

Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector

Julián Meza Romero

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jmezar@unal.edu.co

Carolina Gómez Pulido

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

cgomezpu@unal.edu.co

A partir de los cuentos “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor” y “Feliz cumpleaños”, publicados por Clarice Lispector en su libro *Lazos de familia* (1960), los autores de este artículo exploran la dimensión social e íntima de la culpa y la vergüenza. En estos cuentos, la vergüenza y el miedo crean una distancia entre los personajes y su entorno familiar. Este distanciamiento con respecto a la idea del hogar, que debería ser un espacio seguro y acogedor pero que de repente se convierte en algo extraño y ajeno –poco familiar–, hace sentir a los personajes una culpa revestida de emociones confusas y contradictorias. Ambos sentimientos son analizados, por un lado, en su aspecto temático, pues aparecen en los cuentos tanto de forma explícita como sugerida y, por otro lado, como elementos que configuran la estructura de los cuentos y permiten dilucidar algunos de los rasgos de la cuentística de la autora.

Palabras clave: Clarice Lispector; culpa y vergüenza; cuento latinoamericano.

Cómo citar este artículo (MLA): Meza Romero, Julián y Carolina Gómez Pulido. “Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 97-126.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



(Un)familiar Ties in Three Short Stories of Clarice Lispector

Based on the stories “Daydreams of a Drunk Woman”, “Love”, and “Happy Birthday”, published by Clarice Lispector in her book *Family Ties* (1960), in this article the authors explore the social and intimate dimension of guilt and shame. In these stories, shame and fear create a distance between the characters and their family environment. This distance from the idea of home, which should be a safe and welcoming space but suddenly becomes something strange —unfamiliar—, makes the characters feel guilt coated with confusing and contradictory emotions. Both feelings are analyzed, on the one hand, in their thematic aspect, they appear in the stories both explicitly and suggested and, on the other hand, as elements that configure the structure of the stories and allow us to elucidate some of the features of the author’s short stories.

Keywords: Clarice Lispector; guilt and shame; latin american short stories.

Laços (pouco) familiares em três contos de Clarice Lispector

Com base nos contos “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor” e “Feliz aniversário”, publicados por Clarice Lispector em seu livro *Laços de família* (1960), os autores deste artigo exploram as dimensões social e íntima da culpa e da vergonha. Nestas histórias, a vergonha e o medo criam uma distância entre os personagens e seu ambiente familiar. Este distanciamento da ideia de lar, que deveria ser um espaço seguro e acolhedor, mas, de repente, se torna algo estranho —pouco familiar—, faz com que os personagens sintam culpa revestida de emoções confusas e contraditórias. Ambos os sentimentos são analisados, por um lado, em seu aspecto temático, pois aparecem nas histórias tanto de forma explícita quanto sugerida e, por outro lado, como elementos que configuram a estrutura das histórias e permitem elucidar algumas das características da narrativa da autora.

Palavras-chave: Clarice Lispector, culpa e vergonha; conto latino-americano.

APESAR DE LOS PROBLEMAS, FAMILIA es familia y cariño es cariño. En esta afirmación, la familia se comprende como un lugar seguro o, por lo menos, como un lugar inofensivo y poco amenazante. Pero, ¿qué pasa cuando descubrimos que la familia, esa estructura que ordena el mundo inmediato, deja de ser un espacio amable para convertirse en una fuente de incertidumbre y desasosiego? ¿En qué medida nuestras relaciones familiares son experiencias que, en vez de aliviar, acentúan nuestras carencias? ¿Qué implica que la familia prometa ser un lugar estable pero que lo sea solo en apariencia? ¿Y qué sucede cuando se revela el carácter frágil de los vínculos familiares o cuando estos simplemente se rompen?

Estas inquietudes son la materia que compone *Lazos de familia*, el primer libro de cuentos de la escritora ucraniana-brasileña Clarice Lispector, publicado en 1960. En este texto queremos explicar de qué manera Clarice explora las realidades complejas y los estados de ánimo contradictorios asociados a la vida familiar en tres cuentos: “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Feliz cumpleaños” y “Amor”. Desde nuestro punto de vista, estos tres cuentos describen situaciones cotidianas que desestabilizan el artificio de la familia y, en esta revelación de las costuras familiares, la culpa y la vergüenza son sentimientos determinantes. Por lo tanto, nos interesa señalar cuál es el papel, estructural y temático, de la culpa y la vergüenza en esos cuentos.

Hemos encontrado que algunos estudios sobre estos cuentos parten de presupuestos del existencialismo filosófico, la teoría feminista y la teoría psicoanalítica. Este tipo de lecturas corren el riesgo de impostar ideas sobre los cuentos y hacer algunas conclusiones apresuradas y preconfiguradas sobre la lectura, como ocurre en los casos de *Emancipación y resistencia: lectura del cuento “Lazos de familia” de Clarice Lispector* de Katherine Pérez, “Intimidades transgresoras: una lectura política de *Lazos de Familia* de Clarice Lispector” de Valerie Osorio-Restrepo, “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado” de Raquel Pina y “O amor (e a mulher): uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre” de Valeska Zanello.¹ Nos interesa advertir este peligro porque, aunque las preguntas

¹ Nos parece fundamental señalar que las autoras mencionadas abordan la obra a partir de presupuestos sociológicos e instrumentalizan la obra de Clarice con el fin de convertirla en la prueba de una teoría feminista o existencialista que reflexiona sobre el poder, la resistencia, la identidad y la emancipación. Esto tiene una consecuencia importante: su análisis resulta reduccionista en la medida en que no da cuenta del valor estético de la obra y, además, limita la valoración de los problemas humanos y existenciales propuestos en los cuentos de Lispector

existenciales de los personajes, la condición femenina en la experiencia de la culpa y la vergüenza y algunos postulados psicoanalíticos como la crisis de la subjetividad, “lo familiar” y “lo siniestro” son asuntos problemáticos que ocupan un lugar privilegiado en los cuentos, nuestro análisis no busca encajarlos en presupuestos teóricos previamente concebidos sino mostrar la complejidad humana que se representa en los personajes que experimentan la culpa y la vergüenza en los entornos familiares. Además, tampoco valoramos su obra con calificativos como pesimista, idealista o reivindicadora porque sostenemos que cualquier apreciación de este estilo está revestida de juicios morales y conjeturas sobre las intenciones de Clarice al hacer estos cuentos que no consideramos pertinentes para un análisis literario.

También encontramos que, aunque algunos autores han mencionado la culpa en *Lazos de familia*, ninguno lo ha hecho mostrando el vínculo de esta con la vergüenza ni han privilegiado este enfoque para analizar los problemas específicos que están presentes en este libro de cuentos.² Sin embargo, sí encontramos análisis sobre otros sentimientos y emociones, pues varios estudios reconocen, como nosotros, el lugar central que tiene la interioridad de los personajes en los cuentos de Clarice. Con algunas de estas lecturas dialogaremos a continuación.

“Devaneo y embriaguez de una muchacha” o lo que esconde la tristeza

El primer cuento que vamos a analizar es “Devaneo y embriaguez de una muchacha”. Este cuento, que abre *Lazos de familia*, transcurre en la casa de una mujer (*rapariga*) cuyo nombre nunca se nos revela. La trama no es robusta en

a una serie de problemas específicos. Consideramos que el problema se encuentra en la forma en que se abordan los cuentos y no precisamente en los presupuestos teóricos de las autoras. Por ejemplo, “Clarice Lispector: Articulating Woman’s Experience” y “A Feminist Discourse Analysis of Clarice Lispector’s ‘Daydreams of a Drunken Housewife’” de Naomi Lindstrom son artículos que están orientados por algunas reflexiones críticas de teoría feminista pero sí logran señalar rasgos fundamentales de los cuentos de Clarice.

² Por ejemplo, en “‘Lar no estranho’ ou ‘estranho lar’: uma leitura de *Os Laços de família e Amor* de Clarice Lispector”, Magalhães da Silva reconoce la aparición del sentimiento de culpa como una de las formas en las que puede aparecer la “tensión conflictiva” de los cuentos (225). En “Existence in ‘Laços de Familia’”, Rita Herman también menciona que los personajes de los cuentos de *Lazos de familia* están atrapados en la culpa (70). Sin embargo, ninguno de los dos textos se enfoca realmente en el papel de la culpa ni desarrolla sus implicaciones en la narrativa de Clarice.

acción: como el título mismo lo sugiere, el foco está puesto en los pensamientos desordenados y difusos de una mujer. La voz narrativa accede constantemente a su conciencia y da cuenta de su estado anímico y de sus emociones. El cuento comienza con la mujer en su habitación: está mirándose al espejo, se peina y escucha. Se encuentra en la casa familiar, en la que vive con su marido e hijos, pero en ese momento está completamente sola. Afuera, un vendedor de diarios grita: “Extra, extra, ¡*La noche!*” y, tras el grito, para la mujer “algo se erizó, presagiado” (101). A partir de ese momento comienza su devaneo.

Tal devaneo es una experiencia cambiante y vertiginosa. Primero se pone colérica y, como es de día y siente calor, entonces se acuesta a abanicarse. Allí fantasea —se imagina una conversación— y escucha lo que ocurre a su alrededor. Su estado expectante es descrito por la voz narrativa de la siguiente manera: “esperaba el próximo pensamiento con los ojos abiertos” (102). Y así sucede hasta que se queda dormida. Luego despierta porque su esposo ha llegado y notamos que su estado de alteración y confusión continúa: se siente “túrbida y leve” (102). Cuando amanece, su esposo intenta darle un beso y ella lo detiene enojada; entonces él le dice que está enferma, ella acepta esto como explicación a su estado y pasa el resto del día en la cama. Nos enteramos de que “su cólera era tenue, ardiente” (102) —como si tuviera fiebre, como si delirara levemente— y de que pasa el día “pensando, pensando. ¿En qué? Pues, ni ella lo sabía. Así se dejó estar” (103). Después de eso se levanta, “pero en las debilidades de ese primer instante parecía loca y frágil en la habitación que giraba” (103). Ante la pérdida de la estabilidad, nuevamente solo le queda su imaginación: “Esa noche fantaseó, fantaseó hasta quedarse dormida” (103). Posteriormente, sabemos que “se despertó con el día atrasado” (103) porque tenía varias tareas pendientes y sus hijos volverían a casa esa tarde.

Hicimos un recorrido por determinados momentos de su devaneo porque esto nos permite tener una idea más clara sobre la mezcla de sensaciones que experimenta en este estado y sobre el rol primordial que ocupa la introspección dentro del cuento. En esta primera parte del cuento, como lo señala Naomi Lindstrom,

la *rapariga* considera que uno de los logros de su vida es su habilidad como conversadora, una maestra del discurso sociable. Se la oye ensayar, frente a un espejo, réplicas coquetas. Más tarde, en una ocasión social, se vanagloria en secreto de su destreza [...]. Su obsesión narcisista con este talento es un

tema recurrente en el texto. Se define a sí misma como una mujer que tiene voz y sabe utilizarla con soltura y eficacia. Pero esta insistencia es una de las ironías del texto. El lector no puede estar de acuerdo con la autoevaluación de la *rapariga*. Desde el principio, los hábitos de habla y pensamiento de la mujer delatan graves insuficiencias.³ (“A Feminist” 9-10)

La imagen sobre sí misma que presenta la mujer no concuerda con un momento fundamental de sus divagaciones: cuando aparece, de repente, el recuerdo de la noche del sábado. Para narrar la aparición de ese episodio, la voz narrativa se vuelca sobre el momento en cuestión, pero no se separa nunca de lo que siente y piensa la mujer en el instante mismo en el que recuerda las cosas. El recuerdo consiste en aquello que vivió esa noche en la que habían sido invitados con su esposo a la taberna de la Plaza Tiradentes por su compañero de negocios y ella se había emborrachado.

Su ebriedad tiene unas características específicas: por ejemplo, dice la voz narrativa, cuando estaba ebria “todas las cosas que por su propia naturaleza están separadas entre sí [...] se unían extrañamente por su propia naturaleza” (103). Según esto, el estado de ebriedad le da a la mujer la sensación de que todo está completo y conectado en una armonía excepcional. Además, la ebriedad trae consigo una sensación de seguridad:

El sábado por la noche, el alma diaria perdida, y qué bueno era perderla, y como un recuerdo de los demás días, sólo sus manos pequeñas, tan maltratadas, y ella ahora con los codos sobre el mantel de cuadros blancos y rojos de la mesa, como sobre una mesa de juego, profundamente arrojada a una vida baja y revolucionante. ¿Y esa carcajada? Esa carcajada que le brotaba misteriosamente de una garganta llena y blanca, como respuesta al refinamiento del hombre de negocios, una carcajada salida de las profundidades de esa somnolencia y de las profundidades de esa seguridad de quien tiene un cuerpo. (104)

Resulta interesante que la noche del sábado haya sido especial porque había perdido su “alma diaria”. En su día a día solo existen el trabajo y las tareas del hogar que le maltratan las manos, pero esa noche se había podido reír de los demás, su vida se había sentido como un juego, como una vida “baja

³ Esta y todas las traducciones del inglés son nuestras.

y revolucionante". De hecho, conviene mencionar que la risa le sale de lo más profundo y se sustenta en la seguridad que le da sentirse una con su cuerpo.

Además, como está ebria no siente, por el momento, ninguna clase de vergüenza, no debe mantener ninguna apariencia ni debe ser cautelosa con su comportamiento. Su desenvoltura se refuerza con el hecho de que ella no había salido sola y sabía que tenía a su marido a un lado "protegiéndola". De hecho, la voz narrativa asevera que, "si quisiese, podría darse el lujo de ponerse aún más sensible, podría ir más allá: porque estaba protegida por una situación, protegida como todos los que alcanzaron una cierta posición en la vida" (104). Su borrachera no pone en peligro su orgullo ni su lugar; antes bien, su condición de esposa y su lugar en la sociedad la protegen esa noche. Esto permite que se comporte con libertad e, incluso, observe y juzgue con descaro a los demás. Entonces critica a otras muchachas y dice de alguna, por ejemplo, que no era sino una "verdulera haciéndose pasar por una gran dama" (105). Sin embargo, enseguida teme que la forma en que ella observa a los otros sea la misma en que es observada, y la voz narrativa afirma lo siguiente: "Oh, qué humillada se sentía por haber ido a la taberna sin sombrero, ahora le parecía que llevaba la cabeza desnuda" (105). Siente, por primera vez en medio de su ebriedad, un atisbo de vergüenza producto de esa humillación.

Cuando se desvanece su recuerdo de la noche del sábado emergen los reproches: "te atiborras y yo tengo que pagar el pato" (106). Cree que lo que ha sentido esos días —cólera, tedio— es una consecuencia de lo que vivió el sábado en la noche y esto la tristeza mucho. A propósito, la mujer dice:

Qué molestia. En fin, ay de mí, sea lo que Dios quiera. Qué se le va a hacer.
Ay, qué cosa siento, no sé ni cómo explicarla. En fin, sea lo que Dios quiera.
¡Y pensar que se había divertido tanto aquella noche! (106)

Pero esto que se dice a sí misma, ese no saber cómo explicar lo que siente, justamente anticipa la explicación: "se encogió de hombros con un mohín malhumorado, irritada, no me vengas a fastidiar con caricias; desilusionada, resignada, atiborrada, casada, contenta, la vaga náusea" (106). En este momento, en el que para Lindstrom el conflicto culmina, la mujer, finalmente,

produce un autorretrato que el lector reconoce como exacto [...]. Después de este momento de verdad, la mujer es capaz de resolver su crisis. Admite que su vida doméstica es absurda y hace de ese absurdo, paradójicamente, su principal virtud. Una vez que se ha confrontado con la verdad, su existencia rutinaria puede ser una fuente de consuelo. (“A Feminist” 13)

Es aquí cuando, por la contradicción de su estado, sus sentidos se confunden: “Una de dos: o estaba sorda u oía de más” (Lispector 106), pero rápidamente decide alejarse de la sensación: “Reaccionó ante esa nueva disyuntiva con una sensación maliciosa e incómoda, con un suspiro de saciedad resignada. Al diablo, dijo suave, aniquilada” (106).

Aquí es más evidente que la razón de su devaneo es que no logra conciliar lo que siente y lo que piensa, es decir, está en medio de un malestar que se rehúsa a nombrar. Solo después del momento de parcial reconocimiento y de que ella se rinde, “aniquilada”, es que logra nombrar como vergonzoso un episodio del sábado en la noche: “Cuando el amigo del marido la vio, tan guapa y tan gorda, la respetó de inmediato. Y cuando ella se avergonzaba, no sabía dónde poner los ojos. Ay, qué tristeza” (107). Con el recuerdo del momento en que el compañero de su esposo se le insinúa, reconoce finalmente la vergüenza y también la tristeza que siente. Sin embargo, la culpa que siente por esa noche de excesos se mantiene en todo el cuento como la fuente silenciosa de su malestar y de su devaneo.

Al final, solo le queda la resignación. La forma en que se resuelve el cuento es analizada por Dennis Seniff, quien estudia el lugar de la inseguridad de los personajes en los cuentos de *Lazos de familia*. Ella dice que los episodios de la cena que avergüenzan a la mujer

llevan a la *rapariga* de vuelta a la aceptación de un *status quo* doméstico no muy distinto del que anhelaba abandonar. Ella se da cuenta de que algunos aspectos de su vida doméstica son, de hecho, buenos porque son casi nauseabundos: el ya mencionado ruido del ascensor; su familia. Cosas que vician sus dudas y reafirman su existencia como óptima. Ella ha vuelto a un estado de equilibrio psicológico; acepta su tranquilidad doméstica. Mañana volverá a limpiar la casa. (163)

La autora propone que la protagonista regresa a un estado de equilibrio, o que, al menos, regresará, pues ella sabe que sus hijos volverán, la casa estará de nuevo en orden y ella volverá a sus labores habituales. Dice, además, que es la inseguridad (*self-doubt*) lo que juega el papel de preservación, lo que conduce a la mujer a retornar a lo mismo (163), es decir, toda esta vorágine de sentimientos no la ha transformado, aparentemente, y su vida volverá a recuperar su alma diaria. Esto tiene sentido en tanto sus inseguridades y su vergüenza están acompañadas de un episodio que carece del reconocimiento profundo de las emociones y lo que las suscita. Para recuperar el equilibrio ella se resigna a la culpa, sin reconocerla del todo, pues está oculta bajo lo que ella solo entiende como tristeza, y en esa resignación incluso se burla de sí misma con un sutil reproche: “perra, dijo riendo” (107).

En este cuento, la mujer experimenta durante la cena una vergüenza que puede afrontar porque conoce cuál es su lugar a nivel social, definido principalmente porque tiene una familia que la respalda. Ella cree que sabe cómo lidiar con los estados de vergüenza e incluso le parecen un poco divertidos: por ejemplo, encuentra cierta comicidad en la vergüenza asociada a la interacción forzada entre su marido y el hombre de negocios y al momento en el que el hombre se le insinúa. Sin embargo, esa noche ella afronta la vergüenza, sobre todo, gracias al estado de embriaguez en el que se encuentra. En la medida en que la embriaguez se disipa en su devaneo, su actitud descarada y burlona es reemplazada por una serie de sensaciones entre las que se encuentra la confusión, la irascibilidad, la incomodidad y el fastidio. Todas estas sensaciones son contrarias al estado de seguridad proporcionado por la ebriedad, un estado al que se conduce no solo para sobrellevar la vergüenza que sentía esa noche, sino también para tratar de mitigar la extrañeza que le produjo el entorno en el que se encontraba. Sin embargo, en el devaneo también surge esta misma extrañeza, y por eso no se siente con la fuerza suficiente ni está al ritmo de su día a día normal, por eso todo la irrita y siente fastidio hasta del gesto cotidiano de su esposo de darle un beso.

Por otra parte, la mujer experimenta la culpa en el momento en el que se juzga a sí misma cuando mira al pasado y se percata de que por andar pensando y sintiéndose mal no ha podido hacer las tareas que le corresponden en su hogar. Se culpa por todas las emociones entremezcladas, por no estar a gusto, por el malestar, por el desprecio y por ese delirio que, además, es también producto de todas las emociones no asimiladas por la misma vergüenza.

En el cuento, la vergüenza rememorada fue experimentada en la esfera de lo público mientras que la culpa, aunque débil, nace en la interioridad misma: es la voz de la conciencia la que juzga y se autoinfinge la experiencia de la culpa. Clarice construye una instancia narrativa que, debido a su cercanía con la conciencia de la mujer, ahonda con gran capacidad mimética en el funcionamiento de su psique y en la forma tan particular como experimenta la culpa y la vergüenza.

Vale la pena volver sobre el hecho de que en este cuento “la acción es casi inexistente y la tensión surge de largos monólogos interiores y momentos de crisis y de indecisión” (Ordóñez 172) y que los cuentos de Clarice parecen “más la escritura de sensaciones que la de acontecimientos iniciados con el clásico ‘érase una vez’” (Moreno 11). La ausencia de acción y la construcción de cuentos que abandonan la narrativa tradicional y la secuencia de la trama son características composicionales que revelan una concepción particular del género cuentístico. Esto permite afirmar que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” Clarice privilegia

el final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin dirección precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica, frente a la escritura cerrada. (Becerra, “La flecha” 15)

En el estudio crítico titulado “O olhar multifacetado dos *Laços de família*, de Clarice Lispector”, Adriana Camacho Álvarez se pregunta por las características del género literario practicado por Clarice y sostiene, con agudeza, que la autora brasileña es considerada como “una de las principales representantes y, en parte, pionera de una nueva modalidad del cuento, denominada por muchos autores ‘cuento de atmósfera’”⁴ (1-2). Esta denominación del género pretende explicar algunos de sus rasgos característicos:

el cuento de atmósfera sería, así, una narrativa en la cual el énfasis no estaría colocado en desarrollar determinadas circunstancias o acontecimientos externos que darían forma a una situación específica, sino en la repercusión que esos hechos causan en las personas que los perciben y, a partir de esa

⁴ Esta y todas las traducciones del portugués son nuestras.

percepción, la manera como se involucran en ellos. Esto termina creando un determinado ambiente psicológico (y somático), marcado por una tensión permanente, que constituye, en fin, el rasgo destacado de la denominación señalada, el carácter atmosférico. (2)

De los cuentos que elegimos, en este es en el que se evidencia más claramente esa elección de nuevas posibilidades expresivas dentro del género cuentístico. Clarice escribe en un momento en el que los descubrimientos de Proust, Joyce, Woolf, Freud, el monólogo interior, la complejidad de la vida psicológica y la relevancia del inconsciente ponen de relieve la necesidad de encontrar nuevas posibilidades estéticas y expresivas. En ese sentido, consideramos este cuento como una búsqueda estética que responde a la crisis de la narrativa tradicional y reacciona contra su incapacidad de dar cuenta de la interioridad de los personajes o de su experiencia emocional. Es en ese margen creativo que Clarice pone en el centro la interioridad de personajes como la *rapariga*, en la que se entremezclan muchas emociones explícitamente nombradas y otras que se esconden, como ya lo explicamos. El siguiente cuento que proponemos, “Feliz cumpleaños”, es un cuento más tradicional y nos acerca a la experiencia de culpa y la vergüenza en un espacio de mayor interacción entre los personajes.

“Feliz cumpleaños” o el gran artificio

El centro de “Feliz cumpleaños” es una escena familiar. Algunos miembros de la familia de Ana se reúnen por su cumpleaños en una fiesta organizada por su hija Zilda. A diferencia del cuento anterior, no hay un estado posterior en el que los personajes recuerden y lleguen a sentirse culpables y avergonzados por lo ocurrido, sino que todo sucede en tiempo presente durante la fiesta. La vergüenza en este cuento está relacionada con la necesidad de los personajes de mantener cierta apariencia frente a los otros. La fiesta familiar se configura como un espacio relacional artificioso en el que cada uno sabe que hay un código de comportamiento que deben respetar y van preparados para ello.

Antes de hacer un recorrido por los invitados y su llegada a la fiesta, nos gustaría llamar la atención sobre la manera en la que la narración da un pequeño salto temporal a la tarde de ese día en el que Zilda organiza la celebración: la fase de preparación de la reunión es descrita como un

“trabajo” que Zilda realizó cuidadosamente, como si fuera algo que le correspondiera hacer por obligación –por ser la que vive con su madre–, y así lo siente ella: sabe que es una responsabilidad suya, la asume y teme no hacerlo de forma adecuada. Le avergüenza, por ejemplo, que los demás piensen que trató de ahorrar gastos para la fiesta y siente que a pesar de que ella “servía como esclava, con los pies exhaustos y el corazón indignado” (134), nadie nunca iba a reconocer eso, sino que siempre iban a juzgarla a ella y al cuidado que le daba a su madre. Por tales razones, tenerlos a todos en la casa la hace sentir muy insegura.

A propósito de los invitados, la primera en llegar es la nuera de Olaria, quien aparece “con su mejor vestido para demostrar que no necesitaba a nadie” (132), pues se presentaba sin su esposo, hijo de la cumpleañera. La narradora del cuento es quien expone todo lo que se oculta tras la apariencia de los primeros invitados que aparecen en la fiesta: nos comenta que la nuera de Olaria entra y saluda con disgusto y luego se sienta haciendo una mueca para mantener su “pose” de ofendida; además, sus hijos van vestidos con ropas que ella piensa que son adecuadas para la ocasión, pero que en realidad los hacen sentir muy incómodos: “pálidos y muy peinados, no sabían bien qué actitud asumir y se quedaron de pie junto a su madre” y con el “corazón inquieto” (132).

La siguiente en llegar es la nuera de Ipanema, que se suma a la incomodidad y se sienta “ fingiendo ocuparse del bebé para no tener que ver a su concuña de Olaria” (132). Detrás de esta incomodidad, que no les permite comportarse con naturalidad, hay una completa extrañeza con respecto al espacio familiar. Ellas intentan, por todos los medios, mantener una apariencia que oculta la profunda vergüenza y el miedo de que esa incomodidad que sienten, y lo que en realidad son, salga a la luz y sea visto por los demás asistentes de la fiesta.

Rita Herman explica que en estos cuentos de Clarice el conflicto existencial

consiste en una serie de paradojas sin solución. ¿Cómo se establece un equilibrio entre la necesidad de conformarse y la palpitante vida interior que exige expresarse? Si uno tiene miedo constante a revelarse, ¿cómo puede interactuar con los demás de forma auténtica? (69)

La vergüenza se esconde detrás de su miedo a ser auténticos, y sin autenticidad todo se torna artificial. Luego, dice Herman, “para sentirse parte de la humanidad, en la medida de sus posibilidades, se obligan a ocultar sus

sentimientos más profundos con las acciones mecanizadas que se esperan de ellos, esto perpetúa su propio aislamiento” (69). Esto es muy característico del comienzo del cuento, cuando llegan los primeros invitados y se sienten incómodos y solos precisamente en un entorno creado para compartir.

Después de las nueras llega el resto de la familia y comienza el ruido y la fiesta. José, uno de los hijos de Ana, es el encargado de repetir los chistes que incomodan a los demás, pero frente a los que todos cumplen el mecánico y silenciosamente acordado gesto de reírse. En este panorama, la narradora insiste en que “la vieja no se manifestaba” (133) y sus familiares “siguieron haciendo la fiesta solos, comiéndose los primeros sándwiches de jamón más como prueba de entusiasmo que por apetito, jugando a que todos estaban muertos de hambre” (134). Este pasaje da cuenta del juego de poses y apariencias en el que se sumerge la familia: nadie sentía hambre, pero juegan a que sí para mostrar un entusiasmo inexistente. Todos participan, pero la vieja Ana se rehúsa a hacer parte del juego y se queda inmóvil, observándolos.

La voz narrativa, que había estado explorando toda la escena y exponiendo la actuación de cada personaje, se adentra en la mente de Ana después de la repartición del ponqué. La vieja “era la madre de todos” pero “los despreciaba” (136), sentía repulsión y vergüenza por lo que había engendrado, no entendía cómo ella “había dado esos frutos ácidos y desafortunados, que no eran capaces ni de sentir una buena alegría. ¿Cómo había podido dar a luz a esos seres risueños, débiles, sin austeridad?” (136). La vieja se da cuenta de que la fiesta es un artificio: quizás todos lo notan, pero ella no intenta ignorarlo y la escena que observa la enfurece. Se da cuenta que nadie quiere estar allí ni se siente cómodo en ese espacio. También nota que los sentimientos que muestran todos son fingidos, incluso sus risas, y por eso piensa que son incapaces de sentir una alegría verdadera, porque para ello tendrían que renunciar a lo falso en medio de ese artificio del que participan. Son risueños porque su risa es falsa, débiles porque no son capaces de enfrentarse entre ellos y de ser como son, y sin austeridad porque todo lo que muestran es a sí mismos adornados, disfrazados, cubiertos de mil gestos y acciones falsas. Para sentir una alegría verdadera, o cualquier emoción verdadera, tendrían que renunciar al juego y estar dispuestos a experimentar la vergüenza:

Si ser una “persona” implica la capacidad de dar, recibir, sentir y ser un individuo, ninguno de los aterrorizados protagonistas de *Lazos de Familia* tiene

el valor de aceptar la vida tal como es y vivirla. Llenos de culpa, confundidos, buscando expiar un crimen no cometido, no pueden ni disfrutar de la vida ni escapar de ella. (Herman 70)

Aunque no estamos de acuerdo en que esta apreciación sirva para describir a todos los personajes de *Lazos de familia*, sí notamos que describe de forma muy acertada la escena familiar de este cuento. Todos los familiares están aterrados y confundidos, ninguno tiene el coraje de ser auténtico, y por eso ni pueden disfrutar la fiesta ni escapar de ella.

La rabia que le produce a Ana observar esta situación hace que escupa con fuerza en el piso en medio de la reunión. El gesto es una muestra de su profundo desagrado, y es un gesto con el que quiebra las reglas del juego y que los deja a todos expuestos. Escupir es una acción que rompe el estado solo en apariencia tranquilo de la fiesta, es un gesto real y verdadero porque da cuenta de las sensaciones interiores –furia y desprecio– que experimentaba Ana. Ella, en lugar de guardar para sí misma lo que siente y participar del juego, actúa de acuerdo con sus emociones a través de este gesto que se diferencia de los gestos y acciones de su familia.

En este cuento, la vergüenza que cada uno siente de sí mismo y de exponerse frente a los otros, aunque compartida en un escenario común, es experimentada en intimidad y en silencio. Los invitados no son como la mujer de “Devaneo”, que siente la protección de su familia y su estatus social: acá el temor de todos es constante, son conscientes de que están en una representación que se sostiene frágilmente y por eso son muy cuidadosos, porque no saben qué hacer con su vergüenza, entonces miden cada gesto y cada palabra. Su vergüenza los atormenta y está mezclada con el miedo de ser observados sin la máscara o sin la pose que adquieren durante la fiesta; cada uno estaba cumpliendo con su rol, pero cuando la vieja escupe rompe el pacto de silencio y deja al descubierto que toda la escena es falsa.

Con las palabras que hemos usado para describir lo que ocurre en este cuento, queremos mostrar que todo en él es muy teatral: hay un juego narrativo que se manifiesta como una representación dentro del cuento, saboteada por uno de los mismos personajes. Zilda es la primera que resiente el comportamiento de su madre: ella, que como todos había participado del juego, ahora estaba avergonzada frente a los ojos de toda su familia. La vergüenza dejó de ser el secreto de cada uno y se convirtió en algo que

todos comparten por la situación específica que se acaba de presentar. Este movimiento de la emoción es importante porque acá la vergüenza es por primera vez nombrada en el relato: Zilda estaba “muerta de vergüenza, y no quería ni voltear a ver a los demás, sabía que los desgraciados se miraban entre sí victoriosos” (136). Ella piensa que todos la van a hacer responsable porque cada uno esperó durante toda la velada para culparla en caso de que algo saliera mal; por lo tanto, sobre ella recaerá toda la responsabilidad del comportamiento de su madre. Sin embargo, “su enorme vergüenza se suavizó cuando se dio cuenta de que los demás meneaban la cabeza como si estuvieran de acuerdo en que la vieja ya no era más que una niña” (136). Su vergüenza se apacigua cuando en el enfrentamiento con los otros se da cuenta de que no la están culpando ni responsabilizando, y que todo eso a lo que temía no ocurrió en realidad y no había razón para sentirse avergonzada.

Sin embargo, la acción que realiza Ana no apacigua sus sentimientos. Sigue llena de rabia y pide furiosa un vaso de vino, ante lo que una nieta le pregunta: “Abuelita ¿no le va a hacer daño?” (137), y ella responde: “¡Qué abuelita ni qué nada! [...] ¡Váyanse al diablo, bola de maricones, cornudos y putas! ¡Dame un vaso de vino, Dorothy!” (137). De esta forma, sus palabras complementan el gesto para revelar con mayor fuerza lo que sentía y lo que pensaba sobre su familia. Nadie sabe cómo actuar, nadie pudo improvisar: “de pronto ninguno de los rostros se manifestaba [...]. Todos se habían quedado ciegos, sordos y mudos” (137), no sabían qué hacer con sus sentidos, es decir, con su cuerpo mismo. La extrañeza que sentían en el espacio familiar, para la que iban preparados, se agudiza y ya no saben cómo lidiar con ese momento ni cómo comportarse.

Dorothy le da el vino a Ana pero ella retoma su pose inicial silenciosa y con la mirada fija, “como si no hubiera pasado nada” (137), entonces todos vuelven al juego: “todos se miraron corteses, sonriendo ciegamente [...], se reanudaron las voces y las risas” (137), y así mantienen el artificio hasta el final de la reunión: “los hijos se miraron riéndose, vejados, felices. La cosa había salido bien” (139), incluso “algunos fueron capaces de ver a los demás a los ojos con una cordialidad sin recelo” (140), pero hasta la despedida de la fiesta tuvo esa extrañeza de lo falso: “era un instante que pedía estar vivo. Pero que estaba muerto” (140).

Aunque profundizaremos todavía más en este rasgo de su cuentística en el análisis de “Amor”, queremos señalar que el procedimiento de este cuento es clave en la narrativa de Clarice: ha ocurrido un gesto disruptivo

cuya hondura contiene aquella otra parte del cuento que no siempre es nombrada y puesta en la superficie. En este caso, la única que parece haber entendido lo ocurrido, o que parece haber asimilado la ruptura como un momento de epifanía, es Cordelia. Ella adivina el secreto de la anciana —lo vuelve suyo— y comprende lo que hay detrás de su mudez:

Con un puño cerrado sobre la mesa, ya nunca volvería a ser sólo lo que ella pensaba. Su apariencia la había rebasado al fin y, superándola, se agigantaba serena. Cordelia la miró espantada. El puño mudo y severo sobre la mesa le decía a la infeliz nuera que sin remedio amaba quizá por última vez: Tiene que saberse. Tiene que saberse. Que la vida es breve. Que la vida es breve. Pero no volvió a repetirlo. Porque la verdad era un destello. (138)

Este es el momento de epifanía entre Ana y la nuera con el que concluye el incidente ocurrido. Después de escupir y de gritarles, Ana no insiste, se queda con su puño mudo y severo sobre la mesa, volviéndose más grande por la verdad. Es así como supera la apariencia y es más grande que cualquier personaje, como si se volviera omnipresente y sobrepasara los límites del escenario donde transcurría la escena de la fiesta; es una imagen simbólica de su conocimiento, de que es la única que sabe que lo que les ocurre a todos en realidad es que cargan la vergüenza de ser humanos, de pertenecer a esa familia, de tener que asistir a ese cumpleaños y de verse forzados a participar del gran artificio. Ana sabe que en ese juego todos están desperdiciando su vida, tienen tanta vergüenza que olvidan que la vida es breve, y se quedan, contrarios a Ana, pequeños, con su miedo y su vergüenza, sin salirse del rol que decidieron ocupar.

“Amor” o el hilo roto

Publicado originalmente en 1952 en el libro *Alguns contos*, “Amor” es el segundo cuento de *Lazos de familia*. En él, Clarice narra una tarde en la vida de Ana, una mujer madre de familia que, tras el encuentro con un hombre ciego en un tranvía, siente amenazada la tranquilidad de su vida. El cuento inicia la siguiente manera:

Un poco cansada, con las compras deformando su nueva bolsa tejida, Ana se subió al tranvía. Depositó el bulto en su regazo y el tranvía emprendió la

marcha. Entonces se recargó en el asiento, buscando la comodidad con un suspiro de satisfacción a medias.

Los hijos de Ana eran buenos, eran una cosa verdadera y jugosa. Crecían, se bañaban, exigían, malcriados, instantes cada vez más completos. La cocina era al fin espaciosa, la estufa descompuesta tronaba. El calor era fuerte en el departamento que poco a poco iban pagando. Pero el viento, al chocar con las cortinas que ella misma había cortado, le recordaba que, si quería, podría hacer una pausa y secarse la frente mirando el sereno horizonte. Como un labrador. Había plantado las semillas que tenía en la mano, no las otras, sólo esas. Y crecían árboles. (108)

La cita es larga porque queremos dar cuenta de aquellas cosas que componen la totalidad de la vida de Ana: unos hijos a quienes criar y acompañar, una cocina y un fogón —sinédoques de una casa— que necesitan algunas reparaciones que Ana realizará complacida, un hogar donde refugiarse, unos árboles que crecen y, en suma, la vida misma que marcha hacia adelante. Esa vida, sin muchos altibajos y amparada en la tibieza de la costumbre y la repetición, es síntoma de estabilidad familiar y de tranquilidad.

Sin embargo, la voz narrativa también señala la fragilidad de esa construcción. Sobre Ana, que “siempre había tenido la necesidad de sentir la raíz firme de las cosas” (108) y “lo había logrado, perplejamente, gracias a un hogar” (108), la narradora sostiene que “a cierta hora de la tarde los árboles que había plantado se reían de ella” (108). Esa hora del día la llena de temor y de zozobra porque le revela que la estabilidad sobre la que ha construido su vida es muy frágil. Además, su temor frente a esa hora del día está acompañado, a su vez, de un gran desasosiego y de múltiples carencias cuyo anhelo de satisfacerlas se ha quedado en lo más íntimo de su ser.

Por lo tanto, es fundamental que la trama de “Amor” transcurra durante ese momento específico del día: Ana viaja en un tranvía de vuelta a casa, cargada con las compras para la cena, y allí “sopló un viento más húmedo anunciando, más que el fin de la tarde, el fin de la hora inestable” (109). Y justo antes de que la incertidumbre y la amenaza se disiparan hasta una próxima ocasión, como suele pasarle casi siempre, algo en la calle llama su atención: Ana ve a un hombre ciego. No solo un hombre ciego: un hombre ciego que “mascaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de su mandíbula hacía parecer que sonreía y de repente dejaba de sonreír, sonreía y

dejaba de sonreír” (109). La aparición del ciego que masca chicle es un punto clave en la estructura del cuento porque funciona como la detonación de una epifanía. La visión del ciego causa un impacto tremendo en Ana. Tanto así que cuando el tranvía arranca nuevamente ella no se sostiene y se cae. La voz narrativa nos cuenta que “los huevos se habían roto en el paquete de periódico. Yemas amarillas y viscosas goteaban entre los hilos de la red” (110). Los huevos, igual que sus convicciones, se quiebran y se deslizan por entre los hilos de una malla que funcionaba como sostén. La textura del mundo pierde solidez y se convierte en una cosa acuosa y escurridiza. Ana lo percibe y “una expresión que hacía mucho no usaba resurgía en su rostro con dificultad, aún incierta, incomprensible” (110).

En palabras de Ricardo Piglia, una de las características del cuento como género literario es que “se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. Piglia nombra este procedimiento como “la iluminación profana en que se ha convertido la forma del cuento” y se refiere a esta como “la visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato” (111). De acuerdo con esto, podemos afirmar que, a partir de una situación cotidiana —viajar en tren con las compras para la cena y ver a un hombre ciego que masticaba chicle—, Ana experimenta una visión instantánea que eleva a la superficie aquella verdad secreta que estaba oculta en su vida. La mirada funciona como “una forma de (auto) conocimiento, no intelectual, sino sensorial, a menudo propuesta en los cuentos como la forma más eficaz de alcanzar cierta verdad deseada” (Camacho 8).

Sin embargo, la visión del ciego que masca chicle es apenas la detonación de una revelación posterior. Por el momento, Ana siente un peligro inminente que proviene de una nueva grieta que se ha abierto en su vida. En palabras de la narradora, “lo que ella llamaba crisis había llegado, al fin” (110) y es posible constatarlo porque “la red tejida se sentía áspera entre sus dedos, no íntima como cuando la hizo. La red había perdido su sentido y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en su regazo” (110); tanto la red como las compras, cosas que solían ser familiares, ahora son percibidas con cierta extrañeza. Con ánimo de enfatizar, queremos citar un momento del cuento en el que la narradora afirma lo siguiente:

Había apaciguado tan bien su vida, había tenido tanto cuidado para que no explotara. Todo lo mantenía en serena comprensión, separaba a cada persona de las demás, la ropa estaba claramente hecha para usarse y era posible elegir en el periódico la función de cine de la noche: todo estaba hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego mascando chicle despedazaba todo aquello. (111)

Por eso sentía que el ciego la había insultado, como si hubiera ofendido su estilo de vida y la manera en que transcurrían sus días, poniéndolos en duda y dándole lugar a lo áspero, lo hostil y lo desconocido que desplazan por completo la intimidad y familiaridad; la bolsa de las compras —para la cena que habrían de tomar en familia, en el calor de la lumbre que emana el hogar— carece por completo de sentido; la certeza de la rutina sustentada en las actividades familiares pierde solidez y todo el artificio de estabilidad sobre la que había construido su vida, en tanto que madre y miembro de una familia, son puestos en jaque.

En este punto, consideramos oportuno resaltar que “Amor” rompe con la norma estética y toma distancia frente a la tradición del cuento latinoamericano. En las poéticas modernas del cuento, la iluminación profana aparecía generalmente al final de los cuentos y estaba asociada, inevitablemente, al efecto sorpresa y el famoso nocaut cortazariano. Según Diana Diaconu, la poética de Cortázar, ampliamente admirada y celebrada, “dejó huellas tan profundas, que sus rasgos estructurales y composicionales se convirtieron en criterios *ad-hoc* para juzgar y medir cualquier producción cuentística. Todo lo cual llevó a una peligrosa simplificación, a un reduccionismo inaceptable” (21). En “Amor”, la iluminación profana no aparece al final —como sí sucedía en las poéticas modernas— sino que se encuentra en el centro de la trama y marca un punto de inflexión en la experiencia de Ana.

El punto de inflexión, que es cuando Ana ve al ciego, la deja en un estado de confusión tal que incluso, un momento después, nota que ha debido bajarse mucho antes del tranvía y desciende en la siguiente parada. Pero no vuelve a casa: se dirige hacia el Jardín Botánico y allí experimenta una vorágine sensorial. Los primeros instantes de su experiencia en el Jardín son descritos por la narradora de manera enigmática y difusa, pues asevera que “con malestar, le pareció que había caído en una emboscada. En el Jardín se llevaba a cabo un trabajo secreto del que ella empezaba a percatarse” (111). Más

adelante, la voz narrativa nos confía que a Ana se le presentaba un mundo que, “a un tiempo imaginario, era un mundo para comérselo a mordidas”, un mundo que era “refulgente, sombrío, donde flotaban, monstruosas, victorias regias. Las pequeñas flores dispersas por la hierba no le parecían amarillas o rosadas, sino color oro barato y escarlata. La descomposición era profunda, aromática...” (112). Estas citas muestran que la percepción de Ana del mundo se agudiza y se intensifica, pero, al mismo tiempo, se mantiene difusa. Ana es muy susceptible a los estímulos sensoriales —la vista, el oído, el olfato, etc. — y cada estímulo que se le presenta contribuye a complejizar su tránsito epifánico. De hecho, sabemos por la narradora que “como la repulsión que antecedió a una entrega: era fascinante, la mujer sentía asco, y era fascinante” (112). De acuerdo con Seniff,

su vida hasta ahora ha sido demasiado reglamentada, demasiado estricta; no ha sido lo suficientemente indulgente consigo misma. Los aspectos feos y grotescos de la vida han sido excluidos de su mundo, pero también lo han sido sus cualidades gloriosas y exuberantes. (164)

Rescatamos este planteamiento porque revela que aquello que descoloca a Ana le permite sentir el tedio y el sinsentido al mismo tiempo que lo maravilloso y lo epifánico. El malestar, la inquietud, el miedo, la duda, la fascinación y el asco son parte fundamental de un coctel volíptuoso y contradictorio —aún más volíptuoso por la misma contradicción de las emociones y sensaciones que lo componen— del que hacen parte, sin duda, la culpa y la vergüenza en buenas dosis.

Con respecto a la epifanía, Magalhães da Silva señala que los “personajes de Lispector experimentan la llamada epifanía joyceana”, es decir, un dislocamiento de “la experiencia epifánica de su origen bíblico, de manifestación divina, en una técnica literaria” (226). Una comparación con las epifanías joyceanas resultaría sumamente interesante, pero excede por completo la intención de nuestro análisis. Por el momento, queremos señalar que esta configuración de lo epifánico en los cuentos “es un momento de revelación, de éxtasis que se quisiera atrapar, pero que se escapa entre los dedos; no obstante, permanece como un valor adquirido, como un fin en sí mismo” (226). Es por eso que, aunque los personajes experimenten este tipo de momentos, su vida pareciera suspenderse en el vacío antes que encontrar algún tipo de redención. En palabras

de Magalhães da Silva, “sus epifanías sirven apenas como transmisores de conciencia de la monotonía de la existencia cotidiana. Se puede pasar por una iluminación y, sin embargo, permanecer preso en los lazos familiares” (226). Desde nuestra perspectiva, la explicación que da Magalhães da Silva sobre la epifanía en los cuentos de Clarice es muy pertinente. Solo quisiéramos agregar que aquello que mantiene a Ana, la protagonista de “Amor”, presa en sus lazos familiares se relaciona directamente con la experiencia de la culpa y la vergüenza en el contexto de estos mismos lazos.

La culpa y la vergüenza no se nombran de inmediato en el cuento sino que se resisten al lenguaje, como ocurre en los cuentos que analizamos previamente. Esto se debe a que estas emociones existen junto al miedo, en medio de un juego entre lo que cada personaje es, siente, piensa y desea frente a un mundo en el que actúa sin corresponder con su verdad interior. Un mundo en el que no puede, como en “Feliz cumpleaños”, ser auténtico. Para el caso de Ana en “Amor”, estas emociones están alojadas en la profundidad de su experiencia epífánica; esto quiere decir que, en la medida en que cumplen un papel neurálgico en su experiencia, no son lo primero que aparece en la superficie y sólo somos conscientes de su relevancia y de su intensidad cuando son reificadas y dotadas de nombre en el cuento. Además, consideramos más acertado señalar que la culpa y la vergüenza no se nombran tan rápidamente debido a una cuestión que tiene que ver con los rasgos particulares del género literario: allí, en la elipsis, reside gran parte de la intensidad del cuento.

Quisiéramos detenernos un poco en esta cuestión porque permite ver la ruptura que opera “Amor” en el sistema literario latinoamericano. La tradición del cuento moderno, practicado por autores como Poe, Quiroga, Borges y Cortázar, cuyas características fundamentales son la “brevedad, depuración expresiva, esfericidad, estructura rígida, orden cerrado, historia única, final sorpresivo y epífánico” (Becerra, “Apuntes” 39), configuró, durante mucho tiempo, la norma estética predominante. Dentro de las poéticas del cuento moderno, la tensión, característica fundamental del género cuentístico, dependía únicamente de la trama. Sin embargo, con la crisis del paradigma moderno, aparecieron nuevas búsquedas y propuestas en los cuentos. Entre ellas, una de las más valiosas consiste en que la importancia de la tensión construida mediante el manejo de la trama se desplaza hacia la creación de intensidad a partir de otros procedimientos. En palabras de Diaconu,

Cortázar, muy oportunamente, la distingue [a la intensidad] de la tensión que, en su concepto, vendría a ser la intensidad orientada hacia, o realizada a través del manejo de la trama. Lo cual es solamente una forma posible de crear la intensidad, forma ampliamente explorada por las poéticas modernas. Sin embargo, no es la única posible. La intensidad también se puede dar alrededor de una descripción, una divagación, un ambiente, un personaje. (25)

Con esto no pretendemos negar que la tensión construida a partir de la trama es clave en “Amor”. Pero la tensión en la trama generada por la visión del ciego se alimenta de otros procedimientos narrativos que profundizan la intensidad, entre ellos, el ambiente conformado por las emociones subterráneas y contradictorias que experimenta Ana. Para Maria Luisa Nunes,

la originalidad de Lispector reside precisamente en el hecho de que su control estilístico y su coherencia son usados para crear caos existencial en la conciencia de los personajes [...]. El uso del monólogo interior que hace Lispector ocurre en momentos de experiencia emocional intensa o de trastorno mental de sus personajes. También ocurre cuando sus personajes están absortos o con la mente en blanco. En ese sentido, es mimético porque representa de manera convincente todo un rango de experiencias mentales. (179)

La mezcla que hace Clarice entre la narración omnisciente, el discurso indirecto libre y el monólogo interior en este cuento, y en los que analizamos previamente, es lo que nos permite acceder a la conciencia de los personajes pero también darnos cuenta de aquello que no logran poner en palabras: eso que la *rapariga* no lograba explicar, aquella ira de la vieja cumpleañera y todo lo que se oculta tras la experiencia epifánica de Ana.

En la atmósfera del cuento, la culpa se hace evidente, por primera vez, cuando anocchece y Ana sigue en el Jardín Botánico: “cuando se acordó de los niños, *frente a quienes se había vuelto culpable*, se levantó con una exclamación de dolor. Agarró el bulto, avanzó por el sendero oscuro, llegó a la alameda”⁵ (112). Es decir, Ana se siente culpable porque se ha saltado su rutina y ya debería estar en casa: el recuerdo de sus hijos le trae a la memoria el orden de las cosas, que se ha entorpecido esa tarde mientras

5 Énfasis añadido.

ella estaba en el Jardín, al mismo tiempo fascinada y asqueada. Cuando su familia, y la aparente estabilidad a la que se le asocia, recuperan un pequeño lugar en el panorama, Ana se juzga a sí misma por haberse entregado a esas emociones y haberse perdido en el camino a casa, de modo que emerge el sentimiento de culpa. Una vez llega a casa, con la intención de recuperar el lazo que se había roto, todo le resulta irreconocible y distante: “la sala era grande, cuadrada, las manijas brillaban limpias, los vidrios de la ventana brillaban, el foco brillaba: ¿qué nueva tierra era aquella?” (112). De la misma forma que con la bolsa de malla, Ana se siente extraña en su hogar, que debería ser para ella un lugar familiar. Magalhães da Silva formula algunas reflexiones a partir de presupuestos del psicoanálisis freudiano que explican este pasaje del cuento: la autora señala que en el cuento sucede “un cambio entre la sensación de estar protegida, en casa (*heimish*), a lo extraño (*unheimlichen*) y el súbito reconocimiento de encontrarse en un lugar extraño (*das unheimliche Heim*)” (226).

No obstante, Ana no renuncia a recuperar la estabilidad y abraza a su hijo. En ese punto, el cuento transcurre de la siguiente manera:

el niño que se acercó corriendo era un ser con piernas largas y un rostro igual al suyo, que corría y la abrazaba. Lo estrechó con fuerza, con estupor. Se protegía, trémula. Porque la vida era peligrosa. Ella amaba al mundo, amaba todo lo que había sido creado. *Lo amaba con asco*. Del mismo modo que le habían fascinado siempre las ostras: con ese *vago sentimiento de repugnancia que la cercanía de la verdad le provocaba*, poniéndola sobre aviso [...]. Tengo miedo, dijo. Sentía las costillas delicadas del niño entre sus brazos, oyó su llanto asustado. Mamá, dijo el niño. Se apartó de él, miró aquella cara, se le crispó el corazón. No dejes que mamá te olvide, le dijo. [...]

Se dejó caer en una silla, con los dedos todavía atrapados en la bolsa de red.

¿De qué tenía vergüenza? (112-113)⁶

Ya no estamos frente a la iluminación profana que detonó el ciego y que alcanzó su máximo esplendor en el Jardín Botánico. Por el contrario, Ana está en casa e intenta restablecer la quietud de su vida íntima, familiar y afectiva, pero ella misma reconoce la dificultad de su propósito: cuando le dice a

6 Énfasis añadido.

su hijo “no dejes que mamá te olvide” (113), reconoce el abismo insalvable que se ha abierto entre ella y su familia y la fragilidad del lazo que los une.

Además, en este fragmento, también se nos muestra la “repugnancia” que Ana sentía por la verdad, es decir, por aquello que se le había revelado, por todas sus emociones desbocadas que, como le avergüenzan, se presentan de forma contradictoria en el cuento. En primer lugar, es determinante la aparición de la piedad. Ver al ciego le produce una piedad que “la sofocaba” (110), una piedad a través de la cual “se le presentaba a Ana una vida llena de dulce náusea, hasta la boca” (111), una piedad “tan violenta como un ansia” (112), una piedad que sondea “en su corazón las aguas más profundas” y, en suma, “una piedad de león” (113). ¿Qué quiere decir una “piedad de león”? ¿No es la piedad una experiencia compasiva y suave para relacionarse con el otro? En contraste, la piedad de Ana es feroz y voraz, casi irascible. Otra noción que aparece en el mapa afectivo de Ana y acompaña el sentimiento de piedad es la bondad: dice la narradora que “había caído en una bondad extremadamente dolorosa” (111). A la piedad y la bondad las acompaña una tercera noción que completa la triada: la misericordia. Con respecto a ella, se pregunta la narradora “¿y qué nombre había que darle a su violenta misericordia?” (113). Incluso el amor, como lo muestra la cita, le genera asco porque le incomodan los sentimientos verdaderos y revelados, esos que mantiene ocultos por la vergüenza y que ahora salen a la luz. Ni la piedad, ni la bondad, ni la misericordia ni el amor son, para Ana, una experiencia de regocijo ni se asocian, como suele ocurrir, con virtudes, sino que se viven como algo asfixiante, hostil, desgarrador, nauseabundo y aborrecible. Todos estos sentimientos, que componen la experiencia epifánica de Ana, se viven de tal manera porque están acompañados por la vergüenza.

Volviendo a la cita, a la pregunta por aquello que avergüenza a Ana, respondemos de la siguiente manera: le avergüenza haberse visto tentada por la vida del Jardín Botánico, que aún en ese momento “la llamaba como la luna llama al hombre lobo” (113), le avergüenza no saber cuánto tiempo pueda resistir a ese llamado e, incluso, le avergüenza no estar firmemente convencida de que no quiere ceder a él. De hecho, luego de la experiencia epifánica nace en Ana un cuestionamiento de considerable hondura existencial: “lo que había desencadenado el ciego, ¿cabría en sus días?” (114). Con respecto a esto, vale la pena preguntarnos si Ana realmente

desea resistirse al llamado de la vida del Jardín Botánico. La narradora, que accede parcialmente a la conciencia de Ana e ilumina la oscuridad de sus anhelos, nos dice que, después de la cena, piensa lo siguiente: “¡Si hubiera tronado la estufa, ya se habría incendiado toda la casa!” (114). Esta cita es clave porque nos encontramos, nuevamente, ante la imagen de la estufa, pero la sentimos distinta. Mientras que al inicio del cuento la estufa, que necesitaba reparación, se sumaba a una serie de actividades que precisaban su intervención y, en ese sentido, la hacían sentir necesitada y complacida, ahora muestra su potencial de arrasar con todo.

Algunos críticos han interpretado la vuelta a casa con una mirada relativamente optimista. Seniff, por ejemplo, menciona que “esta disruptión solo sirvió para asustarla, renovando su fe en su modo de existencia anterior” (165). Otros, por el contrario, sostienen que “Lispector no ofrece redención para sus personajes atormentados. La angustia psicológica que sufren los destruye finalmente y también destruye su única esperanza de salvación” (Herman 70). Sin embargo, nos distanciamos de estas interpretaciones porque no evidenciamos en el pasaje final nada parecido a una renovación de la fe ni sentimos que el tono de este momento de la narración sea predominantemente lúgubre. Por el contrario, comprendemos en este pasaje una elaboración compleja de un retorno a casa y de la conciencia de las fisuras. En términos narrativos, esto se evidencia en el hecho de que el final de la narración vuelve por completo a la voz narrativa omnisciente, lo cual revela, según Lindstrom, que “la situación no puede ser formulada por ella misma y, por lo tanto, recae en un narrador en tercera persona” (“Clarice” 50).

En su artículo “Os difíceis Laços de família”, la profesora e investigadora Nádia Batella Gotlib menciona lo siguiente sobre este pasaje final de “Amor”, cuando Ana está acostada en su cama:

Al llegar a esta tercera etapa de una identidad, mediante el enfrentamiento de la imagen del vacío y de la nada, el personaje se refleja en un *otro*, ahora reflejado en el interior de la casa, justo en el tocador de su habitación, que finalmente le es *propio*. En este punto, se sitúa el vértice de un tercer momento, desde el cual el personaje puede divisar los dos momentos anteriores y, así, mediante tales desplazamientos, percibir su lugar personal inserto ya en un lugar social: el estar *con* sólo es posible, en estos lazos de familia, cuando la

conciencia del personaje experimenta la abdicación del poder mediante el deslizamiento a través de un no lugar de sentido. (96)

De acuerdo con la cita, Gotlib reconoce la complejidad de la experiencia de Ana en el momento final del cuento como una síntesis de los dos estados anteriores, como la “conciencia de una realidad ambigua” (97) compuesta por la domesticación y la desobediencia, la ley y el caos, la vida con familia y la vida sin familia. Pero esta síntesis no es una mera conciliación de opuestos sino, por el contrario, la tensión misma de ambas facetas que componen su experiencia como madre, caracterizada “no sólo como un papel social, sino como una experiencia profunda de orden existencial, en la que habita el secreto de la vida —o de la muerte— propia” (99). Un secreto sobre la vida y la muerte al que la *rapariga* se resiste, que la vieja cumpleañera transmite a Cordelia y en el que Ana se sumerge con toda la fuerza de su propia necesidad.

A modo de conclusión

Lo familiar se muestra en estos cuentos como algo relacionado con el desmoronamiento de la promesa de un estilo de vida tranquilo, como un espacio aparentemente seguro, pero que en realidad es muy frágil y, para algunos personajes, muy difícil de habitar. Es por eso que la mujer del primer cuento se emborracha y es evasiva al punto de caer en un delirio difuso en el que siente un profundo desprecio por su vida y por ella misma: en ese devaneo nos revela el artificio de su vida familiar y de su estatus social. Esto se profundiza en “Feliz cumpleaños”, allí la artificialidad del entorno familiar se consolida desde el juego irónico que se nos propone con el título y durante todo el cuento, como ya lo señalamos, en la medida en que nadie está en realidad feliz durante la celebración y todos se esfuerzan demasiado para estar en ese espacio. Sin embargo, en este cuento Clarice no solo muestra el artificio sino que lo rompe y deja ver la verdad —o un destello de ella— que conoce solamente la vieja cumpleañera; ella lo revela frente a todos pero solo una de sus nueras lo comprende. En “Amor”, un suceso aparentemente sin importancia le revela a Ana la fragilidad de su vida y la pone frente al abismo de sus emociones. La cercanía con la verdad solo le produce repugnancia, y el título se convierte en una gran ironía sobre un amor nauseabundo y otras emociones paradójicas

que, como ya lo explicamos, ocultan la culpa y la vergüenza que siente cuando se confronta con lo que en realidad anhela para su propia vida.

La verdad en estos cuentos es solo un destello que amenaza la falsa autenticidad de los escenarios familiares, esto la hace aterradora, pues revela cómo los personajes viven llenos de vergüenza. Lo familiar es solo una construcción artificial que oculta las carencias de los personajes, algo que les falta y que necesitan así se repitan constantemente que no. ¿Por qué lo hacen? Porque la familia debería ser todo. En palabras de Herman:

La palabra “laços”, por lo tanto, tiene un significado doble: las cadenas de conformidad externa que atan a cada persona con otras mediante un conjunto de valores falso, y los lazos que unen a cada uno con los demás, “sin saberlo”, por la soledad total que poseen en común. Cada personaje vive en su pequeño mundo propio, alienado del resto de la humanidad, incapaz de ser libre, incapaz de dar, incapaz de ser e incapaz de sentir solidaridad con el universo. Atrapados en momentos críticos de su existencia, ellos prefieren cualquier cosa en vez de la responsabilidad de ser lo que realmente son: seres humanos. (70)

Solo con el coraje que exige experimentar la vergüenza, se puede ser humano y todo lo que ello implica —ridículos, vulnerables, débiles, idealistas, contradictorios, coléricos, melancólicos—. En esta paradoja que señala Herman, de estar unidos y al mismo tiempo completamente solos, se ven las cualidades del lazo que une a las familias de estos cuentos. Este lazo es en ocasiones completamente artificial y solo une en apariencia a personajes que frente a otros no han logrado nunca ser auténticos. Por lo tanto, Gotlib asegura que las cuestiones familiares son, en la obra de Clarice, “más que mapear funciones, atribuciones, encargos. Es ponerse en disponibilidad de comprender la dimensión del *Ser* en toda su grandeza y miseria —o sea, en todo su misterio—” (99). La interioridad de los personajes que analizamos implica este tipo de estados contradictorios y se expone en los cuentos con todo su misterio, por eso la vergüenza y la culpa aparecen a veces en la superficie y en otros casos permanecen en el silencio. Estos cuentos nos dejan ver que los personajes sienten vergüenza de verse en realidad en el espejo y también de lo que puedan pensar los otros de ellos. Además, se sienten culpables de que eso que debería brindarles satisfacción no lo haga: ¿por qué esta familia, este esposo y estos hijos no me dan la felicidad

prometida?, ¿por qué amo y deseo lo que está afuera?, ¿por qué siento esto que estoy sintiendo? y, sobre todo, ¿cómo evito que me robe la estabilidad? Pero es tarde para los personajes, a los que lo familiar se les presenta como algo extraño: el beso del marido que ahora produce fastidio, una fiesta de cumpleaños en la que nadie quiere estar, una bolsa tejida que Ana ya no reconoce como hecha por sus propias manos y un hogar que ya no brinda la sensación de sosiego.

A propósito de todas estas consideraciones, vale la pena preguntarnos en qué medida los cuentos de Clarice nos impactan a nosotros como lectores. Gotlib alude a esta cuestión de la siguiente manera: “¿Por qué la lectura de estos cuentos provoca en el lector una especie de incontenible ‘malestar’, cierta incomodidad, que ni la reflexión analítica y crítica, ni la fascinación espontánea sin compromisos intelectuales frente al texto logran disipar?” (94). De acuerdo con lo que sugiere Gotlib y con nuestras propias reflexiones, queremos señalar que, en la medida en que los cuentos de Clarice abordan problemas humanos tan complejos, es inevitable que sus cuentos nos confronten, aludan directamente a nuestra propia experiencia y se sitúen en continuidad con nuestros temores y nuestras carencias.

Poner el centro en las emociones de culpa y vergüenza nos ha permitido ver la riqueza estilística con la que Clarice crea la interioridad de estos personajes. Esto no solo nos permite ver las características de estas emociones como experiencias existenciales en entornos familiares sino, además, comprender que para Clarice, en el marco de las nuevas poéticas del cuento, es a partir de estas experiencias interiores —sus matices, paradojas y silencios— que se estructura este género narrativo.

Obras citadas

- Becerra, Eduardo. “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Coordinado por Trinidad Becerra. Madrid, Cátedra, 2008.
- . “La flecha en el carcaj. Prólogo”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Editado por Eduardo Becerra. Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- Camacho Álvarez, Adriana Carina. “O olhar multifacetado dos *Laços de família*, de Clarice Lispector”. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 2, núm. 2, 2006, págs. 1-14. Web. 18 de marzo de 2025.

- Diaconu, Diana. "Poéticas modernas y contemporáneas del cuento latinoamericano: la vida de un género". *Antología de cuento latinoamericano*. Compilado por Diana Diaconu y Alejandro Alba. Bogotá, Panamericana, 2021.
- Gotlib, Nádia Batella. "Os difíceis laços de família". *Cadernos de Pesquisa*, núm. 91, 1994, págs. 93-99. Web. 18 de marzo de 2025.
- Herman, Rita. "Existence in 'Laços de Família'". *Luso-Brazilian Review*, vol. 4, núm. 1, 1967, págs. 69-74. Web. 18 de marzo de 2025.
- Lindstrom, Naomi. "A Feminist Discourse Analysis of Clarice Lispector's 'Daydreams of a Drunken Housewife'". *Latin American Literary Review*, vol. 9, núm. 19, 1981, págs. 7-16. Web. 18 de marzo de 2025
- . "Clarice Lispector: Articulating Woman's Experience". *Chasqui*, vol. 8, núm. 1, 1978, págs. 43-52. Web. 18 de marzo de 2025.
- Lispector, Clarice. *Cuentos completos*. Traducido por Paula Abramo. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Magalhães da Silva, Ana Paula. "‘Lar no estranho’ ou ‘estranho lar’: uma leitura de *Os Laços de família e Amor* de Clarice Lispector". *REVELL: Revista de Estudios Literários da UEMS*, vol 1, núm. 34, 2023, págs. 223-242. Web. 17 de marzo de 2025.
- Moreno Cardozo, Belén del Rocío. *Adivinar la carne de verdad. Goce y escritura en la obra de Clarice Lispector*. Bogotá, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Nunes, Maria Luisa. "Narrative Modes in Clarice Lispector's 'Laços de Família': The Rendering of Consciousness". *Luso-Brazilian Review*, vol. 14, núm. 2, 1977, págs. 174-84. Web. 18 de marzo de 2025.
- Ordóñez, Montserrat. "Clarice Lispector, la mirada múltiple". *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2005.
- Osorio-Restrepo, Valerie. "Intimidades transgresoras: una lectura política de *Lazos de Familia* de Clarice Lispector". *Latin American Literary Review*, vol. 47, núm. 93, 2020, págs. 29-36. Web. 17 de marzo de 2025.
- Pérez, Katherine. *Emancipación y resistencia: lectura del cuento "Lazos de familia" de Clarice Lispector*. Universidad de Chile, tesis de pregrado. 2020.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2000. págs.
- Pina, Guadalupe Raquel. "La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado". *Revista de Crítica Literaria*

Latinoamericana, vol. 32, núm. 63/64, 2006, págs. 297-310. Web. 17 de marzo de 2025.

Seniff, Dennis. “Self Doubt in Clarice Lispector’s ‘Laços de Família’”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 14, núm. 2, 1977, págs. 161-73. Web. 18 de marzo de 2025.

Sobre los autores

Julián Meza Romero es profesional en Estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a magíster en Estudios literarios de la misma institución. Es miembro del comité editorial de la revista *Educación estética* y de la editorial *Residua*. Le interesa la literatura colombiana y brasileña del siglo XX, la teoría literaria y las relaciones entre arte y política.

Carolina Gómez Pulido es candidata a magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Sus principales intereses son la historia de la literatura colombiana y la literatura medieval. Ha trabajado como investigadora en temas de memoria y violencia política y en el campo editorial como correctora de estilo y editora de literatura decimonónica.