

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres: Un bildungsroman femenino.

Rita Terezinha Schmidt¹

[Trad. Zulay González
y Luis Cuéllar]

*Síntesis: El presente artículo analiza, sobre la base del modelo básico tradicional del bildungsroman, la obra de Clarice Lispector titulada *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* de 1969, partiendo de la subversión de esta categoría dedicada con exclusividad a la caracterización del héroe, e incorporando al personaje femenino a la dinámica del bildung.*

En las dos últimas décadas, han surgido innumerables obras de cuño teórico-crítico sobre el aspecto del *bildungsroman* femenino, particularmente desde el punto de vista de la definición del género (narrativo) y su relación con la representación

del género, es decir, la inserción del héroe dentro del sistema de género.² Es un aspecto que cobra importancia en el escenario de los estudios que contemplan las convenciones que regulan los *scripts*³ narrativos, convenciones que articulan y/o refuerzan comportamientos y valores que se inscriben, social y discursivamente, en la producción ideológica de aquel sistema. Desde el punto de vista del desenvolvimiento histórico del género narrativo, el *bildung* se refiere invariablemente al proceso por el cual el héroe aprende a constituirse como un sujeto masculino, posicionado e integrado al mundo social a través de papeles socialmente legitimados. De esta forma, el *bildung* registra no solamente las experiencias del protagonista en el mundo exterior, sino también las transformaciones emocionales y psicológicas que se procesan internamente, de forma que él mismo alcance una identidad que es constituida y definida, en principio, por una especificidad de su género.

El problema de la ausencia del personaje femenino en la tradición del *bildungsroman* y, consecuentemente, en las primeras teorías sobre ese tipo de narrativa, es un aspecto de carácter histórico, cultural y socio-literario que comienza a levantarse por la crítica feminista una vez que ésta, al apuntar la existencia de narraciones de autoría femenina, ha cuestionado la legitimidad y el monopolio del dominio masculino, tanto en el polo de la producción literaria como de la producción teórica. Así, algunas estudiosas como Marianne Hirsch,⁴ Esther Labovitz,⁵ Susan Fraiman⁶ y Annis Prat intentaron desarrollar modelos para explicar las diferencias de las convenciones y estrategias narrativas entre el *bildungsroman* de autoría masculina y los de autoría femenina. Uno de los puntos convergentes elaborados en sus obras es que en las novelas de aprendizaje femenino, el proceso de formación se limita a la preparación de la protagonista para el matrimonio y la maternidad, lo que significa un desenvolvimiento diseñado por los roles tradicionales que serán desempeñados. En oposición a la idea de una identidad en proceso de construcción, que informa el *bildung*

masculino, se articula, en este caso, la idea de una identidad esencial y natural, constituida en forma apriorística.

En su génesis (y tomando como referencia la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe), el *bildungsroman* constituyó una narrativa que arremetió en el proceso de construcción de la identidad, en este caso, una identidad de género y de clase social, enfocando al burgués que, en las brechas del viejo orden aristocrático, forja su lugar en la sociedad. En la historia del género, el desarrollo de la narrativa necesariamente articula la posibilidad de movilidad social y de crecimiento psicológico, mientras que el elenco de las convenciones hace viable tales transformaciones. Considerándose que la modalidad del *bildung* está marcada por una especificidad de género, se ha cuestionado la aplicación del término *bildungsroman* a las narrativas con mujeres protagonistas. Cabría referir a una de las obras consideradas fundamentales sobre ese aspecto a *Archetypal patterns in women's fiction*⁷ de Annis Pratt. En esta obra, Pratt enfatiza el hecho de que el proceso femenino del *bildung* es diferente del masculino, porque *bildung* implica crecer y ocupar un lugar en el grupo social y las protagonistas femeninas son socializadas hacia la sumisión, o sea, su proceso implica un decrecer. Pratt apunta hacia dos modelos narrativos: el *bildung* propiamente dicho, en el cual la búsqueda es de interpretación social, y el de la novela de renacimiento o transformación, cuya inquietud es la integración espiritual, la integración del yo. Según ella, en la novela de aprendizaje tradicional, la integración personal e integración social son incompatibles en la protagonista. Observando la frecuencia con que eso sucede en las novelas escritas por mujeres del siglo XIX, por ejemplo en *Middlemarch* de George Elliot o *Villette* de Caharlote Brontë, la crítica Esther Labovitz en su *The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (1986) llama a ese modelo narrativo de *bildungsroman* truncado, un aprendizaje interrumpido; es decir, ella descalifica esas novelas como de formación en su

sentido estricto, ya que en ellas la trayectoria de la protagonista es circunscrita por los patrones sociales y culturales de feminidad, lo que significa que la finalización de la narrativa está comprometida con la derrota, una negación de autorrealización.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, publicado en 1969, está considerada la novela más optimista de Clarice Lispector o, por lo menos, aquella cuyo final señala en dirección a un momento de superación de deficiencias psico-sociales y de condicionamientos culturales que coloca a la protagonista en un pedestal de realización y plenitud. La novela suscita varias preguntas: ¿es un *bildungsroman* femenino? ¿en qué términos? ¿cómo se articula la trayectoria de la protagonista? ¿qué movimientos registran su crecimiento? ¿en qué medida Lispector reelabora las convenciones del género narrativo y la representación del género, para afirmar una identidad femenina plena?

Uma aprendizagem presenta el viaje de desarrollo de Lóri, una profesora de primaria, cuyo aislamiento del mundo y de las cosas le deja una sensación de impotencia y de fracaso, como si estuviese vagando en un vacío existencial. Condicionada por su pasado al asumir una posición subordinada por las demandas del padre (que coloca sobre ella la responsabilidad de asumir un papel de madre) y de los amantes (que la inscriben en una posición de objeto), Lóri vagamente intuye la fragmentación que empuja a su ser a la condición de un no ser, incapaz de vivir en el mundo. Con el auxilio de Ulisses, un profesor de filosofía que se vuelve su consejero y amante, Lóri inicia un aprendizaje que compromete todas sus capacidades, física, intelectual, emocional, y desarrolla una percepción de sus fallas, incluyendo su deficiencia en la utilización del lenguaje para autoexpresarse. De la situación de embestida narcisista al descubrimiento de su ser social, Lóri expande las fronteras de su vivencia como mujer. Ella no solamente aprende a gozar de los placeres corporales en el contexto de una relación amorosa y sexual, pautado por la intensidad y el desprendimiento, sino

que también la integra a su naturaleza femenina y a su humanidad. Las leyes culturales del género operan, sin duda, en su trayectoria, en la medida en que el amor heterosexual señala hacia un posible matrimonio y a la procreación. Aún, Lóri no experimenta esa posibilidad como coaccionamiento o limitación, pues el desenlace de esa relación, en el sentido de realización productiva, no es incompatible con las energías descubiertas de un nuevo yo, figurado en el desenvolvimiento pleno de la sexualidad femenina. En realidad, el cuerpo liberado y emancipado de cualquier censura, se afirma como lugar del deseo del otro y por el otro.

La narración de *Uma aprendizagem* se estructura a partir del modelo básico tradicional del *bildungsroman*: un aprendizaje que parte de un movimiento progresivo culminando con la resolución de una búsqueda de identidad y la consecuente integración de la protagonista al mundo social. Las convenciones de ese modelo (organización de la secuencia, las acciones y la evolución del tema) siempre fueron cómplices del sistema de sexo/género que opera en el mundo social y que refuerzan la oposición binaria masculino/femenino, en la medida en que el movimiento, el progreso y la actividad integraron el proceso dinámico y existencial que forma parte de la construcción de la identidad masculina. Al elemento femenino, se le atribuye una naturaleza estática y esencial, en oposición a la cual se construye la identidad masculina. ¿Qué hace Lispector con ese modelo? Sustituye al personaje masculino del centro por el femenino, y reconceptualiza la identidad femenina sin enfocar ni centrar la oposición binaria que subyace a las convenciones del *bildung*. Volviendo a la teórica Annis Pratt, quien dice que el modelo típico del *bildung* femenino diseña una serie de encuentros con el mundo matriarcal de la naturaleza y el mundo patriarcal de la estructura social, se puede decir que en *Uma aprendizagem* hay un movimiento dialéctico que se materializa al sumergirse Lóri en su psiquis, donde reestablece un contacto íntimo con las energías míticas de la naturaleza,

especialmente con el agua del mar y de la lluvia, y en su retorno al mundo social, los reencuentros con Ulises, el "sábido extraño" (1976:15) que detenta el poder de la norma cultural del género (tradicción legitimada por la ideología patriarcal en que lo masculino es el género del sujeto normativo, inclusive norma de humanidad y lo femenino es el otro, el desvío, el margen-objeto). Esa posición, que es el punto de partida del modelo narrativo, impone cuestiones interesantes en relación con la manera cómo Lispector manipula la imbricación de las estructuras de género y poder que constituyen el *bildung* tradicional calcado en la polarización sexual.

Desde el inicio de la historia, la sabiduría de Ulises, figurada en su habilidad discursiva, lo coloca en una posición de superioridad en relación con Lóri, quien se caracteriza por su falta de articulación. De una posición de sujeto, seguro y confiado de sí mismo, Ulises se acerca a Lóri en la condición de un artista/creador que la transformará a partir de lo que ella es: "una tela desnuda y blanca, sólo faltando usar los pinceles. Después que descubrí que si la tela era desnuda, era también ennegrecida por una fumarada densa, viniendo de algún mal fuego, y que no sería fácil limpiarla" (53). En esta metáfora, la asociación entre lo femenino, el color negro y el mal remite al mito cultural del mal femenino, cuya versión está inscrita en el propio nombre de Lóri. Ulises es quien explica que el nombre Lóri viene de Loreley, alusión a la sirena del folclore germánico, cantada en los versos del poeta romántico Alemán, Henrich Heine. Como emblema de la seducción, la sirena trae la muerte a los pescadores que se aproximan a ella atraídos por sus canciones. Si consideramos el pasado de Lóri, repleto de amantes y sus tentativas de seducir a Ulises en el comienzo de la novela, no es difícil percibir que la metáfora cristaliza una percepción que legitima la conexión entre lo femenino y una sexualidad activa, elementos que caracterizan el arquetipo femenino del mal. En este sentido, la prerrogativa de Ulises como el creador de Lóri implica conducir la transformación de

su mudez, que connota al lenguaje quebradizo y marginal del cuerpo (el único lenguaje que ella posee) en un lenguaje verbal, según los patrones del habla y del papel sexual aceptables en el contexto del lugar instituido para la mujer definida como femenina, en la cultura patriarcal. La superioridad del género inscrito en la posición de Ulises, es reforzada por su parentesco patronímico con el héroe griego cuyo conocimiento y paciencia no sólo lo capacitó para evitar el hechizo de Circe, figura que sintetiza la asociación entre seducción, sexualidad femenina y muerte, sino también para recuperar su propiedad: Penélope y sus otros bienes.

De un lado, el espacio arqueológico del texto apunta hacia la asimetría del género: hombre/sujeto/conocimiento por mujer/objeto/instinto. Todavía, al enfocar el renacimiento de Lóri, Lispector no refuerza esas asociaciones que congelan al género en relaciones de poder y subordinación, superioridad e inferioridad. Por ejemplo, el carácter fuerte de Ulises, señalado en su estabilidad de roca, pierde gradualmente el contorno duro y agresivo en la medida en que él percibe que el crecimiento de Lóri no depende tanto de su tutoría sino de la autodeterminación de ella. También Lóri va dejando su papel de seductora, sin recaer, no obstante, en el papel femenino tradicional. En suma, Lóri no se vuelve el objeto estático de la creación de Ulises, una réplica de la percepción inicial de su mentor, dotado de una "condición humana superior" (13).

Al desafiar el discurso cultural dominante de género, Lispector problematiza la cuestión básica del aprendizaje de la mujer en el contexto de la construcción social de sujetos engendrados. Su tratamiento de identidad y sexualidad en la caracterización de Lóri desmonta la premisa de que la mujer se constituye por la falta y por el silencio dentro del orden simbólico de la cultura afirmada por la noción de castración, ya sea desde el punto de vista freudiano, o desde la perspectiva lacaniana donde lo femenino está imposibilitado de ocupar una

posición de sujeto en el lenguaje. Los diferentes estadios del desarrollo de Lóri van sedimentando una identidad que perfila las leyes de represión inscritas en la crisis edipiana. Se puede decir que, al final de la novela, Lóri se afirma en el espacio simbólico del sujeto pleno, excediendo el límite impuesto por las oposiciones binarias hombre/mujer que garantizan la significación de aquellas leyes.

La cuestión de la identidad, pasa necesariamente por el lenguaje y por la constitución de la subjetividad. La pregunta que Lóri lanza “¿Quién soy yo?” y “¿Quién es Ulises?” desencadena un aprendizaje de la diferencia. Es el lenguaje, el sistema significante de la cultura el que hace posible la construcción de la diferencia y la formulación de posiciones del sujeto. El renacimiento de Lóri como un individuo mujer pasa, por lo tanto, por su relación con el lenguaje y con el otro, que es Ulises. Al comienzo de la narración el sentimiento de estar desposeída y desligada de todo y de todos está determinado por una experiencia social de dislocación y de fragmentación que la aliena de las posibilidades de apropiarse de un lenguaje con el cual pueda producir significados necesarios para su constitución como sujeto. Su falta de forma ontológica, se expresa metonímica y metafóricamente en la condición de ser “mansa” (17), la lleva a percibir su cuerpo como “ínfimo cuerpo vacío y doloroso” (39). La única alegría de sentirse viva es a través de una relación erótico-narcisista con el cuerpo, cuyos ritmos delinean el lugar de una sexualidad concéntrica y anárquica, fuera de una estructura de objeto. Significativamente, Lóri es asociada a la figura de la Esfinge, la enigmática figura de lo femenino que desafía cualquier tentativa de interpretación. Ella se imagina tristemente diciéndole a Ulises: “descíframe, mi amor, o seré obligada a devorar” (14). Entonces, siente la “boca voraz para nada” (20), aquí una alusión al órgano insaciable que carga una connotación digestiva y sexual y que absorbe y devora la rebeldía de la ley. Lóri es el ser silencioso, pre-social, pre-discursivo, que siente el mundo a través de la mediación del

cuerpo. Para representarse como un individuo mujer, Lóri necesita reconocer el sentido de Ulises, reconocerlo como el signifiante privilegiado de la diferencia. El aspecto crucial, en ese momento es el siguiente: la adquisición de la capacidad lingüística, de nombrarse en relación con el otro que es Ulises, el espejo que refleja el hecho de que ella existe (63) y en el cual reconoce “la superioridad general de los hombres” (18) implica decir que ¿la subjetividad de Lóri está sujeta a una estructura patriarcal donde lo femenino es el otro y solamente emerge cuando es reprimido en las brechas del discurso?

Creo que la representación de las oscilaciones psico-sexuales que acompañan a la organización de la identidad femenina dentro de las relaciones sociales precedidas por la ley del Padre dramatiza las dificultades de esa organización. Por un lado, Lóri se siente frágil, sedienta de la protección de Ulises (16) y se desespera al considerar la posibilidad de perderlo. Bajo el efecto de su elegancia de hombre bello (72), ella se reconoce como la adoradora de hombres. Al lamentar su alienación de la tierra (41), ella ansía una conexión con lo que representa los “niños”, lo que puede ser visto como resultado de valores culturalmente adquiridos. Por otro lado, Lóri no desea aprender nada con Ulises pues no aprender, no comprender, equivale a la libertad de ser un lugar difuso de instintos, dulzura, ferocidad, de experimentar el alma silenciosa de la vida animal (42), de sentir sus raíces fuertes, marcas del legado agrario que dilata sus venas (41), y que la induce a una intimidad con la tierra fría y perfumada. Ella es la mujer antigua (107), la profeta de rituales ha olvidado mucho y despierta de su sueño secular (83). Lóri se resiste a la entrega amorosa pues, en su entendimiento, eso equivale a rendirse a la muerte y a la nada. Ella se alegra cuando Ulises no la comprende (72) porque significa que ella no está totalmente bajo su control. A veces, se irrita con la superioridad de aquel y su tono didáctico pero se irrita más consigo misma, y actúa como si estuviese hipnotizada por él (56). Esas oscilaciones, que

indican el dislocamiento de la subjetividad en posiciones contradictorias, permiten comprender cómo el acceso de Lóri al lenguaje y a la auto-representación implican necesariamente una posición en un sistema de diferencias de género, en una sumisión al femenino normal, de acuerdo con la norma cultural que regula la forma del deseo y de la sexualidad femenina dentro de los parámetros conjugados de la heterosexualidad y de la reproducción. De acuerdo con la visión psicoanalítica, la entrada de la mujer en el orden de lo simbólico, significa no solamente la represión de un deseo que es erótico y concéntrico en la medida en que el cuerpo femenino experimenta la feminidad de todas las mujeres y, sobre todo, de madre, primer objeto amoroso, sino la aceptación de la Ley del Padre y del falo como significante de la norma simbólica y cultural, depositario del sentido en relación con el cual lo femenino se inscribe como diferencia negativa, como falta.

Si observamos, no obstante, cómo Lóri manipula el lenguaje, veremos que ella, en varios momentos, establece juegos de sentido que subvierten los sentidos fijados por el orden simbólico, a punto de producir una escritura donde el yo se engaña en el gozo puro de la textualidad casi sin sentido. El juego de significantes que disloca los sentidos del contexto de la diferencia como oposición —presencia/ausencia, sentido/sin sentido— constituye una manera de transgredir la dimensión castradora de la representación simbólica. Por ejemplo, en uno de sus mensajes a Ulises, Lóri se describe como el cuerpo/casa de un caballo negro, dulce y salvaje cuya nariz, fresca y húmeda recibe sus besos y caricias. Su discurso articula una relación entre ella y el caballo, pero ¿qué relación? Se puede argumentar que el caballo como representante fálico, señala una falta, en la medida en que asume el status del significante del cual el sujeto está irremediabilmente separado. En ese sentido, el caballo es el símbolo de un deseo reprimido, inscrito en el inconsciente como el deseo del otro. Sin embargo, el mensaje de Lóri, al jugar con el yo y el otro (¿era el caballo ella misma o no?) está

solamente simulando una falta. Eso quiere decir que el significante simbólico está incluido en una red metafórica y metonímica donde hay un deslizamiento constante entre el yo y el otro, en un proceso de indiferenciación que debilita las fronteras de la diferencia, necesarias para la constitución del sentido en el orden simbólico.

Así si por un lado, el crecimiento de Lóri, como ser social, pasa por la inserción de ser mujer en el campo de las relaciones intersubjetivas con el otro masculino, campo que impone la introspección de su posición como aquella con una condición humana inferior, una construcción discursiva simbólico-ideológica que acciona la producción cultural del género, por el otro, se puede decir que Lóri también se construye en otro lugar que no tiene nada que ver con Ulises y su mundo lineal y racional. En ese lugar, Lóri recupera la integridad de todos sus sentidos y alcanza un nuevo estadio de comprensión de sí misma como mujer. En realidad, una gran extensión de la novela, prácticamente desde la mitad hasta el final, se centra en el despertar de Lóri, el viaje solitario de auto-descubrimiento que ella emprende, motivada por el pensamiento de que antes de tocar el mundo ella necesita tocarse a sí misma (58). Su referencia es el cuerpo, el lugar del ser, por y en sí mismo (88), la fuente de la vida y de la creación (87), auto-suficiente en su redondez perfecta. En sus reflexiones, piensa: "la mujer no recibe transmisión ni transmite. No necesita comunicación" (99). Es importante señalar los contactos ritualistas de Lóri con el mar, los cuales liberaron nuevas sensaciones y percepciones, llevándola a sentirse como una mujer prehistórica que se despierta de un sueño para alistarse en los rituales que abandonara hace milenios (84), "un cuerpo a cuerpo consigo misma" (81). Es como si Lispector, en esa representación de Lóri, quisiese aproximar a la mujer anterior a su socialización de género, en una visión así igualmente esencial, como estrategia de trasgresión a los códigos patriarcales. En esa línea, es importante notar las imágenes cargadas de erotismo, principalmente en la escena del baño en

el mar. A medida en que Lóri se abre camino en el agua fría, ella es compacta, leve y aguda, como la “proa de la mujer avanza un poco más dura y áspera”, una descripción que evoca el movimiento asociado a lo masculino. Ella siente el mar dentro de sí como “el líquido espeso del hombre” (84), para más adelante reconocer el mar como su cuna materna (121). En esos cruces e inversiones de significados relativos a la diferencia, masculino y femenino, su experiencia es de una unidad imaginaria perfecta, proyectada en el sentimiento de que era “toda igual a sí misma” (84). Esa unidad es reforzada en el momento en que Lóri es invadida por un olor de mar, un significante que ella misma descifra teniendo la marca femenina pero que está con un olor masculino. Como figuración de procesos asociados a la condición femenina por excelencia —la fertilidad y la concepción— la marea evoca la experiencia del cuerpo femenino/natural/maternal. Y por consiguiente, es a través de la experiencia en el mundo natural que Lóri recupera una relación saludable con el cuerpo, la base material de la identidad femenina, como ella dice “un don” (127), lo que le permite señalar un nuevo realismo pues comprende, finalmente, que la “entrega de sí misma no significa la muerte sino la vida” (124).

Contra el tejido de fondo de las transformaciones cíclicas de la naturaleza —del invierno a la primavera, de la sequía al período de lluvia, de la esterilidad al renacimiento— Lóri completa su aprendizaje con la certeza de que aprendió lo que Ulises ni soñara en enseñarle (173), lo que significa la conquista de una identidad más allá de las expectativas de una identidad femenina socializada para encuadrarse en los modelos tradicionales. En la larga escena de amor que finaliza la novela, Lóri emerge como la mujer/madre/amante, entera y múltiple. Su lenguaje viola la lógica del discurso para captar el momento interno de un saber en expansión y lleno de posibilidades: “yo sé como la larva se convierte en crisálida: esta es mi vida entre vegetal y animal” (165). En su habla, Lóri desarticula las oposiciones mente/cuerpo, racional/irracional, finito/infinito, homogéneo/heterogéneo, singular/plural, yo/otro, que rigen

nuestro sistema de pensamiento y de representación, ambos rehenes de la colonización secular de la razón.

Es importante observar aquí cuánto Lispector corroe la tradición del *bildung* de la cual se alimenta su narrativa. La finalización del ciclo de aprendizaje de Lóri tienen repercusiones importantes en Ulises, el sabio Ulises que “perderá su tranquilidad al encontrar por primera vez el amor. Su voz era otra, perderá el tono de profesor, su voz ahora era apenas la de un hombre” (169). También la fuerza de la imagen de Pietá, la madona, madre de todos los hombres con los cuales Lóri es asociada al entrar en el apartamento de Ulises, tanto así que él se arrodilla delante de ella y coloca su cabeza sobre su regazo, es gradualmente neutralizada, en la medida en que la experiencia placentera del cuerpo y de la sexualidad envuelve a Lóri en un mundo de sensaciones nuevas y de descubrimientos incompatibles con la noción de virginidad y pureza asociadas a la Madona. Lóri reitera la pregunta: “¿quién soy yo?” y ésta vez su respuesta es definitiva: “Pero creo que ahora sé: profundamente soy aquella que tiene vida propia y que también tiene la tuya. Yo bebí nuestra vida” (114). En esa metáfora transgresora de los límites entre el yo y el otro, tal vez prospectiva de la diferencia femenina en cuanto a cuerpo maternal (gestación), Lóri articula el sentimiento de plenitud de la experiencia amorosa: la integración con el otro y consigo mismo. Delante del torrente luminoso de las palabras de Lóri, cuyo sentido Ulises no consigue captar, Ulises piensa, pero su pensamiento no es enunciado. Lispector no concede la palabra final a Ulises, y deja en suspenso la expectativa de su habla. El silencio que se instaaura con los dos puntos, puede sugerir las limitaciones de su habilidad lógico-lingüística para dar cuenta de la realidad de Lóri y de la suya propia.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres presenta una poética subvertida a la estructura lineal y jerárquica de la representación del género del *bildungsroman* de autoría mas-

culina, pues la visión 'con/y', apuesta al dualismo 'uno/otro' incorpora movimientos contradictorios y complementarios en la proyección de subjetividades no exclusivamente delimitados por el sistema del género. Ahí reside la intervención de Lispector en la historia de la escritura del género.

NOTAS

- 1 Profesora titular del Departamento de Lenguas Modernas y docente de pre y post-grado en el Instituto de Letras de la Universidad Federal de Río Grande del Sur, Porto Alegre, Brasil.
- 2 El sistema de género involucra a un conjunto de instituciones y prácticas tales como la división sexual del trabajo, la socialización de los individuos para desempeñar papeles masculino/femenino, la sobrevaloración de la heterosexualidad y del matrimonio, las limitaciones para la expresión de las elecciones, de la sexualidad y del deseo. Igualmente es un sistema simbólico-semiótico que produce significaciones en relación con los contenidos culturales, de acuerdo con valores y jerarquías que organizan las relaciones de poder entre los sexos. Ese sistema se articula a través de representaciones binarias que construyen polarizaciones y asimetrías a partir de la interpretación ideológica de la diferencia.
- 3 Entiéndase por *scripts* las secuencias de acción e respuestas pautadas en patrones de comportamiento que son reforzados socialmente y que son específicos histórica y culturalmente. En la literatura, un *script* es organizado por convecciones narrativas – enredo, secuencia narrativa y caracterización. Ver *Writing Beyond the ending*, de Rachel Blau DuPlessis (Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1983, 1-9).
- 4 Véase Hirsch, Marianne, Elizabeth Abel y Elizabeth Longland, eds. *The Voyage in: Fictions of Female Development* London: University Press of New England, 1983.

- 5 *The Myth of the Heroine: the Female bildungsroman in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang, 1986.
- 6 *Unbecoming women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press, 1993.
- 7 Bloomington, Indiana University Press. 1981.
- 8 *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 5ª. Ed., 1976. Todas las citas siguientes del texto de Lispector se referirán a esta edición y se señalarán colocando el número de la paginación entre paréntesis.