (el ángel y el monstruo o demonio) que son establecidas sin considerar, en lo absoluto, la subjetividad femenina. Se trata de diversos modelos inventados para las mujeres con la finalidad de inmovilizarlas dentro de la dinámica social.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, reviso cómo Lispector se apoya en las distintas perspectivas de aproximación al cuerpo para profundizar en el proceso de articulación de la subjetividad femenina. De esta manera, se genera una ruptura con la clásica dicotomía cuerpo/mente, espíritu o razón, que se ha visibilizado a lo largo de la historia. Así, Lori, la protagonista de la novela en cuestión, asume la corporeidad como aquel eje de posicionamiento que, lejos de ser desplazado, es resignificado. Considerando este lineamiento, realizo la interpretación de un conjunto de metáforas que se tienden a asociar a la femineidad. Por otra parte, el personaje masculino, Ulises, no establece el mismo

vínculo con su dimensión corporal y, más bien, se constituye como un sujeto desintegrado, aunque, aparentemente, él es quien dictamina los actos realizados por Lori. De esta manera, se evidencia una escisión entre la racionalidad y el contacto con su cuerpo.

Asimismo, analizo cómo, en el cuento “La imitación de una rosa” y “Amor”, que pertenecen a la colección *Lazos de familia*, la autora descubre, por medio de sus personajes centrales, Laura y Ana respectivamente, un conjunto de percepciones sobre el mundo que la rodea: «En *Lazos de familia* (1960), se reúnen siete cuentos inéditos y seis publicados bajo el título de «Alguns contos» (Algunos cuentos) (1952). En ellos, la narradora busca un registro del proceso de encarcelamiento de los individuos a través de los «lazos de familia», de su «prisión» doméstica. Tales formas convencionales y estereotipadas son ritualmente repetidas de generación en generación, como un preconcepto, sin que se tenga conciencia de su validez» (Josef 1984: 242). Aparentemente, las protagonistas se insertan sin mayor cuestionamiento a los modelos imperantes dentro de la sociedad; sin embargo, en diversos parlamentos, se visibiliza la posibilidad de la emergencia de otros rasgos que contribuyen a reevaluar las miradas sobre “la femineidad”. En ese sentido, es fundamental retomar las maneras en las cuales se representa al sujeto femenino, primordialmente, en el ámbito doméstico.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

En este capítulo, he considerado algunos textos que resultan significativos para el planteamiento del marco teórico. Evidentemente, desde la lógica propuesta en esta investigación, la categoría del cuerpo es esencial, ya que, a partir de esta, se establece el análisis que subvierte la estructura patriarcal. En función del corpus a analizar, planteo dos fases. La primera está relacionada con la dominación o repliegue de la entidad corpórea y la segunda se asocia con su liberación. Entonces, en los relatos, se evidencia a un cuerpo como un espacio de constreñimiento a partir de la óptica de las instituciones y de los mecanismos de autorregulación, que han sido dictaminados por el sistema de dominación. Para alcanzar este objetivo, es imprescindible abordar la teoría de Michael Foucault.

2.1.- Detrás de una mirada disciplinaria

Una de las propuestas teóricas fundamentales en este trabajo recoge los aportes de Michael Foucault, quien presenta una visión panorámica respecto de las instituciones que ejercen el poder dentro del orden simbólico. Lo esencial resulta ser regular o controlar los actos de los individuos y, para ello, se consolida un sistema disciplinario, que pretende imponer límites dentro de diversos espacios de acción del sujeto. En este sentido, Foucault señala a determinadas instancias represoras, como la escuela, el hospital o la cárcel. Así, en *El Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, esboza la visión que se tenía del médico a partir del siglo XVIII y, a su vez, cuál era la relación que sostenía con su paciente; es fundamental también el modo en que el médico se aproxima a la enfermedad y qué medidas toma para restituirle la salud a su paciente. El texto incide en

que la intervención del médico debía ser violenta y, además, el enfermo debe someterse estrictamente a la disposición ideal de la nosología. Esta relación jerárquica también se aplica a las otras instituciones mencionadas anteriormente. En cada caso, se evidencia que la figura de autoridad sitúa al sujeto en una posición de subordinación. En *Vigilar y castigar* del mismo autor, se analiza cómo hay ciertos cuerpos que son susceptibles de ser vigilados, sancionados, sobre los cuales se puede ejercer la dominación: «La minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, el poner bajo control las menores partículas de la vida y el cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital y del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito» (Foucault 2009: 163). Asimismo, se alude a la disciplina como aquel dispositivo que permite distribuir a los sujetos en un determinado espacio.

Por otra parte, en la *Historia de la sexualidad* (volumen I), Foucault enfatiza el modo en que el cuerpo es coaccionado por los mandatos de la sociedad. Además, el autor inserta el concepto del biopoder para aludir a los mecanismos por los cuales las vidas son constreñidas en su transcurrir. En ese sentido, emerge el dispositivo de la sexualidad, que tiene la función de regular o controlar la corporeidad en los sujetos: «Y allí donde nosotros vemos hoy la historia de una censura difícilmente vencida, se reconocerá, más bien, el largo ascenso, a través de los siglos, de un dispositivo complejo para hacer hablar del sexo, para afincarse en él nuestra atención y cuidado, para hacernos creer en la soberanía de su ley cuando en realidad estamos trabajados por los mecanismos de poder de la sexualidad» (Foucault 1998: 94). A lo largo de la historia, se produce una reconfiguración de la idea sobre el sexo. En el nuevo contexto, los sujetos se ven impelidos a aproximarse, “obligatoriamente”, al sexo para revelar los misterios que se le asignaron anteriormente.

Ahora bien, se trata de redireccionarnos hacia el escudriñamiento, convencidos de que el deseo se constituyó dentro de nosotros mismos, aunque, en realidad, se ha creado una necesidad de acercamiento, con una mirada disciplinaria del propio sexo.

Bajo esta perspectiva, en la *Microfísica del poder*, Foucault continúa profundizando y teorizando sobre la constitución de la lógica de las relaciones de poder. Así, destaca que estas no solo proceden o se manejan a partir del Estado y de las instituciones que se asocian con aquel que podría ser considerado el centro difuminador del poder, sino que estas redes van más allá de dicho punto de focalización: «Para que el Estado funcione como funciona, es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía (Foucault 1992: 157)». Entonces, este marco legitima a la cotidianeidad como la esfera en la que se instauran redes de “micropoder”. En ese sentido, se alude a la necesidad de reconocer la especificidad de la construcción de las relaciones entre los sujetos. De esta manera, se concibe un conjunto de microcosmos que actualizan vínculos de dominación.

A partir de los argumentos teóricos que esgrime Foucault, analizo cómo, en el corpus narrativo seleccionado de *Lispector*, sobre todo en los dos cuentos, es posible visibilizar este conjunto de mecanismos de sujeción en las protagonistas femeninas. En otras palabras, demuestro que los textos literarios se constituyen en espacios de resonancia del accionar de los dispositivos de regulación del cuerpo. En ese proceso de desentrañamiento de las estrategias disciplinarias que modulan la conducta femenina, notamos la tensión que experimentan los personajes al intentar adaptarse a un entorno que les obliga a negar

la propia búsqueda interior, lo que podría desencadenar en la subversión frente al sistema asfixiante.

2.2.- La interiorización de los *habitus*

Para analizar el modo en que se suelen asumir los arquetipos de la femineidad, son significativos los aportes de Bordieu a partir de su artículo “La dominación masculina”. Este texto permite contar con un panorama amplio respecto de cómo evaluar la problemática del género desde una mirada autocrítica en el ámbito académico y en el espacio de las relaciones cotidianas entre los sujetos. Resulta fundamental comprender de qué forma el autor es capaz de visibilizar que, dentro del marco teórico y, en particular, en el psicoanálisis, también se traslucen incongruencias en función de la percepción que los hombres tienen respecto de las mujeres, es decir que, en el plano subjetivo, no se logra desterrar un conjunto de presupuestos en relación con la conducta del “otro femenino”. Se revela, en muchas ocasiones, el inconsciente que se pretende analizar. Según Bourdieu, se produce una falta de cuestionamiento de los postulados esenciales de la visión masculina del mundo.

Para el autor, existe un universo de discursos y actos rituales que estaban orientados a la reproducción de un orden social en el cual primaba la visión masculina. Este panorama se perpetúa a lo largo del tiempo y ocasiona la incorporación de patrones de comportamiento como aquellos actos realizados por inercia. Evidentemente, en distintas etapas de la historia, se reinventan rituales que responden a toda una dinámica falonarcisista. La visión dominante de la división sexual se expresa en discursos como los refranes, proverbios, cantos, poemas o en representaciones gráficas. Esta división se

suele naturalizar, porque no solo se constata dentro del orden social, sino que se relaciona directamente con los esquemas mentales.

La división sexual implica la asignación de determinados atributos que, en el caso de la mujer, se consideran negativos. Asimismo, las labores realizadas dentro del ámbito doméstico, a partir de la visión masculina, resultan ser irrelevantes; por el contrario, las actividades ejecutadas por los hombres adquieren un mayor prestigio, en tanto que se vinculan con el espacio público. En realidad, es imprescindible la reflexión del modo en que se instauran todas las disposiciones en el ámbito social. Entonces, no se trata solo de observar a los que ejercen el dominio, sino que se requiere entender que dichos parámetros son procesados en la subjetividad de los dominados. Al configurarse esta relación de poder, ambos sujetos manejan categorías de percepción que demuestran las oposiciones entre los sujetos. Por tanto, es el mismo dominado quien actualiza prejuicios. Como indica el autor, se trata de un programa social que construye y restituye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de división mítica del mundo (relación arbitraria de dominio del hombre sobre la mujer).

Es difícil concebir la transgresión, debido a que los límites impuestos por el orden social se experimentan no solo a partir de esquemas mentales, sino en una serie de sensaciones corporales, las cuales pueden surgir al margen de las situaciones que las exigen. Así, el sometimiento se mantiene a pesar de la voluntad de los dominados. Bourdieu enfatiza que el peso del *habitus* no se puede aliviar por el simple esfuerzo de la voluntad o de la asunción de una conciencia liberadora. A partir de lo expuesto en el artículo, es factible deducir que los procesos de socialización del cuerpo generan continuas censuras que

restringen las posibilidades de actuación autónoma; es decir, no existe la oportunidad de suscitar un desequilibrio en las estructuras dominantes. En función de esto, surge un panorama por el cual se niega el espacio para el replanteamiento de la propia identidad, en tanto que, en el sistema social, subyace una plataforma de constreñimiento.

El cuerpo masculino y femenino se convierten en instancias que simbolizan la división de los sexos. De este modo, la construcción de dichos cuerpos apoya la visión falocéntrica del mundo. En este sentido, se legitima una relación de dominio que se inscribe en lo biológico; esta también es una construcción social biologizada. El trabajo social sobre el cuerpo evidencia un proceso de naturalización. Nos enfrentamos, pues, a «un cuerpo politizado, una política incorporada». Constantemente, se reitera, en el texto, que los fundamentos de la visión del mundo androcéntrico son naturalizados por medio de los mandatos o disposiciones que se ejercen sobre el cuerpo.

Si bien el imaginario masculino caracteriza, negativamente, a las mujeres, también los hombres deben satisfacer las necesidades de un sistema social que responde a sus intereses. Los sujetos masculinos se encuentran en la continua exigencia de autoafirmación para establecer una prolongada distancia de aquello que se considera femenino. En principio, se realiza un deslinde de la figura materna y de todo lo que implica la relación con ella. Esta es la primera ruptura que debe producirse para construir una imagen viril que le permite legitimar los designios sociales. Entonces, los hombres son, a su vez, prisioneros y víctimas de la representación dominante.

El artículo demuestra que, asimismo, es posible visibilizar espacios en los que se subvierten los esquemas sociales y mentales, aunque la confrontación no sea deliberada

para evitar la sanción de las diversas instancias sociales. Los mecanismos, en ocasiones, pueden ser sutiles, pero permiten la movilidad dentro de los márgenes de la sociedad. Lo esencial es adoptar una actitud y mirada perspicaz que revele los diversos procesos de agencia, que posibilitan la constitución de subjetividades que reflejan el propio deseo.

Precisamente, en los cuentos, reconocemos aquellos actos que se pueden replicar infinitamente sin, aparentemente, ser colocados en tela de juicio. Sin embargo, esa repetición permanente, en algún momento de la trayectoria de las acciones de los personajes, interpela y, mediante un agente externo, se produce una reacción insólita, así que se genera el desequilibrio del ritual enraizado medularmente.

2.3.- Desmontando las tecnologías del género

En “Las tecnologías del género” de Teresa De Lauretis, se propone replantear o reformular la noción tradicional de género, que se asocia con la dimensión biológica. En ese sentido, la autora pretende distanciarse de una visión esencialista en la que la diferencia sexual determina la actuación de los sujetos, aunque se reconoce que dicha diferencia se encuentra enraizada en el “inconsciente colectivo”, es decir que procede de las diversas narrativas subyacentes, tales como la biológica, médica, la filosófica o la literaria y, a partir de estas, se va reproduciendo toda una dinámica social. Por otro lado, el texto enfatiza algunos cuestionamientos que emergen producto de la predominancia de la idea de la diferencia sexual; entre estos aspectos, cabe señalar que dicha noción constriñe a los individuos a discurrir entre visiones polarizadas (hombre-mujer), que también involucran el hecho de no hacer visible la diferencia entre mujeres, ya que se halla centralizado en una suerte de arquetipo femenino, el cual enmarca la actuación de todas las mujeres. Además, se destaca como otra limitación el hecho de que la diferencia

sexual no permite captar cómo la experiencia del sujeto puede estar atravesada por otras categorías (no solo las sexuales), tales como la raza y la clase. En este lineamiento, se alude a la multiplicidad de factores que intervienen en la constitución de la identidad, que corresponden a las representaciones lingüísticas y culturales.

Para la autora resulta fundamental evaluar y reconceptualizar el género, ya que, de esta manera, se evitarían realizar asociaciones sin fundamentación:

Para comenzar a especificar esta otra clase de sujeto y articular sus relaciones con un campo social heterogéneo, necesitamos una noción de género que no esté tan ligada con la diferencia sexual como para ser virtualmente coextensiva con ella y, como tal, por una parte, se presuponga al género como derivado no problemáticamente de la diferencia sexual mientras, por otro lado, pueda ser subsumido en las diferencias sexuales como un efecto del lenguaje o como puramente imaginario, nada que ver con lo real (De Lauretis 1989: 8).

El objetivo es evitar presuposiciones que adopten visiones reduccionistas respecto de las diversas dimensiones identitarias del sujeto, es decir que se intenta captar la multiplicidad y, a su vez, la contradicción inherente a cada sujeto. En función de esta coyuntura, se puede considerar la posibilidad de adoptar algunos aportes de Foucault, dentro de su teoría de la sexualidad, que evidencian la influencia de diversas tecnologías sociales, discursos, epistemologías y prácticas críticas y de la vida cotidiana. Sin embargo, uno de los problemas de la propuesta foucaultiana es que no se establecen las distinciones entre hombres y mujeres dentro del funcionamiento de las tecnologías sociales.

En el texto, se plantean algunas especificidades de la noción en cuestión. Así, se señala que el género es una representación, que tiene implicancias en las vidas o experiencias de los individuos. Dicha representación se construye a lo largo de la historia y en función de determinados entornos socioculturales. Si consideramos el recorrido histórico, se puede comprobar la vigencia de los patrones de socialización. Dicha perpetuación responde a la actuación de un conjunto de instituciones,

como la familia, escuela, los medios, etc. Desde esta lógica, toda práctica social se vincula con la construcción genérica. Además, se debe enfatizar que la construcción del género es afectada por los discursos, que pretenden deconstruirla a partir de diversos aparatos teóricos.

Teresa De Lauretis trae a colación el concepto sistema sexo-género: «Este, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad» (De Lauretis 1989: 11). De este modo, es factible examinar cómo se disponen las relaciones asimétricas dentro del espacio social y cómo se legitiman lugares de enunciación y espacios de invisibilización dentro de las dinámicas de socialización. Por otro lado, la autora establece la analogía entre ideología y género y, en este caso, respalda algunas de sus afirmaciones en las ideas propuestas por Althusser respecto de la ideología. De hecho, estas resultan ser extrapolables para analizar el género; por ello, se puede decir que las relaciones genéricas gobiernan la existencia de los sujetos. Asimismo, el género es un elemento constitutivo en las identidades: «El género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos como varones y mujeres» (De Lauretis 1989: 12). Estos aspectos son relevantes para la teoría del género; en tanto, se describen mecanismos de funcionamiento similares, como es el caso de la ideología. En realidad, desde la propuesta Althusseriana, la ideología restringe la capacidad de actuación del sujeto, en tanto que este último se halla inmerso en aquella, aunque se asume que es factible liberarse o ubicarse fuera de ella. No obstante, la agencia es una posibilidad siempre latente para los individuos desde la perspectiva de la autora, aspecto que no es abordado por Althusser en su totalidad. Es importante incidir en el hecho de que el sujeto femenino no refleja un conjunto de ciertas características o rasgos que se le suelen atribuir a las mujeres, es decir que se necesita reflexionar sobre una visión más amplia respecto de la identidad, alejada de parámetros que

construyen sus actos. Bajo esta perspectiva, el sujeto femenino da cuenta de un proceso, por tanto, inacabado en relación con la constitución identitaria.

La propuesta del artículo demanda pensar en cambios más radicales que puedan asignarle un lugar de enunciación a las mujeres. Para ello, es necesario cuestionar el imaginario masculino que dictamina las pautas de conducta: «Creo que para imaginar al género (varones y mujeres) de otra manera, y (re)construirlo en otros términos que aquellos dictados por el contrato patriarcal, debemos dejar el esquema de referencia centrado en lo masculino en el cual género y sexualidad son (re)producidos por el discurso de la sexualidad masculina [...]» (De Lauretis 1989: 24). En ese sentido, también se requeriría desmontar una visión de carácter heteronormativo. Los discursos que posibilitan la opresión instauran su dinámica a partir de relaciones heterosexuales; por esta razón, se requiere desdibujar la lógica patriarcal. Obviamente, la reconstrucción permite generar una ruptura y resquebrajamiento del sistema dominante y crea las condiciones para pensar en un panorama más heterogéneo. Si bien la autora señala la necesidad de asumir una postura radical, considero que es posible plantear algunas transformaciones desde lo cotidiano a partir de una constante revisión de las distintas dinámicas sociales. Por ello, se puede aludir a las modificaciones desde los márgenes, en otras palabras, en función de las grietas que la reproducción del sistema ha generado a lo largo de la historia. Colocar en tela de juicio diversos presupuestos genéricos siempre se convertirá en una lucha. Ciertamente, trastocar el sistema puede comenzar con algunos actos de menor envergadura, que le brinden al sujeto femenino los espacios e instancias para la articulación de su propia subjetividad. Es imprescindible resaltar la importancia de este artículo crítico en mi análisis de la obra de Lispector, dado que, en función de este tipo de propuestas, evaluo de qué manera se han instaurado distintas dinámicas en el ejercicio del poder dentro del espacio cotidiano de los personajes femeninos. En ese sentido, no solo se

trata de realizar esta revisión crítica, sino, también, de indagar cuáles son las estrategias que se usan para replantear el orden social.

Al focalizarme en la segunda fase (el cuerpo como instancia liberadora), también retomaré la propuesta de De Lauretis, ya que dicha autora promueve el fortalecimiento de una capacidad de agencia femenina, idea que resulta relevante cuando analizamos al personaje de la novela en cuestión.

2.4.- El despertar de lo sensorial

Por otro lado, considero los aportes de Luce Irigaray en el texto “Este sexo que no es uno” (“*This sex which is not one*”), dentro del cual la autora reconoce al cuerpo como una posibilidad de constituir la subjetividad femenina. Así, la entidad corpórea es el punto de partida, mas no el ulterior referente que encarna la femineidad. De hecho, Irigaray cuestiona un conjunto de presupuestos asumidos por la propuesta freudiana, en la cual se asocia al sujeto femenino con la carencia. En este lineamiento, se invisibiliza el deseo femenino, es decir que este es desplazado debido al protagonismo que adquiere la sexualidad masculina, cuyo centro se encuentra en el pene. Por el contrario, el erotismo femenino se constituye en torno a la multiplicidad debido a las distintas zonas erógenas que presenta el cuerpo de la mujer. Este punto de vista teórico permite resignificar la dimensión corporal, en tanto que no se trata de un espacio de exclusión, sino de convergencia o integración en el proceso de construcción de la propia identidad.

Irigaray se centra en el hecho de que no es posible afirmar que existe “un solo sexo femenino”, sino, más bien, apunta a la pluralidad, en la medida en que el cuerpo de

la mujer toma contacto consigo mismo desde la fricción de los labios de la vagina. Entonces, se resalta que no es necesaria la intervención de un agente externo que le genere placer. Esta dimensión no fue reconocida en investigaciones anteriores, sobre todo, desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano y, ciertamente, ni siquiera el sujeto femenino fue consciente de esa necesidad de explorar el propio cuerpo. Así, es posible focalizarnos en el cúmulo de sensaciones que emergen en el descubrimiento del autoerotismo.

Esta propuesta es esencial, dado que, cuando nos acercamos a Lori, protagonista de la novela, es notoria la consolidación de un comportamiento más autónomo en relación con su propia sexualidad. Aunque, inicialmente, se percibe una dependencia del sujeto masculino, Ulises, en un segundo momento, empieza a reconocer su propio cuerpo como un espacio de exploración, por el cual se originan sensaciones intensas, que reafirman el deseo de experimentar permanentemente.

2.5.- Un artificio enmascarado tras la búsqueda de la subversión

En esta sección, es indispensable recobrar la mirada crítica de Josefina Ludmer, en “Las Tretas del débil”, que propone examinar los mecanismos por los cuales las mujeres u otros sujetos oprimidos, a lo largo de la historia oficial, pueden ejercer su agencia y desafiar al sistema de dominación.

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él.

Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura

dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber (Ludmer 1985: 6).

Entonces, se trata de simular un sometimiento cuando, en la práctica, se usan estrategias sutiles para socavar el orden social. De este modo, los personajes femeninos son capaces de adecuarse a los modelos establecidos por el imaginario masculino. Es posible colocarse la máscara del “no saber” para, desde allí, crear fisuras o grietas que desestabilicen el sistema.

2.6.- Un cuerpo habitado de multiplicidades

Otra propuesta teórica de relevancia para el análisis de la novela *Aprendizaje o el libro de los placeres* nace de los planteamientos de Deleuze y Guattari, quienes, en su libro *Mil mesetas*, reflexionan acerca de la existencia de la multiplicidad en cada sujeto. En ese sentido, nos distanciamos de una visión rígida en el proceso de construcción de la subjetividad y se puede comprender que todo ser humano accede a líneas de fuga y a la denominada desterritorialización. En consonancia con esta perspectiva, se concibe la apropiación de un “cuerpo sin órganos”, aquel que es capaz de apartarse de todo intento de organicidad o sistematicidad (ejercicio del control). Con este margen de libertad, resulta posible alcanzar la transfiguración y, en este contexto, surge el “devenir animal” como una instancia de exploración:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Toda la crítica estructuralista de la serie parece inevitable. Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son

sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene —realmente— animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. (Deleuze y Guattari 2004: 244).

Cada individuo puede transmutarse, en tanto que se trata de un ejercicio creativo (devenir múltiple). Así, se buscan las multiplicidades por fuera, pero, al mismo tiempo, es evidente que, al interior de cada ser humano, habitan multiplicidades que lo impelen a descubrirse constantemente. Nos anclamos a una fuente inagotable de devenires. Este enfoque permite comprender a aquellos personajes femeninos, en el mudo clariceano, que buscan, dentro de sus contradicciones, mirarse desde distintas aristas y reconciliarse con sus diversas dimensiones. Ciertamente, para llegar a este momento narrativo, las protagonistas transitan por caminos intrincados que las vuelcan dentro de sí mismas.

CAPÍTULO III: EL CUERPO: ENTRE LA DISCIPLINA Y EL VIRAJE DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

En este capítulo, planteo el análisis exhaustivo de los cuentos “Amor” y “La imitación de una rosa” con el objetivo de desentrañar cuáles son los mecanismos que coaccionan a los personajes femeninos y, en apariencia, los repliegan hasta percibir que se ciñen completamente a las convenciones sociales. En el espacio doméstico, lugar del confinamiento, las protagonistas se mimetizan con las caretas moldeadas por las expectativas del entorno social que las rodea. Sumergidas en las ensoñaciones de los ideales de femineidad, en una observación apresurada, las percibimos como las mujeres que han aceptado su destino, sino de mujer, futuro irremediable que las conmina a abandonar su propio deseo; sin embargo, indudablemente, la complejidad de los personajes clariceanos nos conduce a una constante oscilación entre el “deber ser mujer” y la mujer deseante.

3.1.-Las miradas de los otros y la sanción “universal frente a la imagen de la perfección femenina en el cuento “La imitación de una rosa” de Clarice Lispector

En este subcapítulo, evalúo cómo, en el cuento “La imitación de una rosa”, que pertenece a la colección *Lazos de familia*, la autora descubre, por medio de su personaje central, Laura, un conjunto de percepciones sobre el mundo que la rodea. Apparentemente, la protagonista se adhiere, sin mayor cuestionamiento, a los modelos imperantes respecto a los roles asignados para hombres y mujeres dentro de la sociedad; sin embargo, en

diversos parlamentos, se visibiliza la posibilidad de la emergencia de otros rasgos que contribuyen a reevaluar las miradas sobre lo femenino, es decir que se trata de comportamientos que desequilibran el orden establecido.

El cuento se inicia con el discurso de la protagonista, quien evidencia uno de los mandatos sociales típicos de la visión falocéntrica. En principio, es clara la división de espacios, privado y público, que reafirman la jerarquía entre los sujetos: «Antes de que Armando volviera del trabajo, la casa debería estar arreglada y ella con su vestido marrón para atender al marido mientras él se vestía y entonces saldrían tranquilamente, tomados del brazo como antaño» (Lispector 2001: 59). En este caso, la protagonista encarna el rol de la esposa abnegada, quien tiene el deber de responder a las solicitudes del personaje masculino y de estar dispuesta a resguardar el microcosmos del ámbito doméstico. Cuando se reconoce en la voz femenina el lugar de la subordinación, surge una sutil pregunta que podría generar el desequilibrio en el continuo de actos que reflejan las imágenes asociadas a la mujer “ángel del hogar”: «¿Desde cuándo no hacían eso?» (Lispector 2001: 59). Como se evidenciará más adelante, se trataría de los indicios de un proceso de interpelación en Laura. Lispector representa a su personaje con ciertos atributos que se le suelen conferir a las mujeres: «[...] ella había sido muy arregladita y limpia, con mucho gusto por la higiene personal y un cierto horror al desorden» (Lispector 2001: 60). Como señala Mannarelli, el discurso higienista está estrechamente ligado al proceso de socialización del sujeto femenino, en particular, desde el siglo XIX. Las acciones femeninas debían ser reguladas, debido a que se consideraba que la constitución física de la mujer revelaba fragilidad. Aunque el cuento no se inscribe en el periodo decimonónico, obviamente, resuenan, en las prácticas cotidianas, las convenciones procedentes del sistema patriarcal. La vida de Laura requería “ser administrada” de

manera “idónea”; por ello, se incide en la importancia del orden constantemente. Sobre la reproducción conductual que se efectúa en el transcurso del tiempo, Bourdieu señala: «A través de los cuerpos socializados, es decir, los *habitus* y las prácticas rituales parcialmente arrancadas al tiempo por la estereotipación y la repetición indefinida, el pasado se perpetúa en el largo plazo de la mitología colectiva [...]» (Bourdieu 1996: 12). Entonces, la mujer del relato ha constituido sus acciones en función de una suerte de línea del tiempo, lo que le ha permitido desarrollar su miedo y rechazo al desorden. Ella ha interiorizado, gradualmente, los patrones conductuales que afianzan una visión de aquello que se considera como “lo femenino”.

Por otro lado, acorde con las primeras características que se le han designado a Laura, se puede notar el grado de sumisión frente a la autoridad médica:

Como el médico había dicho: “Tome leche entre las comidas, no esté nunca con el estómago vacío porque eso provoca ansiedad”; ella, entonces, sin amenaza de ansiedad, tomaba sin discutir trago por trago día por día sin fallar nunca, obedeciendo con los ojos cerrados, con un ligero ardor para que no pudiera encontrar en sí la menor incredulidad. Lo incómodo era que el médico parecía contradecirse cuando, al mismo tiempo que daba una orden precisa que ella quería seguir con el celo de una conversa, también le había dicho: “Abandónese, intente todo suavemente, no se esfuerce por conseguirlo, olvide completamente lo que sucedió y todo volverá con naturalidad”. Y le había dado una palmada en la espalda, lo que la había lisonjeado haciéndola enrojecer de placer (Lispector 2001: 61).

Es imprescindible enfatizar que, al tratarse de una visión patriarcal, se traslucen diferentes formas y sujetos que ejercen el dominio sobre la mujer dentro del discurso de los diferentes personajes de la narración. En ese sentido, es necesario considerar el contexto en que surgen las imágenes de la femineidad, en las cuales es notoria la superposición de

la autoridad médica respecto de su paciente.

En el siglo XIX, la medicina es el discurso científico de mayor prestigio. Así, el médico es concebido como una autoridad no sólo en el ámbito de la salud, sino en otras instancias de la vida social. La relación médico-paciente era estrictamente vertical, en tanto que el paciente adopta una actitud meramente pasiva. Foucault nos dice que la intervención del médico debe ser violenta y, a su vez, el enfermo debe someterse a la disposición ideal de la nosología. Se deberá estar en una constante observación del paciente; se requiere indagar las causas de sus dolencias, puesto que el enfermo es el objeto de estudio de la medicina y, por ello, el médico adopta una mirada de constante acecho del estado de este paciente. Foucault también señala que el lugar natural del enfermo es el ámbito familiar, ya que este es el espacio ideal donde se le prodigarán los cuidados y afectos necesarios para su recuperación. Asimismo, los médicos eran considerados como los sacerdotes del cuerpo, debido a la jerarquía que ocupaban dentro de la sociedad (Foucault 2001: 57). La medicina era entendida como el conocimiento del hombre natural y social. Para la sociedad decimonónica, la carrera de mayor prestigio era la medicina y, por este motivo, se le asignaba al médico una serie de atributos a nivel intelectual, que le otorgaban un lugar preferencial dentro del espacio social.

Debía también, bajo la forma de un corpus de saber y de reglas, definir una manera de vivir, un modo de relación meditada con uno mismo, con el propio cuerpo, con los alimentos, con la vigilia y el sueño, con las diferentes actividades y con el medio ambiente. La medicina debía proponer, bajo la forma del régimen, una estructura voluntaria y racional de conducta. (Foucault 1995: 95)

Por otra parte, el médico era un personaje que se incorporaba al ámbito privado de la familia y tenía una autoridad moral para diagnosticar y curar males que estaban más allá de la noción de enfermedad del siglo XIX. La palabra de los médicos obtiene una incidencia particular en la intimidad de las mujeres, es decir, en el mundo privado propiamente dicho, debido a los temas que constituyen la agenda médica: la salud de las mujeres, la higiene y el cuidado del cuerpo. Esto se logra mediante la presencia física del denominado “médico de cabecera” (Manarelli 1999: 19). Se trata, entonces, de aquel que acompañaba y supervisaba la salud de todos los miembros de la familia. El conocimiento de las condiciones en las que se encuentra cada individuo fortalece la posición de poder del médico que, al mismo tiempo, cuenta con la prerrogativa del acceso al mundo más íntimo del núcleo familiar.

El médico ocupó un lugar de suma importancia dentro del entramado de relaciones sociales. De este modo, emerge el mandato higienista; los ciudadanos debían ajustarse a ciertos patrones de conducta para considerarse “modernos”. El mandato higienista regulaba la vida social de la época y, en particular, la de los sujetos femeninos. La función reproductiva femenina justificaba la vigilancia de la conducta de las mujeres. Es necesario señalar que la mujer es vista en su dimensión de reproductora, tanto de la especie como de la organización social. En ese sentido, la preocupación por la población femenina está asociada a la perpetuación de la especie humana y, por ende, se origina la posibilidad de mantener vigente el sistema social. La mujer debía someterse a cuidados más severos debido a su configuración física. Los médicos tenían la posibilidad de inmiscuirse en el ámbito privado, espacio de la intimidad, con el objetivo de observar a sus pacientes. En el caso de la mujer, el médico solía ser más riguroso al dictaminar el tratamiento. En este sentido, la institución médica se adjudicaba la potestad de reglamentar el comportamiento de los individuos. Por ello, al ser la mujer el pilar de la familia, aquella que debía prodigar

los cuidados y afectos a los demás miembros del hogar, necesitaba encontrarse en las condiciones de salud más óptimas. La salud femenina requería una supervisión especial, ya que, de esta manera, podría cumplir la labor que se le tenía asignada. Así, nos dice Mannarelli que los conceptos higiénicos se convertían en premisas morales, pues pretendían normar las formas de vida de las personas y las maneras en que éstas debían relacionarse, ocupar espacios y, en consecuencia, instaurar las distancias adecuadas para la convivencia (Mannarelli 1999: 59). Es decir, al imponer las pautas para el cuidado de la salud, también se le indicaba al individuo bajo qué parámetros debía estar regido su comportamiento. Evidentemente, el discurso médico sobre la salud femenina se encontraba en permanente interacción con la práctica social de las mujeres de la época.

Si se toman en cuenta los precedentes históricos de la relación médico-paciente femenino, resulta más notorio aquello que se puede visibilizar en el cuento clariceano. Así, Laura se ciñe a las indicaciones de su médico sin solicitar explicación alguna. Otro aspecto esencial es la alusión a la ansiedad, que puede representar la evidencia de un comportamiento histérico. Tuñón, basada en la propuesta de Foucault, señala: «Así, la histerización de la mujer, que exigió la medicalización de su sexo y cuerpo, limitó su sexualidad al máximo en aras de la salud de los hijos, la solidez matrimonial y la salvación social» (Tuñón 2008: 48). En consonancia con esta dirección discursiva, es posible interpretar los síntomas de Laura, distanciados de los parámetros de la “normalidad”, como el indicio de un proceso de somatización, el cual requiere ser regulado absolutamente. Aunque, en un momento, se percata de la contradicción de las normas, decide cumplirlas dócilmente, en tanto que reconoce que la voz procede del sujeto que simboliza la autoridad. El gesto de la palmada demuestra una actitud paternalista del médico, mas Laura, como aquella hija obediente, asume que se trata de un estímulo para que actúe “correctamente” (bajo las prescripciones de la ciencia). Aparentemente, se ha

producido una retribución dentro de esa relación asimétrica; la mujer experimenta placer dentro de una dinámica disciplinaria, ya que responde a una especie de tutelaje. En este contexto, es clave incidir en el hecho de que todo indicio de la exploración de la sexualidad femenina debe ser suprimido, porque la posición de la mujer en el espacio social la responsabiliza del porvenir de las próximas generaciones en tanto es reproductora y defensora del matrimonio como institución simbólica.

Ciertamente, se observa un vínculo estrecho con el comportamiento metódico que solía adoptar la protagonista en su vida cotidiana: «Había planchado las camisas de Armando, había hecho listas metódicas para el día siguiente calculando minuciosamente lo que iba a gastar por la mañana en el mercado, realmente no había parado un solo instante. Oh, qué bueno era estar de nuevo cansada» (Lispector 2001: 61). La vida de Laura se realiza a partir de una rutina rígida que culmina con su cansancio, que simboliza el arduo trabajo de la “mujer abnegada” y, por tanto, el cumplimiento de las expectativas de la lógica patriarcal. El agotamiento le produce “goce”, pues ella concibe que tiene “una misión” que le es inherente: «Ella, que nunca había deseado otra cosa que ser la mujer de un hombre, reencontraba, grata, su parte diariamente falible. Con los ojos cerrados, suspiró agradecida. ¿Cuánto tiempo hacía que no se cansaba?» (Lispector 2001: 62). En este fragmento, se reitera que el cansancio es una **recompensa** frente a los deberes cumplidos, debido a que el agotamiento corporal es un mecanismo para legitimar el adecuado desempeño como el “ama de casa ideal”. Al mismo tiempo, el hecho de estar exhausta le permite a la protagonista sumergirse, sin detenerse a reflexionar, en aquel circuito rutinario, vorágine de conductas automatizadas o mecanizadas. No existe el mínimo espacio para pensar: perfecto mecanismo de evasión. Otro elemento susceptible de ser analizado es que la máxima aspiración del deseo femenino reside en “ser la mujer de un

hombre”, una condición de absoluta dependencia y que anula sus otras posibilidades como sujeto deseante. No obstante, ella experimenta una suerte de placer (“reencontraba grata, diariamente, su parte falible”) en aquella “falla” de estar subyugada a Armando. El reconocimiento de la falibilidad es la clara evidencia de su necesidad de transformación. Posteriormente, una vez más, la autora inserta una pregunta que se convierte en un quiebre dentro del hilo discursivo, lo que genera tensión en el lector/a, porque aún no se percibe una confrontación deliberada con las normas asfixiantes.

A lo largo del texto, se puede notar que Laura debe de olvidar un suceso, el cual no se explicita en ninguna intervención de los personajes de la narración. En realidad, si se consideran los síntomas diagnosticados por el doctor, es factible señalar que se trata del padecimiento de un trastorno mental y, por ende, el especialista es un psiquiatra. Asimismo, se alude a que hubo un periodo en el que ella no se encontraba “bien” o en condiciones óptimas en el plano de la salud. También se evidencia que estuvo ausente del espacio doméstico y que transcurrió una temporada internada en el hospital; no obstante, luego, ella recobra su anterior estado y reaparecen los rasgos que la caracterizaban en sus roles tradicionales:

No más aquella atenta falta de cansancio, no más aquel punto vacío y despierto y horriblemente maravilloso dentro de sí. No más aquella terrible independencia. No más aquella facilidad monstruosa y simple de no dormir ni de día ni de noche —que en su discreción la hiciera súbitamente sobrehumana en relación con un marido cansado y perplejo—. (Lispector 2001: 62).

El objetivo es desaparecer toda iniciativa femenina, porque la protagonista debe sumirse en el letargo que garantiza la sumisión femenina (un cuerpo pasivo y sin voluntad

propia). Cualquier atisbo de aquello que revele el deseo de transgredir las normas sociales, procedentes de la voz masculina, requiere ser erradicado. Se trata, pues, de legitimar el orden social imperante y esta situación se puede realizar solamente si los sujetos masculinos y femeninos participan de esta dinámica excluyente, por la cual las mujeres ocupan un espacio invisible, es decir, no reconocido dentro de la sociedad patriarcal. En el cuento, se necesita restablecer la lógica de dominio, dado que se han trastocado las permanentes oposiciones entre hombres y mujeres (inversión en las jerarquías). Ahora, ella se halla más próxima a la perfección y este hecho es totalmente reprochable. El uso de la palabra “sobrehumana” constituye un elemento significativo para entender que, desde la perspectiva androcéntrica, resulta inconcebible revertir las disposiciones sociales que fundamentan la división sexual. Indudablemente, la entidad monolítica de la que emana el poder no podía estar encarnada en una figura femenina, ya que no existe una sustitución en una coyuntura que constriñe las oportunidades de realización identitaria. Definitivamente, solo el sujeto masculino puede gozar de los privilegios que lo colocarían como “ser sobrenatural”:

Ahora, ya nada de eso. Nunca más. Oh, apenas si había sido una debilidad; el genio era la peor tentación. Pero después ella se había recuperado tan completamente que ya hasta comenzaba a cuidarse para no incomodar a los otros por su viejo gusto por el detalle (Lispector 2001: 62).

La finalidad de aquello que se cataloga como “proceso de recuperación” implica devolverle o restituir las condiciones sociales de actuación dentro del terreno social. En este sentido, la subversión se entendería como un signo de una enfermedad, que “debe ser curada”, ya que esta no responde al “estado natural” del sujeto (visión esencialista de la mujer). De esta manera, se transita de la genialidad, una nueva posibilidad de reconocimiento, a aquella casi invisibilización de Laura. Este personaje debe renunciar a

su gusto por los detalles, lo que la alejaría de acercarse al perfeccionismo, cualidad más vinculada con los sujetos masculinos. En este caso, me refiero a los principios que han sido naturalizados como formas de conducta habituales en mujeres y hombres. Bourdieu enfatiza también que la dicotomía masculino/femenino se suele naturalizar porque no solo se constata en el orden social, sino que se encuentra arraigada en los esquemas mentales (plano subjetivo):

Si esta división parece “natural”, como se dice a veces para hablar de lo que es normal, al punto de volverse inevitable, se debe a que se presenta, en el estado objetivado, en el mundo social y también en el estado incorporado, en los *habitus*, como un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción (Bourdieu 1996: 16).

Entonces, Lispector, con su protagonista, refleja la “complicidad que subyace en la relación de poder entre ambos sujetos; por ello, las aparentes prerrogativas que posee Laura le son negadas o vetadas para asegurar la consolidación de una cultura falonarcicista, que enarbola determinados rasgos masculinos:

Pero, como ella iba diciendo, tomados del brazo, bajita y castaña ella y alto y delgado él, gracias a Dios tenían salud. Ella castaña, como oscuramente pensaba que debía ser una esposa. Tener cabellos negros o rubios era un exceso que, en su deseo de acertar, ella nunca había ambicionado. Y en materia de ojos verdes, le parecía que si tuviera ojos verdes sería como no contarle todo a su marido. No es que Carlota diera propiamente de qué hablar, pero ella, Laura —que si hubiera oportunidad la defendería ardientemente, pero nunca había tenido ocasión, ella—, Laura, estaba obligada contra su gusto a estar de acuerdo con que la amiga tenía una manera extraña y cómica de tratar al marido; oh, no por “ser de igual a igual”, pues ahora eso se usaba, pero usted ya sabe lo que quiero decir (Lispector 2001: 65).

A partir del fragmento, se puede dilucidar que la autora reconoce la existencia de rasgos en el cuerpo de los sujetos que los sitúan en determinados lugares; en otras palabras, las características corporales develan el estado de recato o pudor de las mujeres y cómo los otros pueden percibirlos y juzgarlos. No obstante, se puede desentrañar la pregunta de cuál es el deseo de la protagonista al margen de las exigencias sociales. Es claro que Laura sabe de su imposibilidad de respaldar a su amiga debido a la presión de las convenciones. Resulta interesante el modo en que la escritora construye un claro vínculo de complicidad con sus lectores, en tanto que ella asume que quienes tengan acceso a su narrativa se encuentran inmersos en un espacio de reproducción de patrones de socialización que perpetúan las jerarquías. Carlota, como personaje antagónico, logra difuminar las barreras en relación con la capacidad de actuar que poseen los sujetos masculinos y femeninos. La protagonista, para poder amoldarse a los estándares sociales, enfatiza que todo exceso podría ser cuestionado (rasgos físicos o conductas).

Como suele ocurrir en otros cuentos de Clarice Lispector, la protagonista se enfrenta a un suceso de la vida cotidiana, que podría pasar de ser percibido y este evento la interpela; es decir, el punto de partida es la experiencia subjetiva que involucra el propio deseo. En “La imitación de una rosa”, Laura se detiene a observar la presencia de unas rosas que había colocado en el florero luego de comprarlas por la mañana.

Nunca vi rosas tan bonitas, pensó con curiosidad. Y, como si no acabara de pensar eso, vagamente consciente de que acababa de pensar justamente eso y pasando rápidamente por encima de la confusión de reconocerse un poco fastidiosa, pensó en una etapa más nueva de la sorpresa: “Sinceramente, nunca vi rosas tan bonitas”. Las miró con atención. Pero la atención no podía mantenerse mucho tiempo como

simple atención, en seguida se transformaba en suave placer, y ella no conseguía ya analizar las rosas, estaba obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: ¡Qué lindas son! (Lispector 2001: 66).

La autora crea las condiciones para que su personaje empiece su proceso de autoanálisis, así que las rosas se han convertido en la transfiguración de su propio ser. Pero ¿por qué Laura está obligada a interrumpir su reflexión? Reiteradamente, se pretende anular la posibilidad de mirar todos los fragmentos de sí misma; en otras palabras, se le niega la apropiación de las dimensiones de su femineidad. Se produce, así, una oscilación entre el accionar conscientemente crítico y la actitud que refleja una curiosidad sumisa, la que no trasciende el plano de una contemplación con mirada embelesada. Además, como ya se ha mencionado anteriormente, se reprime el cuestionamiento femenino por considerársele un riesgo en la consolidación del sistema patriarcal: «¿Por qué aquella extremada belleza la molestaba? ¿La molestaba? Era un riesgo. ¡Oh!, no. ¿Por qué un riesgo?, apenas molestaban, era una advertencia. ¡Oh!, no. ¿Por qué advertencia?» (Lispector 2001: 67). De este modo, se percibe una suerte de ente que direcciona y ejerce el control y este, en una primera instancia, es capaz de prevenir a las mujeres sobre las consecuencias de posibles actos transgresores:

Esa inmersión en su conflicto interno, en la naturalidad con la que ya obligatoriamente debe sentirse bien y en verdad se desconecta del mundo, perdida en la rosa, la han puesto en riesgo ante las miradas de los otros [...] El mundo también mira a esa subjetividad cerrada sobre sí misma (Cobo 2005: 37).

Indudablemente, también se trasluce una amenaza hacia la mujer frente al surgimiento de una deliberada confrontación, de manera que ya se halla advertida y, por lo tanto, es necesario que adopte una actitud pasiva, que le permitiría evadir el castigo o sanción, que tendría justificación desde una perspectiva masculina. Las miradas de los otros la pueden

juzgar abiertamente; por ello, es imperativo abandonar la observación de sí misma, un ejercicio que la sitúa en otra dimensión:

Y ella había olvidado las rosas y su belleza.

No, pensó de repente, vagamente advertida. Era necesario tener cuidado con la mirada asustada de los otros. Era necesario no dar nunca más motivo de miedo, sobre todo con eso tan reciente. Y, en particular, ahorrarles cualquier sufrimiento de duda. Y que nunca más tuviera necesidad de la atención de los otros, nunca más esa cosa horrible de que todos la miraran mudos, y ella frente a todos. Nada de impulsos (Lispector 2001: 68).

Como en un acto persecutorio, se divisan las miradas de los otros sobre la protagonista. Entonces, subyace, en Laura, la culpa que coacciona sus acciones; por esa misma razón, deben ser canalizados sus deseos o aquellas motivaciones que la impelen a actuar. La belleza de las rosas la perturba, puesto que la aproxima a la perfección, suceso inadmisibles e inalcanzables para el sujeto femenino. Después de dudar en todo instante, Laura decidió regalar las rosas a su amiga Carlota, aunque hubiera deseado quedarse con ellas. En realidad, sentía que le pertenecían y trató de justificar su probable accionar:

El placer de tenerlas no significa gran riesgo —se engañó— pues, lo quisiera o no, en breve sería forzada a privarse de ellas, y entonces nunca más pensaría en ellas, pues ellas habrían muerto; no iban a durar mucho, entonces, ¿por qué regalarlas? El hecho de que no duraran mucho le parecía quitarle la culpa de quedarse con ellas, en una oscura lógica de mujer que peca. (Lispector 2001: 69).

En este fragmento, es claro cómo la protagonista experimenta el placer de poseer aquel elemento que simboliza la perfección. Ella debe negarse el privilegio de poseer el objeto del deseo. En su discurso, busca plantear diversas excusas para no culpabilizarse por haber cedido a actuar siguiendo su propia voluntad. La mujer pecadora es quien cede

a ese deseo y, por tanto, sería sancionada. Para no alejarse de lo convencional, intenta persuadirse de que ella no tuvo la iniciativa de apropiarse de las rosas. Más bien, como una víctima de las circunstancias, suceso que sería más congruente con el accionar femenino, fue seducida por el vendedor y Laura, tímidamente, no pudo resistirse a comprarlas. Nadie juzgaría este acto en tanto no hubo responsabilidad en ese casi acorralamiento producido en la venta; es decir, fue sometida o “forzada” a llevar las flores consigo. Después de establecer los posibles escenarios y de eximirse de toda culpa, Laura resuelve conservar las rosas, porque es la primera vez que un objeto tan hermoso le pertenece.

Más tarde, cuando retorna su esposo a la casa, ella le explicó, con imprecisión, lo acontecido y él se tornó confuso: «Desde la puerta abierta veía a su mujer que estaba sentada en el sofá, sin apoyar las espaldas, nuevamente alerta y tranquila como en un tren. Que ya partiera» (Lispector 2001: 74). La idea de la mujer en plena partida suscita la conmoción en el lector después de haber observado la lucha interna que la trasladaba de los márgenes al centro. Ahora, ella parte a un viaje hacia un territorio indeterminado (en un sentido metafórico), pero dispuesta a reconocerse en cada grieta del sistema asfixiante.

La imitación de la rosa es el cuento más trágico de todos ellos, donde dramatiza la gradual presentación de la locura de Laura, una mujer tan enclaustrada por su sofocante educación y su convencional adoctrinamiento católico que es incapaz de ver más allá de ellos.

Nunca se le ha permitido llevar una vida interior creativa, pero encuentra una en la única forma que puede: “perdiendo el contacto con la realidad” (Cobo 2005: 38).

Desde la perspectiva de Cobo, hacia el final del cuento, la autora prefiere incorporar a un personaje que adopta la estrategia de refugiarse en una realidad alterna. Clarice Lispector, consciente de las limitaciones sociales en torno del proceso de construcción de la subjetividad femenina, ha configurado a un personaje que parte de un cuestionamiento titubeante, pero que es reflejo de los mecanismos psíquicos que influyen en aquellos que han sido desplazados de las estructuras dominantes de poder. Sin embargo, siempre puede estar próximo el autorreconocimiento que afianza la constitución de la propia identidad.

3.2.-Destino de mujer o resignificación del sujeto femenino en el cuento “Amor”

En sintonía con la propuesta narrativa de “Imitación de una rosa”, en el relato “Amor”, Lispector presenta a Ana como la protagonista, quien encuentra una cierta satisfacción al realizar las labores domésticas; inicialmente, las figuras de madre y esposa adquieren un mayor realce, en tanto que la actuación de Ana, en los menesteres que le conciernen, la dotan de una plausible vitalidad:

Ella había plantado las semillas que tenía en la mano, no las otras, sino esas mismas. Y crecían los árboles. Crecía su rápida conversación con el cobrador de la luz., crecía el agua llenando el lavabo, crecían sus hijos, crecían la mesa con comidas, el marido llegando con los diarios y sonriendo de hambre, el canto inoportuno de las sirvientas del edificio. Ana prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente de vida (Lispector 2001: 45).

Tal como le ocurría a Laura, el personaje femenino en cuestión hallaba, en su entorno próximo, una deslumbrante satisfacción que se simboliza por medio de la metáfora del crecimiento de los árboles; de hecho, este elemento tiene una íntima asociación con la vida y la naturaleza y, por ende, con la fertilidad, imagen típicamente correspondiente a la femineidad, como posibilidad de encarnar y dar vida. Desde esta perspectiva, se cumple la consigna que emerge desde la fantasía masculina; es decir que el sujeto femenino es quien produce la semilla y, al parecer, esta situación responde a su propia voluntad y no a un imperativo.

No obstante, tal como en el cuento anterior, una inminente amenaza la asecha. De este modo, el hecho de percibirse como prescindible en el espacio privado, sobre todo, en su dimensión de madre/esposa, la desplazaba de su lugar social, aunque, en simultáneo, la resituaba en un universo caracterizado por una actuación autónoma; por ello, adquiere mayor destreza y fortaleza. En ese sentido, ya no se define a sí misma en función de los otros, sino de aquello que redescubre en su interior.

Para el personaje principal de “Amor” es posible admitir que no existe garantía de su seguridad. Este es el primer pasaje en el que se atisba la posibilidad de un mundo que le provocará riesgos, pero también satisfacciones como antaño:

Cierta hora de la tarde era peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que ella había plantado se reían de ella. Cuando ya nada precisaba de su fuerza, se inquietaba. Sin embargo, se sentía más sólida que nunca, su cuerpo había engrosado un poco, y había que ver la forma en que cortaba blusas para los chicos, la gran tijera restallando sobre el género (Lispector 2001: 45).

El hecho de que los otros no demandaran la presencia de Ana la perturbaba, porque ella solo concebía su existencia en torno a las necesidades de quienes las rodean. Entonces, imaginar la escena del estallido de “la gran tijera” evidencia cómo la autora construye el primer signo de desestabilización. Así, el mismo instrumento que caracteriza a la esfera doméstica permite crear una fisura. En este caso, “la gran tijera restallando sobre el género”, también, puede funcionar como una metáfora en la que se entiende que un elemento de las labores típicamente femeninas ocasiona la disolución del género en tanto roles preconcebidos dentro de la sociedad (ruptura de las representaciones sociales asociadas con lo femenino). De este modo, la mujer del relato revierte su aparente debilidad, una treta como acto de insubordinación. Este irrumpe en la cotidianidad de la vida del personaje para lograr una vuelta a la mirada en sí, esta vez, sin titubeos. Si en su pasado hubo indicios de una conexión con lo más íntimo de su ser, ahora se presentaba la oportunidad de restablecer ese vínculo:

En el fondo, Ana siempre había tenido la necesidad de sentir la raíz firme de las cosas. Y eso le había dado un hogar sorprendente. Por caminos torcidos, había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado. El hombre con el que se casó era un hombre de verdad, los hijos que había tenido eran hijos de verdad. Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida (Lispector 2001: 46).

Al complementar este último extracto del cuento con el anterior, es notoria la disconformidad o discrepancia con los modelos de feminidad, que derivan de las convenciones sociales: «Los personajes de Lispector están saturados de destino de mujer, que se definen por el hacer en oposición al pensar (Westphalen 2006: 169)». Bajo este lineamiento, la voz de Lispector resuena para enfatizar que la mujer no pudo elegir y tampoco fue agente en la construcción de su propia identidad. Así, la protagonista no se

adhiera a las normas; más bien, las hace responsables de su condición actual. Dichas convenciones han sido asimiladas a tal punto que no es capaz de discernir si hubo, en algún momento, la voluntad de participar en aquella realidad innegable e inevitable.

De Beauvoir plantea el problema: el cuerpo es condición ineludible, pero de ahí no tiene por qué derivar su inferioridad social. Para que eso suceda es necesaria la intervención de un aparato de poder que pone en juego sutiles y diversas armas de orden simbólico. Para que suceda es necesario enjaular los cuerpos de las mujeres en una jaula eficiente, flexible y firme a la vez (Tuñón 2008: 36).

A pesar de todo, su vida no era una ficción, de la cual podía apartarse, sino que se trataba de una realidad tangible y que, con cierta resignación, no podría modificar. En efecto, está implícito el hecho de que los patrones de conducta responden a la constitución del imaginario masculino, que constriñe la actuación femenina en función de los deseos de los sujetos masculinos. En la última cita mencionada del cuento, también surge la imagen de la enfermedad. Este aspecto es fundamental, puesto que no es gratuito que los personajes femeninos sean vinculados con la posibilidad de mostrar rasgos de un organismo debilitado o en estado de deterioro. Esta situación de convalecencia coloca al sujeto en una posición de dependencia o de inmovilidad, de manera que se encuentra desprovisto de los medios para afrontar adecuadamente múltiples circunstancias.

Su precaución se reducía a cuidarse en la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía y ya no necesitaba de ella, el sol alto, y cada miembro de la familia distribuido en sus ocupaciones. Mirando los muebles limpios, su corazón se oprimía un poco con espanto. Pero en su vida no había lugar para sentir ternura por su espanto: ella lo sofocaba con la misma habilidad que le habían transmitido los trabajos de la casa (Lispector 2001: 46).

En la descripción de la protagonista, es posible evidenciar una conducta ansiosa frente al “vacío de la abrumadora rutina doméstica”. Al sentirse prescindible, emergía la angustia, pues solo se concebía como el “ángel del hogar” y, por ese motivo, no había lugar para sí misma y sus diversas dimensiones:

Se construye un esquema de ampliación que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil, para conducir a una tensión y una extensión máximas, tensión que descentra totalmente el universo tranquilizador del hacer y el refugio de la mujer en la rutina. El momento de peligrosidad surge del no hacer, o de no hacer lo mismo, lo imprevisible está inmerso en lo cotidiano (Westphalen 2006: 171).

Ella, como solía ser, debía cumplir con sus obligaciones para encubrir al deseo, en tanto que lo que debía priorizar era el deber. Así, toda reacción, experiencia íntima o que le concernía solo a ella requiere ser “sofocada” o anulada, debido a que el personaje solo vive para satisfacer las demandas de los otros, quienes son los que le permiten constituirse como sujeto. La abrumadora secuencia de lo cotidiano no le concede el espacio para adquirir “conciencia de sí”, tal como señala Westphalen.

Sucede algo que rompe la relación de los personajes con este universo devaluado. Se enfoca este mundo del hacer y de la insipidez desde otro ángulo, lo que produce un extrañamiento que libera al personaje del contenido mixtificador de la cotidianidad y revela una o muchas redes posibles de nuevas relaciones y significaciones.

Lo interesante de la propuesta de Lispector es que el cambio no es externo a este universo cosificador, sino que surge de él. La alteración no proviene de un impulso ajeno a él ni del otro polo de la binariedad. El pensar surge del hacer y la reflexión del extrañamiento: Una mujer se embriaga o ve a un ciego mascando chicle o compra unos zapatos y hay un

aumento de la intensidad de mira, conjugada con el despliegue de la extensión cognoscitiva (Westphalen 2006: 170-171).

Tal como en el primer cuento, en “Amor”, Ana atraviesa por una fase de escape del microcosmos de la vida rutinaria. En este caso, el quiebre de la secuencia narrativa se inicia en el momento en el que ella observa a un ciego en la calle. Obviamente, la imagen del invidente no es gratuita, ya que, tal como el personaje lo enuncia, “ve a quien no puede ver”. No obstante, todo se trastoca en ella desde aquel instante y aprende a mirar, que va más allá de la noción de “ver” dentro de su propio entorno, de modo que empieza a indagar dentro de sí. Esta transformación ha sido violenta y, por eso, surgen nuevas sensaciones y emociones que la conmocionan en distintos planos:

El tranvía se arrastraba, en seguida se detenía. Hasta la calle Humaitá tenía tiempo de descansar. Fue entonces cuando miró hacia el hombre detenido en la parada. La diferencia entre él y los otros era que él estaba realmente detenido. De pie, sus manos se mantenían extendidas. Era un ciego.

¿Qué otra cosa había hecho que Ana se fijara, erizada de desconfianza? Algo inquietante estaba pasando. Entonces se dio cuenta: el ciego masticaba chicle...Un hombre ciego masticando chicle.

Ana todavía tuvo tiempo de pensar por un segundo que los hermanos irían a comer; el corazón le latía con violencia espaciadamente. Inclined, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él masticaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de masticar hacía que pareciera sonreír y de pronto dejar de sonreír, sonreír y dejar de sonreír. Como si él la hubiera insultado, Ana lo

miraba. Y quien la viese tendría la impresión de una mujer con odio. Pero continuaba mirándolo cada vez más inclinada (Lispector 2001: 47).

Esta escena refleja, como indica Westphalen, el descentramiento. Sin ser observada por un otro—encarnado en la presencia del ciego—Ana explora su mundo interior. Entonces, mira con profundidad, dado que no repara en la actitud vigilante de los demás. La protagonista se siente interpelada por el surgimiento de su propia conciencia del mundo que le rodea. Al parecer, la había caracterizado una actitud de letargo hasta ese momento, pero devino su proceso de racionalidad. Es fundamental señalar que, en ambos cuentos, la inserción de las rosas y el ciego solo son elementos que despiertan o motivan al propio sujeto en su incesante búsqueda identitaria, que fue paralizada por la adhesión a las normas, las cuales se constituyen y fortalecen producto del imperante sistema social.

En la medida en que la narración evoluciona, Ana inicia un proceso de transformación, que la conduce a cambiar su percepción sobre el mundo a su alrededor

Notar una ausencia de ley fue tan repentino que Ana se aferró al asiento de enfrente, como si se pudiera caer del tranvía, como si las cosas pudieran ser revertidas con la misma calma con que no lo eran. Lo que llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora miraba las cosas, sufriendo espantada (Lispector 2001: 48).

Aunque no se suscita una transgresión deliberada, la contraposición entre ley y placer es un elemento que define el lineamiento narrativo. Con este fragmento, se visibiliza que la falta de normas opresivas que conduzcan la manera de actuar de Ana le resta estabilidad, en la medida en que se había adaptado a esta situación (discurrir cotidiano). Desde esta perspectiva, no existe un retroceso al estado anterior, puesto que los efectos intempestivos son irreversibles (declaración de la crisis). Indudablemente, esta situación no implica la

ausencia de dolor, sino, más bien, que este se transfigura en el símbolo de la metamorfosis. Ella, luego de descender del tranvía, continúa en una actitud de desconcierto, que se refleja en su desorientación espacial. Aunque titubeante, logra acceder al Jardín Botánico y, en este nuevo, emerge un cúmulo de sensaciones: «La vastedad parecía calmarla, el silencio regulaba su respiración. Se adormecía dentro de sí» (Lispector 2001: 49). En el contacto con la naturaleza (dimensión sensorial), Ana puede experimentar serenidad y, entonces, es capaz de reconocer la humanidad, la suya y la del mundo que la rodea. Este reconocimiento provoca que sus emociones oscilen entre la piedad por el “nuevo mundo” y la repugnancia por el mismo.

Pero cuando recordó a los niños frente a los cuales se sentía culpable, se irguió con una exclamación de dolor. Tomó el paquete, avanzó por el sendero oscuro y alcanzó la alameda. Casi corría, y vio el Jardín en torno suyo, con su soberbia impersonalidad. Sacudió los portones cerrados, los sacudió apretando la madera áspera. El guardián apareció asustado por no haberla visto (Lispector 2001: 49).

Si bien el retorno a su escenario cotidiano en las mismas condiciones era poco probable, el recuerdo de su labor como madre la impele a adoptar una actitud distinta, la cual puede redireccionar el rumbo del proceso de descubrimiento; es decir, la maternidad circunscribe sus acciones al espacio privado, de forma que el hecho de no cumplir con un rol preestablecido (mandato social) le genera culpa. Así, Ana regresa a una casa en la que no puede hallarse a sí misma; por tanto, no sabe muy bien cómo actuar frente al recibimiento amoroso de uno de sus hijos y, en la efervescencia de sus emociones, lo estruja. En este sentido, el amor al niño es también el vínculo afectivo con la misma humanidad: «Ella amaba al mundo, amaba cuanto fuera creado, amaba con repugnancia» (Lispector 2001: 51). El hecho de amar con repugnancia sitúa a la protagonista en una

posición crítica del espacio en el que intenta constituirse. Se expresa, entonces, una visión desesperanzadora de la realidad rígida a la que ella debe someterse.

Progresivamente, el clima familiar se restablece, a pesar de que la protagonista, sin duda, intenta recuperar el equilibrio. Por esa razón, acepta el comportamiento paternal que empieza a asumir su esposo con ella:

Ella continuó sin fuerza en sus brazos. Ese día algo tranquilo había estallado, y en toda la casa había un clima humorístico, triste.

—Es hora de dormir —dijo él—, es tarde.

En un gesto que no era suyo, pero que le pareció natural, tomó la mano de la mujer llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir (Lispector 2001: 52).

A pesar de que el personaje femenino había atravesado la línea del “peligro”, ahora su esposo la distancia de la experiencia vital que comenzó a constituirle; en otras palabras, los riesgos serían desplazados para, por supuesto, retomar la “rutina” que había seguido hasta el momento: «Antes de acostarse como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día» (Lispector 2001: 54). De alguna manera, Lispector preserva el orden anterior; sin embargo, después de todo lo acontecido, prevalece en el interior de la protagonista esa incandescencia originada por la realidad palpitante. La metáfora de la pequeña llama del día se convirtió en la evidencia de la huella del cambio. El personaje del relato se rehúsa a que la posibilidad del viraje no sea una condición inherente del sujeto femenino.

En resumen, a la luz del análisis de los dos cuentos, es posible identificar algunos ejes temáticos en la narrativa de la autora brasileña. En ese sentido, es esencial resaltar de qué

manera las protagonistas se amoldan al espacio doméstico, aquel en el que desarrollan sus actividades en función de una rutina que siguen casi mecánicamente y sin posibilidad de realizar una modificación en sus comportamientos. Esta visible heteronomía restringe la posibilidad de repensarse a sí mismas. Toda transgresión de las convenciones sociales es inadmisibles, pues no solo existen “las miradas de los otros” (juicio de la sociedad), sino la autocensura que se instaura a partir de las conductas asimiladas producto de la repetición cotidiana (*habitus*), lo que doblega la propia voluntad.

Considerando la evolución de los personajes clariceanos, es notorio el proceso de transformación de Laura y Ana. Sin embargo, la metamorfosis no es inmediata ni sigue una línea continua: sus trayectorias siguen vericuetos que ocasionan una interpelación constante. Indiscutible es la disconformidad que experimentan las protagonistas, pero el “sistema carcelario” las ha aletargado. A pesar de estos mecanismos de opresión, Lispector introduce, en ambos casos, un elemento que “descentra” la cotidianeidad de estas mujeres. En el primer caso, se trata de la perturbadora presencia de las rosas y, en el segundo relato, se incorpora al ciego, que sume a Ana en una reflexión acerca de la humanidad misma y del dolor que le suscita la indiferencia. Entonces, los personajes femeninos han mutado y, así, se desplazan de su lugar como “ángeles del hogar” al de aquellas mujeres que miran dentro de sí, no sin experimentar la angustia del sujeto que se traslada a un terreno desconocido.

Mientras en el caso de Laura (“La imitación de la rosa”) observamos un cuestionamiento permanente de su manera de actuar, Ana (“Amor”), a pesar del desconcierto inicial, es capaz de sumergirse en una reflexión inspirada por la tranquilidad del Jardín Botánico. Si bien ambas no pueden seguir la trayectoria del propio deseo,

Lispector consiguió que se aproximen y lo reconozcan como parte de su proceso de construcción identitario.



**CAPÍTULO IV: UN CUERPO FEMENINO TRAS LA BÚSQUEDA INCESANTE
DEL DESEO EN *APRENDIZAJE O EL LIBRO DE LOS PLACERES* DE
CLARICE LISPECTOR**

Después de haber analizado diferentes representaciones sociales asumidas por las protagonistas dentro de los relatos abordados en el capítulo anterior, resulta fundamental enfatizar que la voz femenina ha sido silenciada de diversas maneras. Así, el ejercicio del control del cuerpo se convierte en un aspecto central que caracteriza a distintos espacios sociales. Sin embargo, este capítulo responde al deseo de investigar acerca de cómo, progresivamente, el sujeto femenino de la narración clariceana adquiere la suficiente agencia para subvertir o socavar la lógica imperante. Bajo este lineamiento, se transgreden los patrones estipulados por toda visión esencialista (definida a partir de una naturaleza femenina) y, más bien, es indispensable indagar vertientes de búsqueda en su proceso de construcción identitaria. En ese sentido, resulta imprescindible resaltar la novela *Aprendizaje o el Libro de los placeres*, texto narrativo en el cual Clarice Lispector se sumerge en un conjunto de sensaciones que permiten explorar aquel deseo liberador que constituye al sujeto femenino.

En esta novela, reviso cómo la autora se apoya en las distintas perspectivas de aproximación al cuerpo para profundizar en el proceso de articulación de la subjetividad femenina. En ese sentido, se genera una ruptura con la clásica dicotomía cuerpo/mente, espíritu o razón, que se ha visibilizado a lo largo de la historia. Así, Lori, la protagonista de la novela en cuestión, asume la corporeidad como aquel eje de posicionamiento que, lejos de ser desplazado, deberá ser resignificado. De esta manera, realicé la interpretación

de un conjunto de metáforas que se tienden a asociar con la femineidad. El personaje masculino, Ulises, no establece el mismo vínculo con su dimensión corporal y, más bien, se constituye como un sujeto desintegrado, aunque, aparentemente, él es quien dictamina los actos realizados por Lori. De esta manera, en el caso del sujeto masculino, se evidencia una escisión entre la racionalidad y el contacto con su cuerpo.

Con el enfoque de Lispector, emerge un sujeto que resemantiza la visión sobre el cuerpo paulatinamente a lo largo de la novela. La apelación a un cuerpo encarcelado sitúa a la protagonista en un espacio que se restringe a las normas o convenciones sociales:

Lúcida y calmada ahora, Lori recordó que había leído que los movimientos histéricos de un animal apresado tenían como intención liberarse, por medio de uno de esos movimientos, de la cosa ignorada que le estaba apresando—la ignorancia del movimiento único, exacto y liberador era lo que volvía histérico a un animal: apelaba al descontrol—; durante el sabio descontrol de Lori ella ahora había tenido para sí las ventajas liberadoras que procedían de su vida más primitiva y animal: había apelado históricamente a tantos sentimientos contradictorios y violentos que el sentimiento liberador había terminado desprendiéndola de la red, en su ignorancia animal ella no sabía siquiera cómo estaba cansada del esfuerzo de animal liberado (Lispector 1989: 13).

Así, la metáfora del animal apresado nos remite a una entidad corpórea que lucha para obtener su liberación. Ciertamente, la protagonista le asigna una importancia vital al descontrol; por eso, lo denomina “sabio”. Su cuerpo la impele a la búsqueda de la libertad. Sin embargo, este acto emancipatorio inicial no la satisface plenamente, es decir que, si bien el acto transgresor se ha ejecutado, subyace aún la tensión entre la sujeción y la posibilidad latente del surgimiento del acto liberador. En esta escena, se observa de qué

manera la protagonista, en esta primera etapa, desconoce la implicancia de estar libre de las ataduras que le otorgaban cierto soporte.

En el caso de la población femenina, es necesario resaltar cómo el sistema de dominación condiciona su actuación y la conduce a adherirse a los dictámenes estipulados, pero sin el repliegue completo de su capacidad de agencia. Esta situación refleja que la construcción del deseo femenino resulta ser un hecho más complejo, en tanto que las redes de sometimiento son invisibles y han sido interiorizadas para que funcionen sin la necesidad de la presencia de la materialización del dispositivo de poder: “El cuerpo enjaulado, dominado o subalterno pareciera ser un cómplice del orden social, pero ¿hasta dónde se acepta de esta manera por sus poseedoras? Aún los cuerpos más dóciles presentan resistencias, defensas y francas transgresiones que les hacen serlo menos. El poder siempre tiene fisuras” (Tuñón 2008: 50). Según Tuñón, aunque un sujeto proyecte la imagen de la fragilidad y no evidencie una actitud cuestionadora ante los parámetros sociales, permanece dentro de sí una resistencia frente a la arbitrariedad del poder y es a partir de allí de donde puede constituirse como sujeto de acción y deja de ser un paciente susceptible de ser examinado y controlado. Se trata, entonces, de un mecanismo catalogado por Ludmer como “treta del débil”:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber (Ludmer 1985: 6).

En función de esta denominación, es factible pensar en las acciones que puede desarrollar la protagonista, que va erosionando, sutilmente, las barreras de la prisión. En ninguna circunstancia, las protagonistas clariceanas demuestran, completamente, la adhesión a las prácticas de control. En ese sentido, el acto de subversión es potencialmente realizable. Lo fundamental es descubrir las rutas que no confrontan el sistema, puesto que, de este modo, se desvía la atención de una declarada transgresión. Se produce un reconocimiento del lugar de la subordinación, pero que solo cumple la función de descentrar la mirada del sujeto dominante.

Por otra parte, en la última cita de la novela, reaparece la imagen de la mujer histérica, aquella que requiere ser sometida para canalizar sus síntomas. Por tanto, este cuerpo debe ser “normalizado”, constituido en una entidad corpórea dócil, que regule su conducta y ello implica suprimir el gozo. Evidentemente, es significativa la analogía animal/sujeto femenino; es decir, la connotación de dicha imagen realza una carencia de racionalidad y su actuación gira en torno a los impulsos, caracterizaciones vinculadas con la población femenina.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lispector crea a su protagonista con la capacidad de situar su cuerpo como el médium de la experiencia vital. De esta forma, las sensaciones corporales canalizan el deseo y dotan al personaje de una nueva identidad:

Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y allí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos. [...]

Su cuerpo se consuela de su propia exigüidad en relación con la vastedad del mar porque es la exigüidad del cuerpo lo que le permite volverse caliente y delimitado, y lo que le hacía pobre y libre persona, con su parte de libertad de perro en las arenas. Ese cuerpo entrará en el ilimitado frío que sin rabia ruge en el silencio de la madrugada (Lispector 1989: 69).

A diferencia de las restricciones que constreñían los cuerpos de las mujeres a lo largo de la historia, Lori encarna el completo derrumbe de un cuerpo sometido o encarcelado, lejos de la racionalidad. En el contacto con el mar, las sensaciones rígidas se disipan para desencadenar un torrente de ingobernables experiencias placenteras, vetadas en la construcción de la femineidad. En este fragmento, nuevamente, la autora establece una asociación con la animalidad y, de esta forma, trae a colación la imagen de un perro en libertad sobre la arena. Se trata, pues, de una sensación descontrolada de disfrute, que se intensifica con la ausencia de los límites en el mar.

Luce Irigaray, en el texto “Este sexo que no es uno” (*This sex which is not one*), reconoce al cuerpo como una posibilidad de constituir la subjetividad femenina. Así, la entidad corpórea es el punto de partida, mas no el ulterior referente que encarna la femineidad. De hecho, Irigaray cuestiona un conjunto de presupuestos asumidos por la propuesta freudiana, en la cual se asocia al sujeto femenino con la carencia. En este lineamiento, se invisibiliza el deseo femenino, es decir que este es desplazado debido al protagonismo que adquiere la sexualidad masculina, cuyo centro se encuentra en el pene. Por el contrario, el erotismo femenino se constituye en torno a la multiplicidad debido a las distintas zonas erógenas que presenta el cuerpo de la mujer. Este punto de vista teórico permite resignificar la dimensión corporal, en tanto que no se refiere a un espacio de exclusión, sino de convergencia o integración en el proceso de construcción de la propia identidad.

A lo largo de la novela, las imágenes de Lori van transformándose y ella adquiere una percepción distinta de sí misma. Su cuerpo, entidad tangible, será redefinido, aunque ello no implica la desaparición del desconcierto, característica de los personajes de Lispector. Si el imaginario masculino determinó los “modelos de femineidad”, el proceso de replantear o reformular los mismos genera conflictos internos, que, en ocasiones, desdibujan la consolidación de la propia identidad.

Después de haberse visto un instante de cuerpo entero en el espejo, pensó que la protección sería no ser más solo un cuerpo: ser tan solo un cuerpo le daba, como ahora, la impresión de que había sido cortada de sí misma. Tener un cuerpo único circundado por el aislamiento hacía tan delimitado a ese cuerpo, sintió, que entonces se amedrentaba de ser una sola, ávidamente se miró de cerca en el espejo y se dijo deslumbrada: qué misteriosa soy, soy tan delicada y fuerte, y la curva de los labios conservó la inocencia (Lispector 1989: 16).

El acercamiento al cuerpo crea las vertientes para comenzar a profundizar de qué manera el deseo femenino permanece vivo. En la propuesta de Lispector, subyacen, en su personaje, distintas miradas de lo femenino que se contraponen («soy tan delicada y fuerte»), pero apelan a la multiplicidad identitaria del sujeto, hecho que rompe con los límites establecidos por la lógica imperante dentro de la sociedad. De hecho, el punto de partida es la mirada al propio cuerpo, aquella dimensión hasta ese momento desconocida. Es una y todas al mismo tiempo; por tanto, bajo esta premisa, se diluye la tradicional visión esencialista del sujeto femenino. En función de este aspecto, es posible redireccionar la discusión en torno a los postulados de Lacan y el estadio del espejo. En relación con este aspecto, es posible señalar que, durante esta fase, el ser humano inicia su proceso de identificación, aquel que le permite reconocerse a partir de su imagen especular. Su mirada construye una visión idealizada de su propia corporeidad; es decir,

el sujeto no se percibe como fragmentado o escindido. Se trata de una entidad corpórea cohesionada. Cada vez que se observa en un espejo, experimenta una sensación de júbilo. Así, en la novela, Lori se percibe a sí misma sin fisuras, completa en ese intento permanente de construir su propia identidad, aunque también está presente el deseo de encarnar a otras. Al otro lado del espejo, la protagonista escudriña y toma contacto con su otro yo, distinto y, por eso mismo, anhelado.

Los espejos, según su tamaño, fragmentan o incluyen toda la imagen del cuerpo: cortos espejos destinados a contemplar la imagen, incluso parcial, del rostro; largos espejos, de cuerpo entero ante los que los cuerpos, solitaria o colectivamente, ensayan posturas y gestos.

A lo largo de la historia, en las interrelaciones simbólicas entre cuerpo y espejo, si atendemos al *género* del cuerpo ante el espejo, la predominante en la mayoría de los discursos culturales ha sido, sin duda, la establecida entre *mujer/espejo*: el espejo es representado pictóricamente como símbolo de la autosuficiencia femenina, como metáfora de su intrínseca vanidad y muestra de su fascinación por su imagen especular (Pera 2006: 72).

Luego de revisar el texto de Pera, resulta interesante considerar su perspectiva para analizar la propuesta sugerente que ha realizado la autora brasileña, en tanto que la imagen de Lori frente al espejo se convierte en un símbolo de la búsqueda de su propia subjetividad, pero ahora desde distintas aristas. En ese sentido, la confrontación especular le permite redescubrir su propio misterio, aquel que solo le concierne a ella. Se trata, entonces, de un reencuentro consigo misma; sin embargo, es indispensable destacar que la fase previa ha sido el proceso de extrañamiento frente al yo. Dentro de *Revelación de un mundo*, Clarice Lispector, en su crónica “La sorpresa”, medita:

No hay hombre ni mujer que no se haya mirado en el espejo y no se haya sorprendido consigo mismo. Por una fracción de segundo nos vemos como un objeto a observar. A esto lo llamarían tal vez narcisismo, pero yo lo llamaría: alegría de ser. Alegría de encontrar en la figura exterior los ecos de la figura interna: ah, entonces es cierto que no me imaginé, yo existo (Lispector 2011: 9).

Después de incorporar unas líneas de *Aprendizaje o el libro de los placeres* dentro de sus crónicas, la autora elabora una reflexión que va en sintonía con lo planteado anteriormente. Entonces, al mirarse en el espejo, el sujeto evidencia una conciencia de sí, pero no para retraerse del mundo que lo rodea, sino, más bien, como punto de partida en la definición de la propia identidad. En ese sentido, el espejo es instrumentalizado para hacer patente la existencia humana y su disfrute.

Por otra parte, Lispector, dentro de la novela, evoca la imagen de la máscara, herramienta que le permite al sujeto sobrevivir de manera estratégica frente al espacio social demandante.¹ De esta manera, simula adaptarse a las convenciones sociales. Este escenario es claro en un pasaje de la narración:

Se puso un vestido más o menos nuevo, quería estar preparada para encontrar a algún hombre, pero le faltó el coraje. Entonces, sin entender lo que hacía -solo lo entendió después- se pintó demasiado los ojos y demasiado la boca hasta que su rostro blanco de polvo parecía una máscara: estaba poniendo sobre sí misma a

¹ En relación con la imagen de la máscara, resulta fundamental considerar los aportes de las ideas de Joan Rivière, quien, en su ensayo de 1932, propone que la femineidad se constituye en función del uso de la máscara. Esta funciona como un mecanismo de defensa frente a los desplazamientos de la vida subjetiva de las mujeres. Se trata, pues de una nueva configuración femenina que surge como una necesidad imperiosa para situarse en distintos espacios sociales. Así, el sujeto femenino inventa una serie de artificios para que su femineidad no sea cuestionada. Con ese objetivo, buscará realzar rasgos aceptados como típicamente femeninos; es decir, se sobredimensionan ciertas características atribuidas a las mujeres. Entonces, la mascarada se convierte en una estrategia de encubrimiento que permite evitar por no interiorizar los modelos sociales.

algún otro: ese alguien era fantásticamente atrevido, era vanidoso, tenía orgullo de sí mismo. Ese alguien era exactamente lo que ella no era (Lispector 1989: 74).

A partir de este fragmento, se puede señalar que la protagonista se constituye como el artífice de su propia transformación. En este caso, es notorio cómo la máscara la reviste de valor para arriesgarse a ser “otra”, pero ¿se trataría de aquella mujer que es capaz de experimentar distintas dimensiones subjetivas o, más bien, busca proyectar la imagen femenina con plena aceptación? Así, el enmascaramiento es un instrumento que le permite adoptar una posición de agente, en la medida en que actúa y no permanece paralizada:

La forma en que el conductor la miró la hizo adivinar: estaba tan pintada que probablemente la había tomado por una prostituta. «Persona.» Lori tenía poca memoria; por eso, no sabía si era en el antiguo teatro griego o romano donde los actores, antes de entrar en escena, se cubrían el rostro con una máscara que representaba, según su expresión, el papel de cada uno de ellos.

Lori bien sabía que una de las cualidades de un buen actor estaba en los cambios sensibles del rostro, y que la máscara los escondería. ¿Por qué entonces le agradaba tanto la idea de que los actores entraran en el proscenio sin rostro propio? Quizás le parecía que la máscara era un entregarse como el mostrar el dolor del rostro. Incluso, los adolescentes que eran de rostro puro, a medida que iban viviendo, fabricaban su propia máscara, Y con mucho dolor, Porque saber que de entonces en adelante se va a pasar a representar un papel era de una sorpresa aterradora. Era la libertad horrible de no-ser. Y la hora de la elección (Lispector 1989: 75-76).

Aunque el uso de la máscara pueda funcionar como un mecanismo de subsistencia, en tanto que dota al sujeto de la suficiente seguridad y autonomía para desenvolverse en diferentes espacios sociales, también está latente la condición de la fragilidad humana.

De esa forma, el empleo constante de la mascarada le resta al sujeto la posibilidad de perfilar su propia identidad. Sin embargo, resulta necesario destacar que la autora de la novela propone a un personaje femenino que encuentra satisfacción en el enmascaramiento. Lispector propone que Lori, probablemente, es capaz de “entregarse” en este proceso de renuncia al propio rostro. Es posible que esta actuación se asocie con una necesidad de acceder a la multiplicidad: ser más de una en simultáneo. Además, emerge un espacio más abierto en el que la protagonista puede transgredir normas sociales que, sobre todo, están vinculadas a los típicos patrones de conducta femeninos. Tomando en consideración esta aparente sujeción a las convenciones sociales y, en simultáneo, una ruptura de estas, resulta pertinente analizar la propuesta de Judith Butler, quien establece:

El sujeto no sólo podría rechazar la ley, sino también quebrarla, obligarla a una rearticulación que ponga en tela de juicio la fuerza monoteísta de su propia operación unilateral. Allí donde se espera la uniformidad del sujeto, donde se ordena la conformidad de la conducta del sujeto, podría producirse el repudio de la ley en la forma de un acatamiento paródico que cuestione sutilmente la legitimidad del mandato, una repetición de la ley en forma de hipérbole, una rearticulación de la ley contra la autoridad de quien la impone (Butler 2002: 181).

El excesivo maquillaje logra que ella disimule y se mimetice, por lo menos de cierta manera, con la figura de la prostituta. Tan solo se trata de una estrategia para incorporarse a un espacio social al que, en otros tiempos, estaba habituada. Si bien dicha máscara se convirtió en su respaldo emocional, no fue suficiente para el reencuentro consigo misma. Estaba escindida entre el mundo social que le exigía comportarse en función de ciertas expectativas y aquel microcosmos interior que la interpelaba constantemente. Intentó ser “otra”, decisión fugaz, lo cual le permitió redireccionar y, en términos de Butler, se inicia el proceso de rearticulación que solo le concierne a ella misma.

También Lori usaba la máscara de payaso del exceso de pintura. Aquella misma que en los partos de la adolescencia se elegía para no quedarse desnudo para el resto de la lucha. No, no es que se hiciese mal en dejar el propio rostro expuesto a la sensibilidad. Pero es que el rostro que estuviera desnudo podría, al herirse, cerrarse solo en súbita máscara involuntaria: era pues menos peligroso elegir, antes que fatalmente eso sucediera, elegir por sí sola ser una “persona”. Elegir la propia máscara era el primer gesto voluntario y humano. Y solitario. Pero cuando finalmente se abrochaba la máscara de aquello que se había elegido para representarse y representar al mundo, el cuerpo ganaba una nueva firmeza, la cabeza a veces podía mantenerse altiva como la de quien ha superado un obstáculo: la persona era (Lispector 1989: 76).

Desde la perspectiva de la autora, no existe un uso mecánico de la máscara, sino, más bien, se alude a un empleo consciente de este recurso. El papel que se va a representar se ha elegido y no ha sido impuesto; por ello, el sujeto se apropia de la máscara y no al contrario, lo cual desembocaría en el abandono completo de sí: se produce la cerrazón de la máscara-disfraz. En la novela, Lori es amenazada por la mirada del conductor y este hecho la exhibe y, al mismo tiempo, el artificio se disuelve; es decir, desaparece el mecanismo de protección. La protagonista aún no estaba preparada para la sanción (miradas o palabra) y, nuevamente, se dejó apresar por el dolor, lo que la obligó a refugiarse y reconocer que no había “aprendido a vivir”. ¿Resultó ineficaz el subterfugio para Lori? Tras las reflexiones iniciales, ciertamente, era una posibilidad de evasión frente a la “campana de cristal” en la que se hallaba; sin embargo, Lispector pretendía que su personaje considerase otras elecciones y no se limite a solo una representación; ello le concernía al propio deseo, todavía en cautiverio.

Con el transcurrir de la narración, es factible notar cómo Lori empieza a concebir a su propio cuerpo como un medio para comprender el mundo. Esta dimensión corporal le concede la posibilidad de adoptar una posición expectante y con disposición a indagar respecto a lo que le rodea, lo cual podría llamarse el aprendizaje de vida: «Nada jamás había estado tan despierto como su cuerpo sin transpiración y sus ojos diamantes, y de vibración detenida» (Lispector 1989: 20). Como suele ocurrir con los personajes de la autora, estos siempre recurren a mecanismos para perfilar su propia identidad desde diferentes dimensiones. En efecto, la exploración interna tiene como condición el mirar el propio cuerpo y percibirlo como parte de sí y no como un aspecto dissociado. Si bien claramente las mujeres han sido vinculadas, sobre todo, con su dimensión corporal, Lispector se vale de esta imagen para resignificar el lugar de su protagonista. De este modo, una escena fundamental en el reconocimiento del cuerpo se produce el día en que Lori y Ulises van a la piscina:

—Mira a aquella muchacha, por ejemplo, la del traje de baño. Mira cómo camina con el orgullo natural de quien tiene un cuerpo. Tú, además de esconder lo que se llama alma, tienes vergüenza de tener un cuerpo—. Ella no respondió, pero, vulnerada, se volvió imperceptiblemente más rígida. Después, sintiendo que él no iba a decir nada más, pudo poco a poco relajar los músculos. Pensó— en la medida en la que le era posible pensar en traje de baño frente a él —pensó: cómo explicarle, aunque quisiera, y no quería, el largo camino recorrido hasta llegar a ese momento posible en que sus piernas se balanceaban dentro de la piscina. Y a él todavía le parecía poco. Cómo explicar que, desde la lejanía de la que venía dentro de sí, ya era una victoria estar semiviviendo. Porque finalmente, una vez roto su miedo a la desnudez delante de él, estaba respirando suavemente, ya semiviviendo.

A un movimiento suyo, el de echar el pelo hacia atrás, vio de golpe el rostro de él, advirtió que él la miraba y que la deseaba. Sintió entonces un pudor que ya difería

del que él había llamado pudor de tener un cuerpo. Era un pudor de quien también desea, así como Lori había deseado unir su pecho y sus miembros en el Dios. Al advertir muy claramente su propio deseo, se volvió arisca y dura, y permanecieron en silencio el resto de la tarde (Lispector 1989: 60-61).

El hecho de que Lori experimente una sensación de pudor frente a su cuerpo casi desnudo responde al temor ante las miradas de los otros, de manera que surge una especie de culpabilidad respecto a un acto transgresor de las normas. ¿Cuál podría ser? ¿El reconocimiento del deseo femenino? Lori advierte el deseo de Ulises, pero percibir su propio deseo le genera resistencia frente a esta nueva experiencia. Así, intenta evadir la sensación de gozo, anularla, a pesar de que esta pudiera ser el principio de su propia emancipación.

Los motivos de la incomodidad, embarazo o vergüenza que ocasiona el sentirse desnudo, indefenso y expuesto ante las miradas de los otros, han ido variando históricamente, de acuerdo con el discurso cultural dominante.

[...]

La incomodidad del cuerpo que se siente desnudo deriva, en gran parte, de que se ve obligado a exponer a miradas extrañas las áreas de la geografía corporal que conforman su identidad sexual. Por ello, el sentirse desnudo (*to be naked*) puede ser aún más embarazoso cuando la mirada del otro “sexualiza” de manera intencionada al cuerpo mirado (Pera 2006: 68).

En el primer fragmento, extraído del libro de Pera, este se apoya en la manera cómo se suele percibir al cuerpo. En este caso, interviene el marco cultural como un eje rector y, evidentemente, este aspecto refleja cuáles son los códigos de conducta imperantes de una época y sociedad determinadas. Aunque la novela fue publicada en 1969, se puede considerar como un elemento importante el hecho de que, en la década de los sesenta,

surge la segunda oleada de los movimientos feministas, los cuales tuvieron resonancia a nivel mundial y, en este periodo, sobre todo, su relevancia se centró en la lucha política desde el espacio privado². No obstante, si solo se considera el modo en que se ha ido delineando al personaje femenino, habría una mayor coincidencia con la propuesta de que la incomodidad y vergüenza son emociones que aparecen como producto de haber procedido de manera errónea o generado una ruptura con las normas. Así, el crítico trae a colación la imagen del génesis, que también se vincula con el comportamiento de avergonzarse después de desacatar las órdenes de Dios. A pesar de que, en la novela, Lori prefiere no exponerse frente a los otros, gradualmente, emerge el deseo sexual, pero, originalmente, le resulta difícil lidiar con él. Por otra parte, la “sexualización de la mirada” (segundo fragmento de la última cita) permite analizar de qué manera Lispector conduce a la protagonista al acercamiento a su propia sexualidad de manera mucho más directa y sin cuestionamientos, a diferencia de los relatos revisados anteriormente. Además, en este texto literario, no aparecen atributos que, generalmente, se les asignan a las mujeres (madre y esposa), aunque es notorio que, en toda la secuencia narrativa clariceana, siempre existe un desencuentro o insatisfacción con los roles típicamente femeninos.

La primacía del deseo desde la mirada femenina es un rasgo crucial dentro de la narración y, sobre todo, por el hecho de que, a lo largo de la historia, ese deseo fue postergado: «Aquel que desea lo hace desde un sexo, introyectando un género socialmente establecido y cumplimentando o subvirtiendo unas prácticas reguladoras que otorgan coherencia a su

² Es relevante resaltar la resonancia que adquirieron los movimientos feministas, pero, en particular, los iniciados en la década de los sesenta, pues, a pesar de que, con la primera oleada, se consiguió el sufragio femenino, aún era evidente la opresión en el espacio doméstico: «La respuesta la pudo dar la norteamericana Betty Friedan cuando acuñó la expresión del “malestar sin nombre” en su libro *La mística de la feminidad* (1963), para aludir a la opresión doméstica y a la carencia de un proyecto de vida propio» (Benach & Tello 2004: 287). Así, los movimientos feministas de la época buscaron instaurar la lucha política en la esfera privada para alcanzar la redefinición de la identidad de las mujeres, más allá de los típicos roles sociales establecidos por el imaginario masculino.

deseo» (Rodríguez 1999: 209). Bajo este lineamiento, es indispensable considerar la opción de la subversión, que es aquello que se hace visible dentro de la novela.

La liberación de los placeres y los cuerpos únicamente puede realizarse desde una electiva y no sustancial recuperación y producción múltiple del deseo femenino, que asuma la desexualización desde una propia heterogeneidad creativa que no la sumerja, de nuevo, en la heteronomía de un deseo de otro (Rodríguez 1999: 210).

En la última cita, se reitera la necesidad de una autonomía del deseo femenino y se propone la exigencia de la desvinculación de otro masculino, que pueda constreñir las posibilidades identitarias.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lori se construye a sí misma progresivamente. Las experiencias sensoriales, como el ingreso al mar, le permiten establecer el contacto con el mundo. Primero, ella experimenta el regocijo de vivir en cada elemento que redescubre, que es presentado como la sorpresa de lo obvio. Aunque antes fue capaz de disfrutar y asimilar el dolor, ahora se encontraba en un periodo de aprender a reconocer las sensaciones placenteras, cada cual le provoca un conjunto de emociones que la revitalizan. Si antes evadió el placer, en su nueva etapa, demuestra apertura y complacencia. Haber sido la primera alumna y ser considerada una de las mejores maestras tan solo se convirtieron en estrategias para eludir la alegría de vivir, tal como le había dicho Ulises. En este proceso, el personaje femenino sigue resemantizando la noción de corporalidad; por eso, la percibe como un regalo, ya que a través de esta puede afirmar que existe como sujeto: «Y había una bienaventuranza física que a nada se podía comparar. El cuerpo se transformaba en un don. Y ella sentía que era un don porque estaba probando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente» (Lispector

1989: 120). En la novela, no existe, en lo absoluto, un menosprecio por el cuerpo, sino, en realidad, se le concede un lugar prioritario en la constitución individual. Desde la materialidad, será factible construirse en la multiplicidad.

Después de que Lori es plenamente consciente de su deseo, ella decide buscar a Ulises. Aunque él le dijo que, cuando estuviese preparada, la estaría esperando, casi como si se tratase de un ritual planificado por una divinidad; sin embargo, impelida por alcanzar la última fase de su devenir cuerpo plenamente, se presentó segura al encuentro amoroso, convocado por ella misma. No existe mandato alguno al que responde y, en este caso, el personaje femenino evade cualquier tipo de mecanismo de coacción que, anteriormente, visiblemente, le había impedido el gozo en sus diversas dimensiones. Si bien en los primeros momentos de la novela, parecía que Ulises era el artífice de todo, ahora, desde ese cúmulo de sensaciones que se habían agolpado en cada una de sus fibras nerviosas, se revela lo que tanto había ansiado: las diferentes aristas de su ser.

En el primer contacto corporal, Ulises se hinca ante ella, tal como ocurre cuando un caballero medieval demuestra veneración frente a un rey/reina. Ese acto que podría representar el vasallaje adquiere otra connotación, sobre todo, desde la mirada de Lori.

Tal vez por esa necesidad de proteger esa alma demasiado nueva, en él y en ella, fue que él sin humillarse, pero con una actitud inesperada de devoción y también pidiendo clemencia para que no se hiriesen en ese primer nacimiento —tal vez por todo eso él se arrodilló delante de ella—. Y para Lori resultó muy positivo. Sobre todo porque sabía que estaba siendo bueno para él —después de grandes jornadas era cuando un hombre finalmente comprendía que necesitaba arrodillarse delante de la mujer como delante de su madre—. Y para Lori era bueno porque la cabeza del hombre quedaba cerca de las

rodillas y cerca de sus manos, en su regazo que era la parte más caliente (Lispector 1989: 130).

La autora rescata la figura de la madre como la de aquel sujeto enaltecido, otra de las típicas imágenes asociadas con la femineidad. No obstante, a partir de la visión maternal idealizada, se observa a la mujer en la que se resalta la incandescencia de la sexualidad. Es el vientre palpitante que ansía el encuentro amoroso. La protagonista encarna a la diosa a la cual se le rinde pleitesía, pero, al mismo tiempo, emerge el sujeto deseante dentro de sí.

Lispector dota al personaje femenino de una conciencia crítica acerca de la manera en que los otros la modelan, la encasillan bajo determinados parámetros que van cercándola y limitando su accionar:

Lori solo tenía un miedo: que Ulises, el gran Ulises cuya cabeza sostenía la decepcionara. Como su padre que la habría sobrecargado de contradicciones: la había transformado a ella, su hija, en su protectora. Y ella, en la infancia, no había podido siquiera mirar al padre cuando este tenía una alegría, porque él, el fuerte, el sabio, en las alegrías se quedaba enteramente inocente y desarmado (Lispector 1989: 131).

Loreley pretendía despojarse de todo intento de adjudicarle una denominación. Cansada de las prisiones simbólicas, busca liberarse, también, de la herencia del padre, aquel que le otorgó el lugar de la salvadora. En este sentido, la incorporación de la *pietà* en la narración permite comprender cómo la mujer se distancia de la imagen de la divinidad, clásica visión marianista (arquetipo cultural de la femineidad). La niña Lori, desde la perspectiva del padre, debía adoptar la actitud de María, quien como en la escultura, recibe en sus brazos al hijo muerto; en este caso, considerando la voz femenina, el padre pretende ocupar el lugar del hijo, a quien se le prodigan todos los cuidados. Entonces, el personaje femenino se rehúsa al vaciamiento de su propia identidad, en la medida en que

no acepta ubicarse en el pedestal de “la madre pía”. La sobrecarga de contradicciones evidencia la tensión a la que se ve expuesta todo sujeto femenino que oscila, generalmente, entre los dos polos: ángel del hogar y la encarnación de la seducción/*femme fatale*. Es indispensable señalar que Lispector busca que su personaje se redefina y reconozca sus diferentes dimensiones.

Lejos de la trascendencia espiritual, la narradora nos describe un encuentro amoroso que va *in crescendo*:

Ambos sabían que ya habían ido demasiado lejos. Y todavía sentían el peligro de entregarse totalmente. Continuaron en silencio. Fue entonces cuando acostados en el suelo se amaron tan profundamente que tuvieron miedo de su propia grandeza.

—Espacio, Lori, espacio, tenemos la noche entera, espacio.

Parecían saber que cuando el amor era demasiado grande y cuando uno no podría vivir sin el otro, ese amor ya no era válido: ni la persona amada tenía la capacidad de recibir tanto. Lori estaba perpleja al notar que incluso en el amor se debía tener buen sentido y sentido de la medida. Por un instante, como si lo hubieran acordado, él besó su mano, humanizándose. Pues existe el peligro de, por así decirlo, morir de amor.

E inmediatamente después de que el peligro hubiera pasado, él la besó de nuevo sin ningún miedo.

—¿Cómo te las arreglabas con el sexo?

—Era la única cosa—dijo ella—, en que me las arreglaba bien.

—Presentía eso—dijo él y de puros celos la hirió—: cuando te vi en la calle la primera vez en seguida vi que serías buena en la cama.

La vitalidad de campesina es lo que salvaba a Lori de un mundo de emociones demasiado delicadas. Él vio que la había herido por celos. Y dijo:

—Pero esta noche es mi primera vez (Lispector 1989: 132).

La protagonista no necesita canalizar su deseo, sino, más bien, experimenta cada momento con intensidad, sin restricciones ni autocensura. En ese redescubrimiento de la propia sexualidad, ambos personajes gozan desde las cavernas de la animalidad, pero con intervalos de una búsqueda de “sentido”; oscilantes entre la corporalidad y la razón gozan plenamente. En esta parte de la narración, es Lori quien se desinhibe y se reconoce como una mujer que no condicionó su actividad sexual por ningún motivo. A pesar de que el personaje masculino se había caracterizado por la aparente prudencia, actúa de un modo sancionador y reprueba el comportamiento de la protagonista. Entonces, la coloca en el lugar de la *femme fatal* y, así, la experiencia sexual femenina es cuestionada abiertamente. Aquella posición masculina de poder, en la que prima el deseo de pertenencia del otro, emerge y pretende desprestigiar la imagen de Lori; sin embargo, en este preciso instante, la autora no le asigna a la protagonista el rasgo de fragilidad (típico en la visión marianista), sino, por el contrario, realza el vigor del trabajo en la tierra; por eso, rescata a la mujer campesina. El mecanismo de defensa que se activa le permite a Lori contrarrestar la amenaza masculina que, luego, buscará ser mitigada por el discurso alusivo a la virginidad simbólica de Ulises. Él actuará como si se tratase de su primer encuentro sexual. De este modo, se restablece el vínculo afectivo, que fue resquebrajado durante la escena anterior:

Al principio, él la había tratado con una delicadeza y un sentido de espera como si ella fuera virgen. Pero pronto el hambre de Lori hizo que Ulises se olvidara completamente

de la gentileza y fue con voracidad sin alegría como se amaron por segunda vez. Y como no bastaba, ya que habían esperado tanto tiempo, casi en seguida se poseyeron realmente de nuevo, esta vez con alegría austera y silenciosa. Ella se sintió perdiendo todo el peso del cuerpo como una figura de Chagall (Lispector 1989: 132).

En la narración, no se muestran los detalles de determinadas partes del cuerpo de alguno de los amantes en pleno acto sexual, sino, más bien, se alude a la dimensión carnal como la de la naturaleza animal; por tanto, existe una referencia clara al hambre y la voracidad, sensaciones desprovistas de todo tipo de raciocinio. Se desdibujan las dos entidades corpóreas para alcanzar la posesión, sin límites. En ese naufragio sensorial, Lori es capaz de prescindir de su propio cuerpo y, por este motivo, nos traslada imaginariamente a las clásicas pinturas de personajes flotantes, lejos de ataduras y con el placer de haber alcanzado la libertad. En función del aspecto pictórico, el destello de los colores luminosos también se relaciona con ese despertar del yo, dado a la exploración, pero, al mismo tiempo, necesita anclarse a la tierra. En uno de los cuadros más reconocidos de Chagall, *El paseo*, la mujer ha despegado; sin embargo, está asida de la mano del sonriente amante, quien la sostiene cual ave. Entonces, se observa el punto de arraigo y el de fuga. En relación con estas ideas, es esencial traer a colación la propuesta de Deleuze y Guattari, quienes postulan la existencia de un cuerpo sin órganos:

Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación. La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella. Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? (Deleuze y Guattari 2004: 164-165).

Se trata de una propuesta que toma distancia de toda estructura que encorseta, rígida y sin alcances. La pregunta planteada es totalmente pertinente, porque son los grilletes de los modelos los que reducen las posibilidades de la fuga en múltiples sentidos. Así, la existencia de gradientes y niveles de intensidad, considerados por ambos filósofos, configuran un panorama de fisuras, aquel resquebrajamiento que se convierte en la válvula de escape, pero dentro de los linderos o bordes del sistema. Esta perspectiva establece un punto de convergencia con la mirada clarividente de nuestra narradora. Ella vislumbró, a través de Loreley, nombre mítico, el hecho de estar afuera y adentro de manera simultánea y, en relación con ello, debemos recordar el lienzo de Chagall, la mano asida y el resto del cuerpo desprendido de la tierra. Nos enfrentamos a dos realidades que se entremezclan y buscan el incesante deseo de libertad. Entonces, el cuerpo sin órganos se concibe como una práctica política que invita a no depender de jerarquías; no obstante, no se trata de una anarquía absoluta.

Lori nos convoca a una metamorfosis que, posteriormente, emergerá una y otra vez: «Yo me conozco, así como la larva se transforma en crisálida: esta es mi vida entre vegetal y animal. Era tan completa como el Dios: solo que Este tenía una ignorancia sabia y perfecta que Le guiaba a él y al universo» (Lispector 1989: 133). Es importante incidir en la imagen de la crisálida como aquel ser vivo en transición, en la medida en que no es larva y tampoco ha alcanzado la etapa de adultez; está suspendida e incompleta. De este modo, se observa a la protagonista apta para la transformación; sin embargo, es notorio un potencial aprendizaje, sobre todo, en esa fase, en proceso de mutación y a la expectativa de las posibilidades vivas. En esta parte de la novela, se vuelven a entrelazar los enfoques de la escritora y los filósofos, pues nos aproximamos a dos dimensiones heterogéneas que constituyen a la protagonista; lo vegetal y lo animal se imbrican; en términos de Deleuze y Guattari, se trata del devenir:

El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el

animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. Ese es el punto que habrá que explicar: cómo un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo. Pero también cómo no tiene término, puesto que su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir del que él es el sujeto, y que coexiste, forma un bloque con el primero (Deleuze y Guattari 2004: 244).

Es posible hallar un punto de convergencia entre la propuesta filosófica y la mirada clariceana. Entonces, se apela a una continua transformación que es inherente al propio sujeto. Nuevamente, emerge la idea de la multiplicidad de dimensiones de las que está provisto cada uno/a. En el caso de la protagonista, la vemos, como parte de su proceso de hallarse a sí misma, adoptar una actitud exploratoria que provoca su devenir animal, consciente de los límites de su condición humana. En la primera fase del encuentro con su propio deseo, se observa encarnada en un caballo:

Existe un ser que vive dentro de mí como si fuese su casa, y es. Se trata de un caballo negro y lustroso que a pesar de ser enteramente salvaje—pues nunca vivió antes en nadie ni jamás le pusieron riendas ni montura—a pesar de ser enteramente salvaje tiene por eso mismo una dulzura natural de quien no tiene miedo: come a veces en mi mano (Lispector 1989: 24).

La protagonista revela el hecho de estar habitada por aquel caballo, que es ella misma, al mismo tiempo salvaje y dulce, dos dimensiones contrapuestas, pero posibles en un universo infinito de recreación. Lori transita entre esos diferentes espacios recónditos que va descubriendo incansablemente: devenir-caballo. Su propio deseo empieza a ser reconocido y este trata de ser ingobernable, al igual que el propio animal salvaje que describe. En otra parte de la novela, se transfigura en un bicho:

Lo que también había salvado a Lori es que sentía que si su mundo particular no fuese humano, también había lugar para ella, y con gran belleza: ella sería una mancha difusa de instintos, dulzuras y ferocidades, una trémula irradiación de paz y lucha, como lo era humanamente, pero lo sería permanentemente: porque si su mundo no fuese humano ella

sería un bicho. Por un instante entonces despreciaba lo propiamente humano y experimentaba la silenciosa alma de la vida animal (Lispector 1989: 39).

En este fragmento, se reitera la necesidad, como diría la autora, de “ser”. Indudablemente, esta “animalidad” conduce a la protagonista a una vastedad de territorios que la invita a una constante experimentación y, por tanto, reinención. Es fundamental incidir en el hecho de que, desde la perspectiva de Lispector, la categoría de lo humano se enfrenta a una serie de limitaciones, mas la posibilidad de alcanzar el lugar de lo animal ressignifica a Lori.

Al igual que Deleuze y Guattari proponen, De Lauretis, también, recurre a la imagen de lo múltiple, lo inagotable y este enfoque, ciertamente, coincide con la visión de Lispector:

Ahora bien, el movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica, que digo que caracteriza al sujeto del feminismo, es un movimiento de atrás para adelante entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que esa representación omite o, más significativamente, vuelve no representable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de esos discursos: esos otros espacios tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o “entre líneas”, o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad. Esas dos clases de espacios no están ni en oposición uno con otro ni eslabonados en una cadena de signicación, pero coexisten concurrentemente y en contradicción. El movimiento entre ellos, por lo tanto, no es el de una dialéctica, de una integración, de una combinatoria, o de la *différance*, sino que es la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía (De Lauretis 1989: 34).

La coincidencia teórica reside en aquella “tensión de la contradicción” permanente, que refleja el hecho de estar adherido al sistema (heteronomía) y, en simultáneo, se produce la resistencia, que encarna múltiples formas. Como diría Ludmer, la simulación o la mimetización, actuación del “débil”, permite iluminar los márgenes, que funcionan como canales o subterfugios frente a la opresión. El sujeto femenino clariceano está dotado de la habilidad de estar fuera y dentro de la cárcel. Ha burlado al “tirano” por medio del juego de las máscaras. Estos artificios la alejan de las identidades fijas (imperativos) y lo sitúan en un espacio fulgurante de intrincados vericuetos, que otorgan el disfrute de la contingencia. Entonces, desde la mirada de la escritora, se alude a que la identidad, más allá de ser pensada en función de una vertiente clasificatoria, es concebida como una “deriva” (Do Valle y Gebrá 2010). A partir de esta idea, se puede señalar que los personajes femeninos perfilados por nuestra narradora se vuelcan a un incesante discurrir, aquel desplazamiento continuo sin dirección precisa o multidireccional. No obstante, este avance fluctuante que nos interpela, también, revitaliza.

Posteriormente, la novela nos conduce a una ruptura en múltiples vertientes, no solo en el sentido del manejo de las normas (uso de los signos de puntuación), sino en relación con el abrupto final, que culmina con dos puntos, los cuales dejan suspendida la última intervención de Ulises:

Fue sin sobre salto como ella sintió la mano de él en su vientre. La mano ahora acariciaba sus piernas. No había en ese momento sensualidad entre ambos. Aunque estuviera llena de maravillas, como llena de estrellas. Ella extendió entonces su propia mano y le tocó el sexo que en seguida se transformó: pero él se quedó quieto

Ambos parecían tranquilos y un poco tristes.

—¿Amor será dar de regalo uno al otro la propia soledad?

Pues es la última cosa que se puede dar de sí mismo—dijo Ulises.

—No sé, mi amor, pero sé que mi camino llegó a su fin: quiero decir que llegué a la puerta de un comienzo (Lispector 1989: 139-140).

En este último escenario, el cuerpo se devela como una estancia de tránsito hacia ese momento cumbre en la novela, aquel en el cual Loreley ha aprendido a disipar temores (proximidad al cuerpo del otro) y se ha reconocido como la mujer dispuesta a la búsqueda incansable. El personaje de Lispector ha recorrido un camino sinuoso. Necesitó del cuerpo para despegar y volver a sí misma. Es Lori la que reflexiona sobre lo que le ha ocurrido y se percata de que Ulises experimenta el sufrimiento de vivir y de amar. Ella encarna la esperanza de la vitalidad. La narración finaliza en aquel espacio creado por el silencio, tanto del personaje masculino como de la propia autora: «—Pienso—interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada, porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:» (Lispector 1989: 140). Un silencio premonitorio gobierna lo ingobernable en ese anticipo de lo múltiple, tan impostergable en el ser humano. Los dos puntos se convierten en la transfiguración del recuento de las diversas posibilidades y, en ese preciso instante, se hace prescindible la palabra, rasgo de la escritura clariceana.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo de investigación, se ha demostrado cómo, en la producción narrativa analizada de Lispector, es posible evidenciar que sus personajes no se ajustan a los parámetros o modelos estipulados para la femineidad. Por el contrario, por medio de la focalización en elementos de la vida cotidiana, cada una de las mujeres que protagonizan los relatos desdibujan los límites y reconfiguran una nueva mirada en el espacio femenino. Así, se produce un despertar interior que ocasiona un desconcierto inicial y, luego, se desarrolla la capacidad de agencia que estaba latente. Si originalmente se produce un quiebre o fisura en la realidad, después, el clima, aparentemente, se restablece. Sin embargo, el mismo hecho de haberse trastocado la rutina ya constituye el indicio para la transformación y redefinición de la identidad.

En el caso de los cuentos, “La imitación de la rosa” y “Amor”, Lispector propone partir de los modelos o patrones de comportamiento asociados con la femineidad, de tal manera que se hacen visibles los mecanismos disciplinarios del cuerpo. Por ejemplo, en la primera narración, surge la autoridad médica como aquella que encarna los preceptos de una sociedad patriarcal. Por tanto, desde esta lógica, las mujeres requieren de la presencia de entes que controlen su actuación. En la segunda narración, el ejercicio del control se demuestra por el acatamiento de las convenciones sociales. Mantenerse absorbidas en la vorágine del acontecer diario genera la evasión del propio deseo, el cual no logra ser sometido totalmente.

Sin embargo, Clarice Lispector, en ambos relatos, nos presenta a Laura y a Ana como aquellas mujeres que ansían salir del confinamiento doméstico, pero no lo hacen deliberadamente, sino que la autora emplea a las rosas y al ciego respectivamente para que se inicie el proceso de búsqueda interior que les permite evaluar su posición dentro del espacio social que les rodea. Aquella desfamiliarización respecto de la esfera privada hace más conscientes a las protagonistas del lugar que han ocupado hasta ese momento (roles sociales de esposa/madre) y las resitúa para repensarse en torno al propio deseo. Si bien los personajes femeninos mencionados solo alcanzan a reconocerse en otras dimensiones, este paso resulta fundamental, pues no pueden retornar al punto de origen, a partir del cual cumplían diligentemente con las normas.

En la novela *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lori, la protagonista, al inicio, no puede hallarse dentro del medio en el cual se desenvuelve. Hasta el momento, solo se ha aferrado al dolor, pero no consigue disfrutar del vivir. En ese tránsito, aprende a conectarse con su dimensión corporal por medio de diversas experiencias sensoriales. Esta propuesta es la clara resonancia de algunos de los postulados del feminismo de la diferencia, en particular, de Luce Irigaray. La manera en la que el cuerpo femenino se vincula con la naturaleza (el mar y la tierra) le permite adoptar una posición cuestionadora de su propia subjetividad. Se instrumentaliza al cuerpo para alcanzar una identidad que se distancia de una visión esencialista, la que ha sido consolidada por el sistema binario. A partir de esta lógica, al sujeto femenino se le asocia con la naturaleza y, por ende, con la materialidad del cuerpo. Ciertamente, la narradora recobra la vinculación cuerpo-mujer como la instancia previa de la construcción de una nueva identidad.

Entonces, el cuerpo le permite al sujeto femenino asumir su condición existencial. Lori se superpone a las miradas de los otros y, en tal circunstancia, no hay ningún tipo de retroceso. Así, con el uso del símbolo del espejo, se puede observar a la protagonista como aquella mujer que se distancia y reconoce su misterio con el objetivo de avanzar hacia la consolidación de su propia subjetividad. Ella encarna el deseo, pero, en un principio, no por “otro”, sino por su placer. Esta lectura interpretativa nos trae a colación a De Lauretis en relación con las estrategias que pueden desarrollar los sujetos para desencadenar una desestabilización en el sistema social. En la propuesta narrativa clariceana, son los dos personajes, Lori y Ulises, quienes aprenden a vivir, pero el uso de la dimensión corporal solo le concierne a la mujer y esto ocurre, porque la historia de la humanidad ha posibilitado recrear las metáforas del cuerpo solo en función del sujeto femenino.

En las producciones narrativas de Lispector, es notoria la resonancia de múltiples voces y sensaciones que posibilitan la reinención incansable del sujeto femenino. En ningún caso, se podría pensar en el sometimiento absoluto a la norma, sino que se trata de un montaje en el que cada protagonista muestra alguna o diversas máscaras, como estrategia subversiva. El propio rostro identitario está en proceso de evolución y, por lo tanto, se alude a la metáfora de la metamorfosis. En ese sentido, es indispensable resaltar la perspectiva de Deleuze y Guattari, quienes apelan a la existencia del devenir-animal, pero, en realidad, se trata del devenir-sujeto múltiple o heterogéneo, con bordes difusos y, al mismo tiempo, anclado a tierra (reconocerse como parte integrante del sistema).

El escenario de la multiplicidad reconfigura el accionar de las protagonistas de Lispector, porque parten de la exploración de las diversas dimensiones que las constituyen como

sujetos para iniciar su aprendizaje, que nace del propio deseo y no por imposiciones externas. La evolución del personaje femenino de la novela posibilita reconocer cómo nos acercamos a la autocomplacencia en el despertar sensorial. Ahora no se trata de un deseo inasible, tal como ocurría en la descripción de los personajes de los cuentos, sino, más bien, de una apropiación del propio cuerpo para legitimar el deseo.



BIBLIOGRAFÍA

BENACH, Núria y TELLO, Rosa

2004 *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos. Mary Nash.*

Dialnet-MujeresEnElMundoHistoriaRetosYMovimientosMaryNashB-6942701%20(1).pdf

BOURDIEU, Pierre

1996 *La dominación masculina. La ventana n.º 3.*

BUTLER, Judith

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo.*

Barcelona: Paidós.

CASTRO, María Constanza

2012 “El otro y el sí mismo como construcción literaria”. *Tercer Milenio*. Chile, número 23. Consulta: 4 de abril de 2017.

<http://www.periodismoucnc.cl/tercermilenio/clarice-lispector-el-otro-y-el-si-mismo-como-construccion-literaria-1/>

CASTRO, Rocío

2008 “Escritura de mujer: Apuntes para un acercamiento a Clarice Lispector”. *La segunda mirada. Memorias del coloquio “Simone de Beauvoir y los estudios de género”*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, pp. 159-164.

CIXOUS, Hélène

1995 *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos Editorial.

COBO, Juan

“Cerca del corazón salvaje. Clarice Lispector”. *Revista de la universidad de México*. Ciudad de México, número 20, pp. 33-44. Consulta: 29 de noviembre de 2016.

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/956/1959

CORBATTA, Jorgelina

2005 “Clarice Lispector/Hélène Cixous: texto a dos voces”. *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago de Chile: RIL editores, pp. 205-217. Consulta: 18 de enero de 2016.

<https://www.worldcat.org/title/entre-mujeres-colaboraciones-influencias-e-intertextualidades-en-la-literatura-y-el-arte-latinoamericanos/oclc/60778001>

DE LAURETIS, Teresa

1989 “Tecnologías del género”. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press, pp. 6-34. Consulta: 28 de febrero de 2020.

<https://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

2004 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DO VALLE, Camila y Fernando GEBRA

2010 Clarice Lispector: La dimensión de lo desconocido. Consulta: 5 de mayo de 2018.

<http://www.resonancias.org/content/read/1147/clarice-lispector-la-dimension-desconocida-por-camila-do-valle-y-fernando-gebra/>

FOUCAULT, Michel

1979 *Microfísica del poder*: Madrid: Ediciones de La Piqueta.

2001 *El Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

1998 *La historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

1990 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

FREIXAS, Laura

2013 “Lo femenino y lo trascendente”. *Espéculo*. Madrid, 2013, número 51, pp. 66-68.

Consulta: 27 de julio de 2018.

https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf

GAY, Peter

1993 *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Vol I: La educación de los sentidos. México: FCE.

GIRONA, Núria

2007 “Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector”.

Lectora. Valencia, número 13, pp. 101-114. Consulta: 9 de febrero de 2016.

<http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7403/9303>

GUARDIA, Sara

2005 *Literatura y escritura femenina en América Latina*. Consulta. Consulta: 26 de marzo de 2019.

http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA_ORIGINAL.pdf

IRIGARAY, Luce

1978 *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.

JOSEF, Bella

1984 Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética. *Revista iberoamericana* número 126, pp. 239-257. Consulta: 9 de mayo de 2014.

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/view/3875/4044>

LISPECTOR, Clarice

2011 *Revelación de un mundo*. Traducido por Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

2001 *Cuentos reunidos* México: Alfaguara.

1989 *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela.

LINDSTROM, Naomi

2011 La transformación de las convenciones apocalípticas en la narrativa de Clarice Lispector. University of Texas at Austin. Consulta: 31 de marzo de 2019.
<http://www1.tau.ac.il/eial/images/v23n2/lindstrom-v23n2.pdf>

LUDMER, Josefina

1985 “Las tretas del débil”. En *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán. Consulta: 2 de mayo de 20119.

<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>

MANNARELLI, Emma

1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

MOI, Toril

1988 *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

MORENO, Hortensia

1994 Crítica literaria feminista. *Debate feminista*, vol. 9, pp. 107-112.

PERA, Cristóbal

2006 *Pensar desde el cuerpo. Ensayos sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.

RIVIÈRE, Joan

2007 “La femineidad como máscara”. Traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León. *Athenea Digital*, 11, 219-226.
<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/374/335>.

RODRÍGUEZ, Rosa María

1999 *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos Editorial.

RUSSOTTO, Mária

1989 “La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”. *Remate de males*. Campinas, número 9, pp. 85-93. Consulta: 11 de septiembre de 2019.
<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2989/2472>

TUÑÓN, Julia (comp.)

2008 *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México.*

México: Colegio de México.

