

"SOY, LUEGO SOY": PROBLEMATIZACIÓN DE LA IMAGEN AUTORAL EN LAS CRONICAS DE CLARICE LISPECTOR

"SOU, LOGO SOU": PROBLEMATIZAÇÃO DA IMAGEM AUTORAL NAS CRONICAS DE CLARICE LISPECTOR

Samanta Rodríguez¹

RESUMO: Este artigo analisa a imagem autoral problematizada pela escritora brasileira Clarice Lispector na sua incursão no jornalismo como cronista para o *Jornal do Brasil*. Com plena consciência da sua ligação à tradição de cronistas 'literários' modernos, Lispector trabalha formas de enunciação que despojarão ao *ser cronista* da sua configuração oitocentista mantida durante a primeira metade do século XX em Hispano América como no Brasil, ao tempo que 'devora' o que considera o gesto mais radical da herança do Modernismo brasileiro para dar lugar ao campo de identidade dum *sujeito que escreve*, não privativo do jornalismo nem da literatura. Na línea das manifestações artísticas radicais que, para a década de 70, contribuíram a transformar os estatutos da arte em América Latina e num Brasil cercado pelo 'modernismo autoritário', a configuração do "sou" que enuncia nestas crônicas desestima toda pulsão autobiográfica e se constrói na des-sujeição de limites genéricos e autoridades discursivas para que os textos 'digam' criticamente ao presente brasileiro desde uma tríade indissociável: linguagem, leitores, experiências de escritura.

PALAVRAS-CHAVE: crônica moderna, 'ser cronista', Clarice Lispector.

¹ Samanta Rodríguez es profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina); se aboca a la investigación, docencia y producción científica en Literatura Latinoamericana desde el año 2007. En el año 2012, impulsada por un Programa de Intercambio en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, BH-Brasil) comienza la especialización en Literatura y Cultura Brasileñas, con el desarrollo de una investigación en torno a la crónica brasileña del siglo XX, centrándose en las producciones que tocan al período dictatorial en Brasil. Cursa la *Maestría en Historia y Memoria* radicada en la FAHCE-UNLP, y su plan de tesis en desarrollo toma la *producción literaria escrita en Brasil pos año 2012 en torno a la dictadura militar*, bajo la dirección de la Dra. Teresa Basile (UNLP-Argentina) y la co-dirección del Prof. y Mtro. Carlos Augusto Costa Carneiro (UNIFESSPA-Brasil). Participa como docente colaboradora del Proyecto I+D Tetra anual 2015 [Código: H729]: *Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas*; acreditado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata y el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria perteneciente al IDIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales). Es miembro integrante de la *Red Académica de docencia e investigación en Literatura Latinoamericana Katatay*, que nuclea —a través de un convenio interuniversidades— a investigadores de La Plata, Córdoba, Rosario, Salta, Comahue, La Pampa y Mar del Plata. El presente artículo ha sido escrito bajo la supervisión de la Dra. Teresa Basile quien, además de dirigir

los proyectos mencionados arriba, es profesora adjunta de la Cátedra de *Literatura Latinoamericana II*, en la carrera de Letras, FAHCE-UNLP.

RESUMEN: Este artículo analiza la imagen autoral problematizada por la escritora brasileña Clarice Lispector durante su incursión en el periodismo como cronista para el *Jornal do Brasil*. Con plena conciencia de estar ligada a la tradición de cronistas ‘literarios’ modernos, Lispector moldea formas de enunciación que despojarán al *ser cronista* de su configuración decimonónica sostenida durante la primera mitad del siglo XX tanto en Hispanoamérica como en Brasil (RAMOS, 2003[1989]; GONZÁLEZ, 1983; CANDIDO, 1992 [1981]), al tiempo que “devora” lo que considera el gesto más radical de la herencia del Modernismo brasileño para dar lugar al campo de identidad de un *sujeto que escribe*, no privativo del periodismo ni de la literatura. Trabajando en la línea de las manifestaciones artísticas radicales que, hacia la década del 70, contribuyeron a transformar los estatutos del arte en América Latina y en un Brasil cercado por el ‘modernismo autoritario’ (SÜSSEKIND, 2003 [1985]; GARRAMUÑO, 2009), la configuración del “soy” que enuncia en estas crónicas desestima toda pulsión autobiográfica y se construye en la des-sujeción de límites genéricos y autoridades discursivas para que los textos ‘digan’ críticamente al presente brasileño desde una tríada indisociable: *lenguaje, lectores, experiencias de escritura*.

PALABRAS CLAVE: crónica moderna, ‘ser cronista’, Clarice Lispector.

En el período que va desde 1952 hasta 1961, Clarice Lispector trabajó como escritora de ‘columnas femeninas’ en las secciones: “Entre Mulheres” del periódico *Comício*, que firmó con el pseudónimo Tereza Quadros; “Correio feminino–Feira de Utilidades” del *Jornal Correio da Manhã*, que firmó como Helen Palmer; y “Só para Mulheres” del periódico carioca *O Diário da Noite*, en el cual fue *ghost writer* de Ilka Seoares, una actriz brasileña de los años 50. Para una zona de la crítica, el corpus de las incursiones de Lispector como columnista para un público femenino constituye la primera de dos fases en que puede dividirse su actuación en el periodismo (ALMEIDA, 2014). Esta primera fase puede rastrearse en el corpus de textos organizado por Aparecida Maria Nunes² cuya revisión crítica suscitó lecturas problematizadoras de, principalmente, dos tópicos: el primero, la incidencia y las limitaciones del discurso de Lispector en la formación de una ‘conciencia de mujer moderna’ en una época de

² En dos publicaciones: *Correio Feminino* (Ed. Rocco, 2006) y *Só para mulheres* (Ed. Rocco, 2008).

expansión progresiva de las reivindicaciones feministas³; y el segundo se centró en el rastreo de diversos fundamentos estéticos que, en dichas columnas, constituirían la génesis de un *ars poética* que Lispector desarrollaría en sus obras de ficción. Si en 1967, cuando comience a trabajar para el *Jornal do Brasil*, Lispector estará evidentemente familiarizada con el medio periodístico, no lo estará con el objeto de escritura al que se enfrentaba: el público que recepcionaría sus escritos se ampliaba enormemente y los códigos del género *crónica* le exigirían que caiga la máscara del seudónimo con la que venía trabajando. Durante esta segunda fase, la escritora hallará conflictivo el hipotético hecho de convertirse en escritora ‘popular’ mediante el gesto de firmar las crónicas en un medio hegemónico de comunicación y hacia el interior de un género consagrado, de larga tradición moderna en Brasil.

Casi un siglo antes, la “institución periodismo” (GONZÁLEZ, 1983⁴) había significado un “desmembramiento” de la figura del cronista y desestabilizado “la relación existente en el discurso decimonónico entre las categorías del ‘yo’, del tiempo y de la autoridad” (p. 81), fenómeno que se registra tanto Hispanoamérica como en Brasil. Los *chroniqueur* modernistas hispanoamericanos y los *folhetinistas* brasileños hallaron una vía de resolución de esa tensión en el uso del seudónimo, “una estrategia del cronista para desdoblarse y, de esa forma, soslayar la cuestión acerca de la autoridad de quien escribe” (p. 80). Si el ritmo vertiginoso de los tiempos modernos había determinado la inherente fugacidad de los escritos cronísticos, cuyo trazo transcribía las mudanzas socioculturales, políticas y económicas de las grandes ciudades; avanzado el siglo XX y ultrapasadas las rupturas estéticas vanguardistas de la década de 1920, la fragmentación temporal que impedía “forjarse un yo unitario y consistente que rija la escritura” (p. 80) ya no constituía un problema para los escritores que circulaban por los periódicos brasileños, algunos de los cuales se consagraron simultáneamente en el campo literario y en el periodístico exclusivamente desde el ejercicio “diseminador” de la crónica. Durante la primera mitad del siglo XX, entre los cronistas brasileños —y más aún en el

³ Ver en la Bibliografía: Rodrigues da Cunha, Betina (2010); De Padua Nóbrega, Livia (2010); Donegá, Ana Laura (2008).

⁴ Próximas citas se refiriese a esta obra.

caso de las cronistas mujeres⁵— todavía persistirá, sin embargo, la práctica de usar seudónimos para responder a la demanda de estilo y temas que suscitaban las diversas publicaciones. El uso de esta estrategia podría leerse en dos direcciones, aunque no únicas, harto conocidas: desde la búsqueda de una forma de amparo cuando se trataba de crónicas de contenido político, hasta el desligarse de la responsabilidad de lo escrito cuando la crónica era concebida exclusivamente como una mercancía por el escritor de ficción.

Durante aquella primera fase en el periodismo, Clarice Lispector no firmará con su nombre las *columnas femininas*, quizás porque esa *feira de utilidades* nada tenía que ver con su proyecto de escritura en proceso de formación; el estilo didáctico de esas columnas encuadraba perfectamente con todo aquello que vehiculizaba la ‘prensa femenina’ de la época, donde la pasividad y la sumisión de la mujer nunca superaría los límites del *status quo* (DONEGÁ, 2008)⁶. La construcción de su nombre en tanto escritora de ficción crecía en reconocimiento a partir de las publicaciones de sus cuentos en revistas pero el territorio de la crónica, asociada a la premura noticiosa y a la mercancía suscrita con el mismo nombre que sus trabajos de ficción, aun generaba en Lispector un fuerte rechazo. Durante el período en que vivió en Washington⁷ y tras el cierre del periódico *Comício* —para el que escribía *columnas femininas*—, el escritor Fernando Sabino actuó de intermediario para que Clarice pudiese enviar crónicas semanales a la revista brasileña *Manchete*. Era un nuevo desafío para la escritora, y la correspondencia entre ambos deja claras sus preocupaciones y dificultades. En palabras de Sabino:

Escribe 2 páginas y media o 3 tamaño oficio, sobre cualquier cosa, semanalmente. Tiene que ser firmado, pero no importa, todos nosotros perdimos la vergüenza y firmamos

⁵ Para un recorrido por la crónica brasileña escrita por mujeres: Lima Duarte (1995).

⁶ Otras lecturas de las columnas femininas escritas por Lispector y firmadas con seudónimo intentan reconocer “el sentido ficcional” de dichas columnas, entendiendo a los seudónimos como una práctica en la construcción de personajes. Ver: Gomes de Araújo (2010).

⁷ Mientras estuvo casada con el diplomático Maury Gurgel Valente, Clarice Lispector vivió dieciséis años fuera de Brasil, desde 1944 hasta a 1959. Alternó estadías en varias ciudades europeas, sólo interrumpidas con viajes breves a Río de Janeiro y Recife. En 1952 se muda con su familia a EEUU, residencia que duró casi siete años. Una vez divorciada, alrededor de 1959 regresa a Brasil para instalarse en el barrio Leme, Río de Janeiro, donde vivió hasta su fallecimiento.

[...] La calidad literaria del material firmado no debe preocuparte mucho, un título cualquiera, como Carta de América, Notas americanas o algo así se encargará de darle carácter de sección y por lo tanto sin responsabilidad literaria. Quiere pagar 750 cruzeiros por crónica, pero estoy convenciéndolo de que es una barbaridad, mínimo 1.000 cruzeiros por crónica [...] Si tienen alguna duda en cuanto al carácter de tu colaboración, dímelo. No olvides que allí todo interesa, principalmente noticias locales. Si la crónica literaria fuese más cómoda para ti, mejor para nosotros, tus lectores. (SABINO, carta a Lispector, 8 de agosto de 1953, en: BATTELLA 2007, p. 330)

Estas líneas describen en parte la relación de los escritores-cronistas con la industria cultural nacional promediando los años 50, y se hacen eco de aquellas tensiones que la crónica como género de escritura acarrea desde sus orígenes decimonónicos: lograr ‘escribir sobre cualquier cosa’ semanalmente, y perder la ‘vergüenza’ de ser tratados como jornaleros y a sus escritos como mercancía, formaba parte del ritual de iniciación a la profesionalización que los escritores modernos debían atravesar; el material escrito, amparado en las reglas formales del género periodístico como la pertenencia a una ‘sección’, se refugiaba en una zona que escapaba a la valoración literaria. Pero además, en las palabras de Sabino se recorta casi como un sobreentendido la categoría de *crónica literaria*, la cual exhibe una marca que distingue a las generaciones de cronistas del siglo XX en relación a sus antecesores finiseculares, esto es: “su eficaz crítica de la epistemología empirista que sustenta al periodismo, la cual les ha permitido ver a la prensa solo como otra manifestación textual, ni más ni menos autorizada o «verdadera» que la literatura” (GONZÁLEZ, 1983, p. 223). Los cronistas brasileños de la segunda mitad del siglo XX interferirán en el proceso de la información, fagocitando el cariz informativo de ‘la novedad’ para convertirla en un objeto estético cargado de discursividades heterogéneas⁸.

Por otra parte, Sabino sugiere a Clarice que dé a sus potenciales crónicas ‘americanas’ un plus literario porque, antes que nada, ella tenía *un*

⁸ Esta perspectiva crítica a las bases sustentadoras del discurso periodístico que González señala para Hispanoamérica puede rastrearse en el trabajo de ‘cronistas literarios’ del Modernismo brasileño, responsables de explorar la ‘crónica literaria’ como textualidad para manifestar el lenguaje y los “temas” de una *brasildad* conquistada –por ejemplo: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade o Cecília Meireles, de una generación anterior a Lispector.

nombre –la garantía de una práctica legitimadora– como escritora de ficción:

Antes que nada, *Manchete*: estoy medio sin ánimo de decirles que no quieres firmar, por dos razones: primero, porque a despecho de la elevada estima y distinguida consideración que ellos tienen por la famosa Tereza Quadros, hacen cuestión de tu nombre –y fue sobre esa base que se conversó, no sé si sabes que tienes un nombre–. Y segundo, porque me parece que firmar lo que escribes, como ejercicio de humildad está muy bien. (SABINO, carta a LISPECTOR, 10 de septiembre de 1953; en: BATTELLA, 2007, p. 331)

Sin embargo, es justamente allí, alrededor de la noción de *autoridad* de quien escribe y firma las crónicas, donde Lispector no dará todavía, en la década del 50 –durante su primera etapa de incursión en el periodismo– con la elaboración de un sujeto cronista y su lenguaje *en cruce* entre periodismo y literatura. El desencuentro radicaba en el rechazo a la idea de poner en juego, de trasladar un nombre enteramente construido *para* la literatura que autorizase sus escritos periodísticos, y se traducía en el ensayo de crónicas con un lenguaje secamente noticioso, obturándose de este modo “el encuentro con los campos ‘otros’ del sujeto literario” que, según Julio Ramos (2003 [1989], p. 147) define a la crónica desde sus orígenes finiseculares. Sabino comenta el material que Clarice le había enviado: “Le diste un tono excesivamente impersonal y noticioso. Aunque las noticias sean interesantes, lo que interesa es Clarice Lispector, por lo menos una Clarice Lispector dando noticias, o al menos firmando C.L.” (SABINO, carta a Lispector, 27 de octubre de 1953, en: BATTELLA, 2007, p. 332). La observación del colega resulta significativa ya que pone en escena la tensión entre la díada de opuestos “informar / hacer literatura” que, anota Ramos (2003 [1989]), posee un significado histórico, más allá del fin de siglo, ya que “no reduce su campo al lugar de la prensa: es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la ‘industria cultural’, de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico del fin de siglo” (p. 145). Si en el fin de siglo “la información” había sido la nueva mercancía de la emergente industria cultural, avanzada la década del 50 en Brasil, como uno de los resultados de la modernización

cultural impulsada por el proyecto desarrollista del presidente Juscelino Kubitschek y la fuerte penetración del mercado en el campo de los bienes simbólicos, *la crónica literaria* se posicionaría como un espacio que la industria cultural había ganado definitivamente, hacia el interior del periódico, al imperio de la información⁹.

Por su parte, Lispector no aceptará el trabajo como cronista de *Manchete*, ni tampoco conseguirá resolver las tensiones y moverse en las aguas del género hasta diez años después, cuando en 1967 comience a trabajar como cronista para el *Jornal do Brasil*. Todo aquello que la crónica le exigirá en tanto producto de la institución periodismo —epistemología empirista, brevedad, novedad, ‘llegada’ a un público masivo— en cruce con las nociones que la escritora había trabajado profundamente en sus obras de ficción —*lenguaje, tiempo, representación de lo real, autora, narrador*— encontrará en sus crónicas una resolución singular que, tal como acontecía con su obra literaria, suscitó como primer impacto algunos comentarios negativos por parte de sus pares: “Ella de pronto necesitó sobrevivir como periodista. Sus crónicas eran un desastre, ilegibles. Claro, ella no era periodista. Siguió haciendo literatura” (FRANCIS, citado por BATTELLA, 2007, p. 354). Sin embargo, este tipo de valoraciones acriticas en torno sus trabajos emergían como un síntoma de la imposibilidad de ‘clasificar’ el devenir de la escritura clariceana, conforme pasaban los años, dentro de los códigos estéticos de sus contemporáneos brasileños: Lispector era para sus críticos detractores demasiado ‘moderna’ y ‘hermética’ en su escritura literaria y demasiado ‘personal y literaria’ para el ámbito del periodismo. En este sentido, será Silviano Santiago, en su artículo “A aula inaugural de

⁹ El caso de las crónicas de Carlos Drummond de Andrade es un ejemplo de cómo el trabajo del cronista toma un lugar de relevancia en el *jornalismo cultural* brasileño en tanto problematizador del espacio periodístico allí donde sus escritos producen la “ampliação do sistema lingüístico” (Pereira 1994 125). Dicha ampliación radicaba en “estetizar os significados do enunciado jornalístico, fazendo com que o leitor seja capaz de entender os significados do seu texto [la crónica] sem recorrer à referencialidade das ‘apariências do mundo exterior’ que legitimam quaisquer anúncios no universo jornalístico” (131). Síntoma de este proceso es el título de uno de los libros que recopila crónicas de Drummond: *De notícias e não notícias faz-se a crônica: Histórias - diálogos - divagações*. Compilado de crónicas originalmente aparecidas en el *Caderno B do Jornal do Brasil*. El libro fue publicado en 1974 por la Livraria José Olympio Editora.

Clarice" (1997)¹⁰, quien apunte en su análisis no solo a la labor ficcional de la autora, sino también al artefacto crítico con que fue leída: "[...] Faltou a Clarice tradição para escrever ficção como queria escrevê-la e, como consequência, muitas vezes o seu texto é interpretado mais pela paixão do que pela revisão dos princípios norteadores da boa e cosmopolita tradição crítica brasileira" (s/p). Para Santiago, la escritura de Lispector es la inauguración, en el auge de la "ingenuidade naturalista" de los años 30 y 40, de una "tradição sem fortuna"¹¹ en las letras brasileñas; una tradición "desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna" que da la espalda a lo que había sido construido "como instinto e/ou consciência de nacionalidade", una escritura que no emerge ni confluye para la historia literaria escrita y leída por sus críticos en moldes decimonónicos.

En 1967, veinte años después de la publicación de su primera novela, la escritora de ficción que ya se había ganado un *aparte* en el campo literario brasileño, incursionará en un nuevo género de escritura. En este corpus de crónicas que escribe, hasta 1974, para el *Jornal do Brasil*, puede rastrearse un buen número de ellas dedicadas a manifestar la incomodidad respecto del género que le tocaba abordar, se trata de 'metacrónicas' que indagan el 'cómo sería' ajustarse a un género codificado por una larga tradición en la que se reconoce, inscribe, y debate: voluntad de sujeción que será enunciada una y otra vez para, avanzado su trabajo como cronista, desecharse deliberada y explícitamente. En una de sus primeras crónicas:

FERNANDO PESSOA AYUDÁNDOME

Noto algo extremadamente desagradable. Estas cosas que estoy escribiendo aquí no son, creo, propiamente crónicas, pero ahora entiendo a nuestros mejores cronistas. Porque ellos firman, no logran evitar revelarse. Hasta cierto punto nos conocemos íntimamente. Y en cuanto a mí, esto me desagrada. En la literatura de libros permanezco anónima y discreta. En esta columna de algún modo estoy dándome a conocer. ¿Pierdo mi intimidad secreta? Pero, ¿Qué hacer? Es que escribo al correr de la máquina y, cuando veo, revelé cierta parte mía. Creo que si escribiera sobre el problema de la superproducción de café en el Brasil terminaría siendo

¹⁰ Este artículo fue extraído del portal Web de *Folha de São Paulo*, 7 de dezembro de 1997: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais/19.html#> = , por eso es que las citas textuales no tienen número de página, tal como se indica: sin página (s/p).

¹¹ Santiago está parafraseando la frase "A tradição afortunada" que titula un texto donde el crítico Afrânio Coutinho diserta sobre 'la nacionalidad' de la literatura brasileña, ligada al pensamiento crítico.

personal. ¿Seré popular en breve? Eso me asusta. Voy a ver qué puedo hacer, si es que puedo. Lo que me consuela es la frase de Fernando Pessoa, que leí citada: ‘Hablar es el modo más simple de volvernos desconocidos’. (JB, 21 de septiembre de 1968, en: LISPECTOR, 2010, p. 32)¹²

La comparación que aquí establece entre las crónicas ‘propriadamente’ dichas con la ‘escritura de libros’ —espacio donde la autora permanecería ‘anónima y discreta’— exhibe un conflicto enunciado en términos de género —‘no son, creo, propriadamente crónicas’— y se deshilvana en un auto-cuestionamiento al tono ‘personal’ que irremediablemente tendrían sus escritos: la entrada al espacio textual de la crónica enfrenta a la escritora con la herencia del logocentrismo moderno (DERRIDA, 1998 [1971]). En la expresión “Porque ellos firman, no logran evitar revelarse” se escuchan los ecos de las palabras de Sabino, que en 1953 le había reprochado su resistencia a firmar las columnas, y se evidencia la concepción del texto como espacio cerrado, como un ‘monumento’ fijo, unívoco, para el cual *la firma* aparece como garantía de pertenencia del sentido ‘original’ del texto, decidido de antemano por el escritor-autor-creador y recibido pasivamente por el lector. Otra huella de la herencia logocentrista aparece en la noción de autoridad que se esboza en esta crónica: la mención apenas velada —‘escribo al correr de la máquina’— del consagrado cronista José de Alencar y de su columna *Al correr de la pluma* [*Ao correr da pena*¹³] fija un origen, un padre, una figura original visible que viene a respaldar a la autora en el nuevo espacio de escritura.

No obstante la idea de sujeción, una fuerte negación de lo dicho párrafo arriba podría leerse en esta crónica: ‘el consuelo’ —la incorporación de la cita textual del poeta portugués Fernando Pessoa y el contenido de la

¹² De aquí en adelante, la abreviación *JB* corresponde a *Jornal do Brasil*. Cuando lo que se cite corresponda un fragmento de una crónica, será indicado con corchetes. Por lo general, en el espacio de su columna semanal y bajo una misma fecha, Lispector disponía más de una crónica breve, cada una con su correspondiente título —los cuales se reproducirán aquí en mayúscula al inicio de cada cita textual, se trate o no de un fragmento.

¹³ José de Alencar (1829–1877), figura dominante del Romanticismo brasileño, se consagró como escritor de *folhetins* antes de escribir las novelas que lo colocarían como el ‘padre’ del *indianismo*. Hijo de la alta aristocracia, trabajó en los tres periódicos más conocidos de la Corte; pero fue en la *Revista da Semana* del periódico *O Correio Mercantil* donde escribió, entre 1854 y 1855, aquellos *folhetins* que más tarde se reunirían en libro, consagrados bajo el título: “Ao correr da pena”.

misma— augura el movimiento hacia otros modos de concebir la presencia de la autora en estos textos, así como el imaginario de un ‘público lector’ y la relación entre escritura y el ‘afuera’ cronicado, que podrán leerse en las fuertes relaciones de *transtextualidad* presentes en las crónicas —siguiendo la perspectiva de Genette (1989) y sus *palimpsestos*—, ante las cuales el lector ejercerá una lectura siempre activa y en muchos casos será el sujeto de la enunciación, cuando no ‘el escritor’ de las crónicas, muy a pesar de las instancias de control que la ciudad letrada (RAMA, [1984] 1998)¹⁴ ejerza sobre ‘el hablar’ de la cronista para marcar la impertinencia de ese desplazamiento:

OTRA CARTA

[...] La carta revela que quien la escribió recién empezó a leerme después de que comencé a escribir en el *Jornal do Brasil*, pues le llama la atención mi nombre [...] Y termina su carta diciendo: “No deje su columna con el pretexto de que quiere defender su intimidad. ¿Quién la reemplazaría?”. Por ahora, L. de A., no estoy dejando la columna, sino aprendiendo una manera de defender mi intimidad. [...] Sin embargo, paradójicamente, y al lado del deseo de defender la propia intimidad, está el deseo intenso de confesarme en público y no con un padre. El deseo de decir finalmente lo que todos nosotros sabemos pero mantenemos en secreto como si estuviese prohibido decirles a los niños que Papá Noel no existe, aun sabiendo que saben que no existe. [...] El personaje lector es un personaje curioso, extraño. Al mismo tiempo que completamente individual y con reacciones propias, está tan terriblemente ligado al escritor que en verdad él, el lector, es el escritor. (JB, 17 de febrero de 1968, en: LISPECTOR, 2011, p.43)

FRAGMENTOS

[...] Una persona me contó que Rubem Braga dijo que yo sólo era buena en los libros, que no hacía bien las crónicas. ¿Es verdad, Rubem? Rubem, hago lo que puedo. Usted puede más, pero no debe exigir que los otros puedan. Hago crónicas humildemente, Rubem. No tengo pretensiones. Pero recibo cartas de lectores y a ellos les gustan. Y a mí me encanta recibirlas. (JB, 18 de septiembre de 1971, en: LISPECTOR, 2011, p. 213)

‘Hablar’ —*escribir*— para ‘volverse desconocida’ es el gesto que puede leerse en el conjunto de las crónicas de Lispector. Hablar será, en

14 Tomo el concepto del crítico uruguayo Ángel Rama, puntualmente, en lo que toca a la oralidad en desmedro de la escritura hacia el interior de lo que Rama definió como *ciudad letrada*: “Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario”. ([1984]1998, p.6)

muchos casos, urdiendo tretas –humildad, acatamiento– y exhibiendo las contradicciones de un sujeto que *escribe desplazándose* desde el refugio de la ‘obra’ hacia el desamparo del *mass media*; desde ‘la prohibición del padre’ hacia la liberación del deseo intenso por ‘confesarse en público’. En suma, desde una concepción moderna de la palabra escrita en tanto objeto acabado hacia la salida por el lado de las textualidades disruptivas que en la década del 70 vehiculizaron, entre otros aspectos, nuevos regímenes de subjetividad articulando una indistinción entre literatura y vida que tendió a desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias (SÜSSEKIND, 2003 [1985]; GARRAMUÑO, 2009). El espacio textual de la crónica permitirá a Clarice registrar la experiencia de ese desplazamiento, el cual aparece recurrentemente tematizado como un arco temporal donde pasado y presente se confrontan para dar cuenta de una escritura en emergencia que se percibe en su diferencia, pero cuya inteligibilidad no se completa ahí donde las herramientas heredadas de la tradición moderna resultan, ahora, insuficientes:

MISTERIO

Cuando comencé a escribir, ¿qué deseaba alcanzar? Quería escribir algo que fuera tranquilo y sin modas, algo como el recuerdo de un alto monumento que parece más alto porque es recuerdo. Pero quería, de paso, haber tocado realmente el monumento. Sinceramente no sé qué simbolizaba para mí la palabra *monumento*. Y terminé escribiendo cosas completamente diferentes.

(JB, 7 de septiembre de 1968, en: LISPECTOR, 2010, p. 31)

Aquella *experiencia incompleta* que Álvaro Lins había esgrimido como crítica a la primera novela de Clarice Lispector¹⁵ puede retomarse y

¹⁵ Es Álvaro Lins quien en 1944 remarca, desde una crítica fundada en la noción de *obra* como totalidad, el carácter de “experiencia incompleta” que encuentra en *Cerca del corazón salvaje*: por “la invasión exagerada e indiscriminada de lo lírico”, por lo fragmentario de la trama sin “solución final” y sin “equilibrio”, y por el desajuste del criterio de objetividad que permitía a la “personalidad de la autora” manifestarse con fuerza en la novela. Lins relaciona esto último con la categoría de “literatura femenina” donde resultaría natural el hecho de que la escritora “no consiga contenerse” y se manifieste “narcisísticamente, a través de confesiones”. Respecto de esto último, la propia Clarice Lispector, en diversas entrevistas, rechaza de plano la existencia de una “literatura femenina” y, del mismo modo, desestima cualquier lectura de su obra que la declare como una *escritura de sí*, enfangada en los rasgos de su personalidad o en los trazos biográficos. Si bien la información sobre la biografía de la autora puede echar luz sobre algún aspecto de su proyecto de escritura, los enfoques abocados a trazar operaciones de lectura estrictamente biográficas o desde el enfoque de lo autobiográfico –las cuales ocupan una zona amplia de la bibliografía crítica referida a la autora– suelen desestimar las potencialidades del texto “cuando deja de ser *un modo, una operación* y pasa a ser *el modo, la lectura*” (Elizama

cargarse de nuevas significaciones como noción certera para describir la posición que como cronista construya en el cruce de las décadas de 1960 y 1970. En cuanto a los textos, es posible sopesar ‘la incompletud’ en términos formales-discursivos, allí donde dan cuenta de una fragmentación extrema –no es raro encontrar crónicas que superan apenas las dos líneas– u oscilan entre discursividades duales: “entre lo literario y lo periodístico, la vanguardia y el *kitsch*, el buen gusto y lo cursi, la poesía y el cliché, la ironía y el sentimentalismo” que ingresan a los escritos mostrando “el agotamiento de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura” (Ítalo Morriconi, 2001, citado por Garramuño (2009, p. 31-32). En tanto toma de posición, puede leerse la ‘incompletud’, en principio, como un permanente ‘hacer falta’ a los parámetros estéticos con los que era leída, valorada o no, por la crítica literaria y sus colegas periodistas. Paradójicamente, la coherencia y solidez de la poética clariceana se erige desde un hondo, solitario y lúcido trabajo en torno a dicha ‘incompletud’, que en sus crónicas no aparece como voluntad lisa y llana de experimentación, ni de originalidad, ni de provocación por medio de la palabra, sino como una esforzada y sobre todo consciente actitud crítica mediante la escritura concebida como *acto*:

ESCRIBIR

[...] Sobre todo cuando se tuvo que inventar el propio método de trabajo, como yo y muchos otros. Cuando conscientemente, a los 13 años de edad, asumí mi deseo de escribir –yo escribía cuando era niña, pero no había asumido un destino–, cuando asumí mi deseo de escribir, me vi de pronto en un vacío. Y en ese vacío no había quien me pudiera ayudar.

Yo tenía que erguirme de una nada, tenía que entenderme, inventarme a mí misma, por decirlo así, mi verdad. Empecé, y no era ni siquiera el comienzo [...] Una cosa ya adivinaba: era necesario intentar escribir siempre, no esperar un momento mejor pues éste simplemente no llegaba. Escribir siempre me costó, aunque hubiera partido de lo que se llama vocación. Vocación no es lo mismo que talento. Se puede tener vocación y no tener talento, es decir, se puede ser convocado y no saber cómo ir.

(JB, 2 de mayo de 1970, en: LISPECTOR, 2011, p.167)

Aun no siendo convocada o no sabiendo ‘cómo ir’ allí donde la convocaban, la escritura de Lispector abrevó, en la cultura brasileña pos

Almeida 2014 s/p IMS). Esta observación también cabe para el análisis crítico de sus dos etapas en el periodismo: las columnas femeninas y las crónicas en el *Jornal do Brasil*.

1968, del lado de “los solitarios que venían escribiendo desde el pasado”, a quienes Mario Cámara (2006) propone leer alrededor de una nueva idea de lo marginal que resemantice el concepto para el Brasil de los años 70. Se trataría no ya de un margen localizable en términos generacionales – *generación del mimeógrafo*– o de ‘grupos’ –*tropicalistas, posttropicalistas, poetas marginales*, etc.– o de conjunto de procedimientos y regímenes de producción, sino de una noción que contendría la dispersión y la pluralidad, las similitudes y las diferencias de manifestaciones artísticas de resistencia en un momento histórico en que “Brasil conoce una acelerada expansión económica bajo una dictadura militar [y comienza] la crisis de la utopía de izquierda con la comprobación de que es posible llevar adelante una modernización autoritaria”(4). En este sentido, y en virtud de la demorada insistencia en profundizar una poética “desafortunada”, las crónicas de Lispector condensarán y exhibirán la tensión de escribir en el desplazamiento *entre* dos décadas y *entre* dos instituciones –literaria y periodística–, que se resolverá parcialmente por el rechazo –sea explícito, sea balbuceado o contradictorio– a un paradigma estético e ideológico que ya no se ajusta a la experiencia presente del sujeto cronista, abonando de este modo el territorio de las experiencias artísticas radicales que, a partir de la década del 70, pondrán en cuestión los estatutos del arte hasta entonces sostenidos por un paradigma moderno en crisis de cara a la violencia histórica.

La literatura de Lispector ya se había acercado, con la publicación de *La legión extranjera* (1964), a aquello que en los 70 se reconocerán como “gestos” de la diáspora marginal del arte: la elección de trasvasar las fronteras de géneros y libros es apenas uno de ellos. Numerosos textos de *La legión extranjera* pasarán luego a las columnas de *Jornal do Brasil*, y posterior o paralelamente las crónicas serán seleccionadas por la autora para formar parte de otras publicaciones: “*Água viva* reutiliza fragmentos de algunas crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* y republicadas posteriormente en *Revelación de un mundo*. *Para no olvidar* incluye algunos de los cuentos que ya habían aparecido como crónicas y como cuentos en *Via crucis del cuerpo*; y ese mismo tránsito entre libros y géneros puede perseguirse en *La legión extranjera* y *Visión de esplendor*” (GARRAMUÑO, 2009, p. 30). Se trataría entonces de un libre tránsito en la forma de

circulación de los propios textos que pasan reescritos, ampliados, recortados o intocados desde el ámbito de la literatura al del periodismo y viceversa: a la idea de “autoplagio”¹⁶ practicado y sostenido por la misma Lispector subyace una concepción de la escritura liberada del corsé aurático en que se había amparado la obra de arte moderna y con ella, la noción de ‘autor’.

Este tránsito de formas textuales supone entonces una concepción del propio archivo que erosiona la categoría de obra de arte autónoma y distanciada de lo real, y la reemplaza por unas prácticas de escritura “abiertas y permeadas por el exterior” proponiendo “un tipo de escritura que violenta los límites entre lo que es y lo que no es ‘literario’” (GARRAMUÑO, 2009, p. 18, p. 31). Ahora bien, la puja entre discursividades heterogéneas —el cruce entre la legalidad del *sujeto literario* y la del *repórter*— es la tensión constitutiva desde la que emergió el *sujeto cronista* de la modernidad y forjó el cariz de un género por definición “abierto” y “permeado por el exterior”. Tal como señala González: “[la crónica] contribuyó a *formar* los nuevos modos de concebir el trabajo literario, al obligar a quienes la practicaban a confrontarse profundamente con un modo de representación que cuestionaba la existencia misma de la literatura” (1983, p. 199, cursiva en el original). La crónica sería desde entonces un espacio textual de límites genéricos imprecisos, o por lo menos tensionados, que habilitaría la circulación constante de aquellas discursividades en pugna; para el caso de la “crónica brasileña” cabría agregar: por tradición *leve* por su brevedad y sobre todo por la búsqueda de un lenguaje cotidiano “ao rés-do-chão” (CANDIDO, (1992) [1981]).

El territorio abierto y permeable de la crónica posibilitará a la escritora una profundización de su postura crítica erigida en la ‘incompletud’, ahí donde le permite un deslizamiento por discursividades extraliterarias para confrontar y ‘faltar’ a una modernidad autoritaria que, en el terreno de la cultura, gobernaba y totalizaba el trabajo literario —y con

¹⁶ Es La misma Clarice quien instala la noción de “autoplagio” en torno al régimen de sus publicaciones. En una carta a su hijo Pablo citada por Battella (2007), Clarice afirma: “las crónicas del *Jornal do Brasil* no me preocupan porque tengo un puñado de ellas, es solo escoger una y listo. Más allá de eso pretendo ‘plagiarme’: publicar cosas del libro *La legión extranjera*, libro que casi no fue vendido porque salió casi al mismo tiempo que la novela (se refiere a *La pasión según GH*, publicado también 1964)”.

él los modos de representación de la violencia histórica: el espacio textual de la crónica permitirá a la escritora, por primera vez, posicionarse y resistir frente a una forma de gobierno ejercida desde los parámetros del arte. En el cruce hacia la década del 70, en Brasil, *esa forma* se localizaría en el aparato represivo permeado en la vida social y en las instituciones, bajo el cual se perdían derechos inalienables en nombre de los principios del proyecto modernizador: la diáspora marginal, así como aquellas manifestaciones artísticas, entre las que se incluyen las crónicas de Lispector, que se volcaron a escribir la experiencia “de lo real despedazado” (GARRAMUÑO, 2009), emergieron como forma de resistencia al interés de la ideología estética gubernamental de representar *un* Brasil, de ocultar fracturas y divisiones, de construir identidades y reforzar nacionalismos poco críticos (SÜSSEKIND, 2003 [1985]). En el contexto de la dictadura militar, donde la literatura brasileña ‘victoriosa’ se reproduce acríticamente como “testimonio de la realidad” desde que los funcionarios de la censura cercaran al periodismo, las crónicas de Lispector dejarán el registro de una *experiencia incompleta* que la escritora asume como posición deliberada y fuertemente crítica de su tiempo presente —en términos estéticos, pero también políticos— allí donde la ‘incompletud’ constituye la posibilidad de lo abierto; es decir: de la no cristalización de significados, de la no reproducción de identidades culturales, de la fuga hacia la heterogeneidad discursiva y genérica. En consonancia, la ‘incompletud’ toca también a la construcción del sujeto cronista, cuya configuración en la crónica clariceana pide repensar la antigua ‘tensión’ entre la figura del repórter y el sujeto literario, constitutiva de la enunciación en la crónica moderna, para rastrear de qué modos la escritora problematiza la noción de autora y construye la enunciación desde una posición en constante desplazamiento por fuera de los códigos tradicionales de la moderna “crónica literaria brasileña”.

En su estudio *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Julio Ramos (2003 [1989]) describió la tensión constitutiva del *ser cronista* de la modernidad como la construcción de un lugar discursivo “heterogéneo” erigido en el cruce entre la legalidad del *sujeto literario* y la del *repórter*: en el “espacio antiestético” del periódico, la crónica representaba *formalmente* y hasta tematizaba “tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de la

autonomía (la información)” (p. 147). En estos textos, la estilización presuponía un sujeto literario, “una autoridad, una ‘mirada’ altamente especificada” pero sin un espacio propio: “sometida, limitada, por las otras autoridades que confluyen (en pugna) en la crónica” (p. 147). El límite, agrega Ramos, no era estrictamente negativo ya que permitía reconocer la especificidad del “interior” desplegado en la crónica: la poesía representaba “el interior” por excelencia de la literatura finisecular y en la crónica ese interior configuraba “el campo de identidad” de un sujeto literario, el cual sólo cobraría sentido “por oposición a ‘los exteriores’ que lo limitan, que lo asedian, si se quiere, pero que a la vez son la condición de posibilidad de la demarcación de su espacio” (p. 147). Interesa recuperar el planteo de Ramos para analizar el régimen de la crónica clariceana en relación a la constitución del *ser cronista*, y lo que dicha configuración pueda decirnos acerca de nuevas tensiones presentes en sus textos de cara a un nuevo contexto sociocultural.

De modo general, las crónicas de Lispector suelen ser estudiadas y divulgadas bajo el mote de “crónica literaria” porque en conjunto evidencian una enunciación apartada del empirismo del discurso periodístico y del lado de la “poetización” o estilización de la narración del presente. Tomando estas coordenadas y recontextualizando el planteo de Ramos para las crónicas de Clarice: ¿debemos entender “la estilización” del lenguaje como defensa de la noción de estilo especificadora de un sujeto literario?, o bien: ¿existe en estos textos una interioridad “poética” que *quiere* defenderse del asedio de “exteriores” que la limitan?; y por último: ¿el campo de identidad de qué sujeto se construye desde la enunciación de estos textos?, ¿de qué modo ese *ser cronista* se estructura frente a la demanda de cronocar su tiempo presente?

Como señalamos al inicio de este trabajo, Lispector hizo explícito en sus textos la dificultad de asumir una voz “cronista” cuando su identidad le venía forjada enteramente como ‘escritora de libros’ o ‘escritora de ficción’: es desde esa configuración identitaria que expondrá y defenderá su *ars poética* en las crónicas, y lo hace frecuentemente respondiendo a las críticas de sus obras ficcionales. Pero la aparición de esta configuración no nos dice acerca del sujeto cronista, sino más bien de un espacio textual –la crónica– que hacia la década del 70 en Brasil estaba definitivamente abierto

a géneros discursivos bien diversos, y la *crítica literaria* era uno de ellos. Por otra parte dicho espacio, consagrado como “crónica literaria”, se emplazaba en la tradición heredada de la vanguardia del Modernismo y su afirmación de un lenguaje y unos modos de representación ‘literarios’ que en las páginas del *jornal* venían a reñir con los supuestos de verdad que presuponía la retórica del periodismo (PEREIRA, 1994, p. 127). En este sentido, hacia la década del 70 el *jornal* no aparecía como “amenaza antiestética” sino que era un insoslayable soporte legitimado –previo a las recopilaciones de las crónicas en libro– para la circulación de la crónica literaria, en cuyos límites la representación de lo real mediante el despliegue de ‘lo poético’ o la llamada ‘experimentación literaria’ era índice de pertenencia a una tradición, y analizadas ligeramente desde esta perspectiva las crónicas de Lispector no parecieran generar ningún tipo de corrimiento. Donde sí encontramos un apartarse de la tradición moderna y una diferencia respecto del planteo de Julio Ramos en cuanto a la constitución del *ser cronista*, es allí donde la cronista percibe como amenaza a la propia noción de *estilo*:

ESTILO

Como una forma de depuración, siempre quise escribir algún día sin siquiera mi estilo natural. El estilo, incluso propio, es un obstáculo que debe ser superado. Yo no quería mi modo de decir. Sólo quería decir. Dios mío, apenas quería decir. Y lo que escribiera sería el destino humano en su punzada mortal. La punzada de ser esplendor, miseria y muerte. La humillación y la podredumbre perdonadas porque forman parte de la carne fatal del hombre y de su modo equivocado en la tierra. Lo que escribiera sería el placer dentro de la miseria. Es mi deuda de alegría para un mundo que no me es fácil.

(JB, 12 de octubre de 1968, en: LISPECTOR, 2010, p.33-34)

La noción de “estilo” propio ya no se concibe como un dispositivo de especificación del sujeto literario que es necesario defender de las amenazas de lo ‘antiestético’, sino que se percibe como obstáculo a ser superado para orientar la búsqueda hacia un ‘decir’ por fuera de los artificios de la palabra, un decir a la intemperie que ya no podría entenderse como defensa de un territorio autónomo sino en desplazamiento por fuera de los estatutos del arte moderno hacia el territorio posvanguardista de los años 70: la necesidad de representar la experiencia de *lo real* en crudo,

poblada de placer y miseria; esplendor y podredumbre; vida, y muerte; donde la noción de *cuerpo* –del lenguaje, de lo social, y del sujeto cronista– aparecerá en primer plano como una tríada indisociable.

Como vía para la superación del obstáculo que supone el propio estilo, el *decir* de la cronista no será desde la “pugna de autoridades” o desde la “competencia discursiva” porque en él no existe una interioridad que defender sino una enunciación singular que encontrar, una enunciación que le permita salir del texto y saldar una deuda contraída con ‘el mundo’. La noción de *búsqueda* será dinamismo para la constitución de otros modos de *ser cronista*, que rechazará su inscripción como autoridad de cualquier tradición anquilosada, y por lo tanto *dirá* mediante un “habla de fragmentos” (BLANCHOT, 2008), nunca completo por tratarse de la voz de un sujeto permanentemente dislocado. Algunos ejemplos significativos:

LA PRINCESA (I) (NOUVELLE)

Si me preguntaran sobre Ofelia y sus padres, respondería con el decoro de la honestidad: apenas los conocí. Delante del mismo jurado al que respondería: apenas me conozco –y a cada cara del jurado diría con la misma límpida mirada de quien se hipnotizó para la obediencia: apenas os conozco. Pero a veces me despierto del largo sueño y me vuelvo con docilidad hacia el delicado abismo del desorden. Estoy intentando hablar sobre aquella familia que desapareció hace años sin dejar rastros en mí, y de la que me había quedado sólo una imagen verdosa por la distancia. Mi inesperado consentimiento en saber fue provocado hoy por el hecho de que en casa apareció un pollito [...]

(JB, dividida en cuatro partes y un final, publicada en fechas sucesivas: 2, 9, 16, 23, 30 de agosto de 1967, en: LISPECTOR, 2010, p.64)

ESPAÑA

Casi no era canto, en el sentido en que éste es el aprovechamiento musical de la voz. Casi no era voz, en el sentido en que ésta tiende a decir palabras. El canto flamenco es incluso antes de la voz, es aliento humano. A veces escapaba una palabra u otra, revelando de qué estaba hecha aquella mudez cantada: de historia de vivir, amar y morir. Esas tres palabras no dichas eran interrumpidas por lamentos y modulaciones. Modulaciones de aliento, primer estadio de voz que capta el sufrimiento en su primer estadio de gemido, y capta la alegría también en su primer estadio de gemido. Y de grito. [...] El cantor, con los dientes casi cerrados, da a la voz la ceguera de la raza, pero los otros exigen más y más, hasta conseguir el instante de espasmo: España. [...]

(JB, 28 de noviembre de 1970, en: LISPECTOR, 2010, p. 107)

UN CASO PARA NÉLSON RODRIGUES

Así es.

Cuyo padre era amante, con su alfiler de corbata, amante de la mujer del médico que trataba a la hija, quiero decir, a la hija del amante y todos lo sabían, y la mujer del médico colgaba una toalla blanca en la ventana que significaba que el amante podía entrar, y si era una toalla de color no entraba.

Pero me estoy confundiendo toda o el caso es tan enrollado que si puedo voy a desenrollarlo, si bien Dalton Trevisan lo contaría con el mayor poder que tiene. Sus realidades son inventadas. Pido disculpas porque además de contar los hechos yo también adivino y lo que adivino lo escribo aquí. Adivino la realidad [...]

(JB, 3 de febrero de 1973, en: LISPECTOR, 2010, p.171)

Con LA PRINCESA (I) (NOUVELLE) se introduce el *folhetim* por entregas en un clásico gesto de “autoplagio” clariceano: un texto trasladado sin modificaciones del contario *La legión extranjera* que Lispector había publicado en 1964. En la crónica ESPAÑA se modula el tópico decimonónico de la crónica de viaje al extranjero desde las torsiones poetizadas de un baile típico, estilizado como imagen de la memoria que se recupera en tiempo presente desde lo sensorial, el cuerpo y la voz. En la crónica UN CASO PARA NÉLSON RODRIGUES se reescribe una noticia policial en una suerte de parodia de la crónica criminalística que apela desde el título a una autoridad del periodismo brasileño, introducida en tensión con la autoridad de la palabra literaria cifrada en la mención de Dalton Trevisan. Aquí se registra un movimiento que será constante en el corpus de crónicas: el sujeto de la enunciación no riñe con las ‘autoridades’ que ingresa a sus textos, y se coloca respecto de ellas en un *tercer lugar*, no identificado con el del repórter – reservado, en este ejemplo, a Rodrigues– ni con el del sujeto literario ‘inventor de realidades’ – reservado, aquí, a Trevisan.

Ese tercer lugar en desplazamiento permanente constituye el campo de identidad de un *sujeto que escribe*: no privativo del periodismo ni de la literatura, el acto de escribir apuntala la constitución de un sujeto cuyo *decir* no consiste en la tradición moderna de la “crónica literaria” en el sentido de que no reivindica una “interioridad” sino que procura otras relaciones, abiertas y lúdicas –cuando no una radical *devoración* en el sentido trabajado por Oswald de Andrade– con discursos y exteriores ya no limitantes. La marcada indistinción entre *sujeto* y *experiencia de la escritura* que subyace a cada una de estas crónicas problematiza la relación entre un

sujeto que escribe y la construcción de un *lenguaje* para ingresar al texto el ‘exterior’ que incluye en términos narrativos *lo real*, pero además a un hipotético lector que, si no las escribe, leerá las crónicas.

UN MOMENTO DE DESÁNIMO

En algún punto debe de haber un error: es que al escribir, por más que me exprese, tengo la sensación de nunca haberme expresado en verdad. A tal punto eso me desalienta que me parece, ahora, haber pasado a concentrarme más en querer expresarme que en la expresión misma. Sé que es una manía muy pasajera. Pero, de cualquier forma, intentaré lo siguiente: una especie de silencio. Aun cuando siga escribiendo, usaré el silencio. Y, si existiera lo que se llama expresión, que se exhale de lo que soy. Ya no va a ser más: “Me expreso, luego soy”. Será: “Soy, luego soy”.

(JB, 20 de diciembre de 1969, en: LISPECTOR, 2010, p. 81-82)

HILOS DE SEDA

Casi no leí a Henry James, que parece que es maravilloso, según un amigo mío. Él, Henry James, es hermético y claro. ¿Si cito a James me estaré volviendo hermética para mis lectores? Lo lamento mucho. Tengo que decir las cosas, y las cosas no son fáciles. Lean y releen la cita. Aquí está, traducida por mí del inglés:

“¿Qué tipo de experiencia es necesaria, y dónde comienza y dónde termina? La experiencia nunca es limitada y nunca es completa; es una inmensa sensibilidad, una especie de enorme tela de araña, hecha con los hilos de seda más delicados suspendidos en la cámara del inconsciente, y que atrapa en su tejido cada partícula traída por el aire. Es la propia atmósfera de la mente; y cuando la mente es imaginativa —mucho más cuando se trata de un hombre de genio— ella atrapa para sí las más leves sugerencias, ampara los pulsos mismos del aire en *revelaciones*.” [...] Avisenme si empiezo a convertirme en demasiado yo misma. Es mi tendencia. Pero soy también objetiva. Tanto que logro volver lo subjetivo de los hilos de la araña en palabras objetivas. Cualquier palabra, por otra parte, es objeto, es objetiva. [...]

(JB, 17 de mayo de 1969, en: LISPECTOR, 2011, p. 117)

Hacedor de textos “de goce”, definidos por Roland Barthes (2004) como aquellos que *ponen en estado de pérdida y desacomodan* fundamentos históricos y culturales, al tiempo que ponen en crisis su relación con el lenguaje, el *ser cronista* aparece con una fuerte impronta subjetiva cifrada en un “soy” indiferenciado entre sujeto y experiencia de la escritura, cuestionador de la noción de sujeto como sustento del régimen mimético que en Brasil se reactualizaba, en los años 60 y 70, en el *boom* de la literatura testimonial y (auto)biográfica sobre las atrocidades cometidas

por el régimen dictatorial. El “soy” presente en estas crónicas desliza su crítica a la idea de un sujeto pleno y previo a la escritura como autoridad narrativa que pueda dar cuenta de las experiencias límite que fracturaban a la sociedad brasileña, y se vuelca en cambio hacia la construcción de una “inmensa sensibilidad” que enfatiza la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia, marcadamente híbrida porque incorpora al texto “los restos de lo real despedazado”, que será el material de las exploraciones de la cronista. Desde esta configuración, la cronista no se ocupará de “narrar hechos” sino de “decir las cosas”, proposición que supone un silenciamiento del “estilo propio” o “la expresión” del “yo misma” —es decir, la desestimación de toda pulsión autobiográfica— como condición para atrapar, en “los hilos de seda” de la escritura, experiencias nunca limitadas y nunca completas. En el mismo territorio en que el sujeto es “superstición gramatical, inalcanzable y a la vez plástica (es decir, sujeta a modificaciones)” (AGUILAR, 2010, p. 10), las cosas *son/están*, constituyen de modo general el “exterior” del presente brasileño que debe ingresarse al texto, y contendrían en sí mismas un potencial de revelaciones.

MÁQUINA ESCRIBIENDO

Siento que ya llegué casi a la libertad. Al punto de no necesitar ya escribir. Si yo pudiera, dejaba mi lugar en esta página en blanco: lleno del mayor silencio. Y cada uno que mirara el espacio en blanco, lo llenaría con sus propios deseos [...] Antes había una diferencia entre escribir y yo (¿o no la había? No lo sé). Ahora ya no. Soy un ser.

(JB, 29 de mayo de 1971, en: LISPECTOR, 2011, p. 194)

Desplazándose de los regímenes que nortearon la constitución del *ser cronista* en la crónica moderna brasileña —e hispanoamericana—, y rechazando la demanda de testimoniar el presente desde el imperativo del modernismo autoritario, nuevas tensiones aparecen en la construcción clariceana de este espacio discursivo y apuntan a la relación del sujeto cronista con el lenguaje y los lectores. Porque, como anota la cronista, “las cosas no son fáciles” y explorar un lenguaje para decirlas tampoco lo será: el corrimiento del sujeto testimonial-biográfico en pos de la “claridad” expresiva —de un decir depurado “en blanco lleno: del mayor silencio” donde “las cosas” dirían por sí mismas— conlleva un límite donde lenguaje y representación atisban el hermetismo y lo indecible. Retomando el planteo

de Julio Ramos, podríamos pensar que a esta cronista la “amenaza” no le viene de discursos exteriores que limitarán al suyo propio, sino del peligro de adscribir a una posición de completud, totalizadora y didáctica, a la hora de cronocar el presente brasileño. Contra esta amenaza, la configuración del sujeto cronista y su lenguaje será plástica, incompleta y oximorónica: entre la opacidad y la transparencia, entre el hermetismo y una claridad que no es evidentemente la del sujeto testimonial, se tensiona un espacio textual que por tradición moderna, en Brasil, se quiso *leve* en su lenguaje porque incluye un ‘exterior’ ineludible y tan constitutivo del género como el encuentro de discursividades heterogéneas: *los lectores*.

En su artículo “A vida oa rés-do-chão” (1981), Antonio Candido recorre diversos períodos de la ‘crónica brasileña’ para rastrear lo que tuvo y tiene –enuncia en presente– de inherente ‘levedad’ cuando elabora “uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural” (p. 13). Esa *despretensão* del lenguaje no iría en desmedro de la búsqueda de “profundidade” y de “um certo acabamento de forma” para estar cerca del día a día y al mismo tiempo producir “una quebra do monumental e da ênfase” en la retórica que construye (p. 14). Dicho quiebre había sido, para Afrânio Coutinho (1967), la más notable contribución de la crónica brasileña: “a diferenciação da língua entre Portugal e o Brasil, pois, ligada à vida cotidiana, ela tem que apelar frequentemente à língua falada, oral, coloquial, adquirindo inclusive certa expressão dramática no contato com a realidade da vida diária” (p. 97). Ambos críticos leen al género *dentro* de la literatura brasileña en un constante intercambio de “trazos” entre los cronistas precursores del Modernismo, sus continuadores de las décadas del 40, 50 y 60, y los cronistas de la modernidad finisecular. Según Candido, abocarse a la escritura en este género “obliga a uma certa comunhão”, a producir “um ar de família”, en virtud de lo cual la *construcción del lenguaje* se vuelve condición para la escritura: “È que a crônica brasileira ben realizada participa duma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, o por uma espécie de monólogo comunicativo” (p. 22). Ese ‘aire de familia’, concluye Candido, es el que garantiza la aproximación del género a la literatura, reúne en ‘comunião’ los diversos ‘estilos’ de los cronistas, y a su vez, acerca de manera irremediable al cronista con el lector.

Será la experiencia incompleta del *ser cronista* en pleno desencanto de lo moderno, caída de las utopías y fragmentación del cuerpo social por la violencia del régimen, que le devolverá a Lispector la comprobación de que comunión, completud y su horizonte: la ‘lengua general’, ya no son posibles. La tensión entre deseo y extrañamiento del “aire de familia” atraviesa las crónicas evidenciando el rechazo por parte de la cronista a todo aquello que la obligue a un ejercicio de la “levedad” traída forzosamente al texto como instancia exterior al trabajo con la escritura: no existiría un lenguaje previo y “leve” que sea capaz de captar la experiencia de una sociedad rota. Numerosas crónicas dan cuenta del ingreso a una idea de comunidad desarmonizada que desplaza la enunciación hacia un espacio de extranjería, extrañado y violento, donde el “aire de familia” – escritora, lector y escritura – se vuelve otredad:

UN CASO PARA NÉLSON RODRÍGUES

[...] ¿Qué hacer con esta historia? Tampoco sé, se la doy de regalo a quien quiera pues estoy harta de ella. Hasta demasiado. A veces me repugna la gente. Después se me pasa y me vuelvo curiosa y atenta.

Y sólo eso. (JB, 3 de enero de 1973, fragmento final de la crónica)

LA ENTREVISTA ALEGRE

Cristina me preguntó qué pensaba de la literatura comprometida. Me pareció válida. Quiso saber si yo me comprometería. En verdad me siento *comprometida*. Todo lo que escribo está ligado, por lo menos dentro de mí, a la realidad en que vivimos. Es posible que este lado mío se fortifique algún día. ¿O no? No sé nada. Ni sé si escribiré más. Es muy posible que no.

(JB, 30 de diciembre de 1967, fragmento)

En la lógica de la crónica clariceana, el *compromiso* ya no se produciría con los lectores y con ‘la realidad’ brasileña como una actitud previa a la escritura del texto, sino *en* la experiencia de la escritura, forjando una lengua “poco trabajada por el pensamiento” que pide ser explorada para generar un doble movimiento comprometido con el tiempo presente: la emergencia desde el texto de una realidad brasileña violenta y desarmonizada, y el ingreso al texto de un lector activo, tensionado con la figura tradicional del brasileño lector de crónicas, con competencia para rozar los límites del lenguaje y aprehender las nociones de ‘realidad’ que en él se inscriben. El compromiso de la cronista es con un lenguaje que tenga

capacidad crítica para decir al presente brasileño. La búsqueda en ese sentido precede a la configuración de Lispector como cronista y comienza con la ‘devoración’ y reelaboración de aquello que la escritora consideró la propuesta más radicalmente crítica de la vanguardia modernista: el “derecho permanente a la investigación estética” para “usar un lenguaje brasileño en una realidad brasileña”.

En una conferencia-ensayo escrita en 1963, titulada “Literatura de vanguardia en Brasil”¹⁷, la escritora sostiene que “[l]a generación del 22 fue la más provocadoramente vanguardista del modernismo brasileño” porque había propuesto, y aquí da relieve a Mário de Andrade, el “derecho permanente” a la investigación estética. Este derecho, sigue Lispector, fue trabajado por escritores de generaciones posteriores a la “bajada antropofágica” – Graciliano Ramos, José Lins Do Rego, Guimarães Rosa – y significó “usar un lenguaje brasileño en una realidad brasileña”. El gesto inaugural de 1922 había sido, según Clarice, abrir camino hacia la exploración, mediante la escritura, de “un fondo-forma indivisible”:

[...] fondo-forma es una aprehensión, y hubo la aprehensión de un modo de ser [...] Que hayamos inclusive superado 1922, lo reafirma aún más como movimiento de vanguardia: fue tan absorbido e incorporado que se superó, lo cual es característica de la vanguardia, y si a 1922 nos referimos históricamente, en realidad todavía somos resultado de él. (p. 104)

Para alcanzar ese fondo-forma desde el cual ‘aprehender un modo de ser’, Lispector entiende vital el trabajo con el lenguaje, y desde este ejercicio el concepto de ‘vanguardia’ se revela como proceso que no implica periodización sino duración y profundización:

Estoy nombrando nuestro progresivo autoconocimiento de vanguardia. Estoy llamando vanguardia el “pensarnos” en nuestra lengua. Nuestra lengua todavía no fue profundamente trabajada por el pensamiento. “Pensar” la

¹⁷ “Literatura de vanguardia en Brasil” es el ensayo que Clarice Lispector leyó por primera vez en el año 1963, durante el *XI Congreso Bienal del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, realizado del 29 al 31 de agosto en la Universidad de Texas. Desde esa fecha hasta 1974, este texto acompañó a Lispector en cada instancia en que fue convidada para disertar sobre el tema dentro de su país. Traduje el ensayo completo del libro: *Clarice Lispector, Outros escritos*. Org. por Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

lengua portuguesa de Brasil significa pensar sociológicamente, psicológicamente, filosóficamente, lingüísticamente sobre nosotros mismos. [...] Es maravillosamente difícil escribir en una lengua que aún burbujea; que precisa más del presente que de una tradición. (p. 106, comillas en el original, mi trad.)

El territorio de la crónica permite visualizar los alcances del proyecto de una escritora que, hacia el cruce de la década del 70, ha devorado a la propia tradición de la devoración cultural en la que inscribe su trayectoria, y lo ha hecho incorporando una idea de vanguardia en permanente superación mediante un “progresivo autoconocimiento” de la lengua en que se escribe. Una lengua que *se piensa* como un fondo-forma indivisible se desentiende de géneros y movimientos estéticos, desarma la noción de autor y va más allá de la idea de que existe un modo de ‘ser cronista’, porque permanece *actualizándose*, solo pudiendo aprehender los ‘modos de ser’ de un presente ‘burbujeante’, susceptible de profundizarse. Desde esta perspectiva, el compromiso de la cronista es con la lengua y con el presente de la sociedad brasileña —“Pensar la lengua para pensar sobre nosotros mismos, pensarnos en nuestra lengua”. Desde esta coordenada temporal —precisando “más del presente que de una tradición”— y desde las operaciones estéticas que la premisa del ‘fondo-forma indivisible’ accione en el ingreso de ‘lo real’, las crónicas de Lispector rechazarán todo aspecto de *levedad* y *compromiso* que haga caer los textos por el lado del énfasis vitalista en desmedro de la reflexión sobre el presente y los lenguajes que se adecúen para decirlo. En este sentido, la actualización de la propuesta modernista arma una posición de resistencia frente a la modernidad autoritaria, ya que instará al ejercicio de “derechos” vedados: el del *sujeto que escribe* a renegar de la banalización de la escritura en pos de una crítica a todo modo de representación que redujese el horizonte plural de un lenguaje capaz de aprehender la fragmentación irreversible del imaginario armónico de Nación, y el derecho de los lectores a encontrar en el periódico una “realidad” brasileña diferente a la impuesta por la cultura espectacular dominante, sin caer en la atrofia de la reflexión.

Referencias

- AGUILAR, G. "Prólogo" a: **La Pasión según GH**. Buenos Aires: El cuenco de Plata. 2010.
- ALMEIDA, E. "Que mentiras tem Clarice". En: **Blog do Instituto Moreira Salles**. Disponible en la Web, 2014.
- BARTHES, R. **El placer del texto y la lección inaugural**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BATTELLA GOTLIB, N. **Clarice, una vida que se cuenta**. Buenos Aires: AH editora, 2007.
- BLANCHOT, M. "Habla de fragmento". En: *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- CÁMARA, M. "Local, global, como pensar lo marginal en el Brasil de los años 70". **X Congreso Internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro, 2006.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 198.
- CANDIDO, A. "A vida ao rés-do-chão". En: **A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Organização: Setor de filologia da FCRB. Campinas: Unicamp. 1992.
- CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- COUTINHO, A. **Antologia Brasileira de Literatura**. Vol.III. Rio de Janeiro: Ed. Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1965-67.
- DONEGÁ, A. L. (2008). "Clarice Lispector, Patrícia Galvão e suas páginas femininas". En: *Língua, Literatura e Ensino*. Maio/2008. Vol.III. Disponible en la Web.
- DE PADUA NÓBREGA, L.; CARNEIRO DOS SANTOS, G. "A identidade feminina nas colunas de Clarice Lispector jornalista". En: **Actas del XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Goiânia, 27 a 29 de maio de 2010.
- DERRIDA, J. "Firma, acontecimiento, contexto". En: **Márgenes de la filosofía**. Madrid: Cátedra, p. 347-372, 1998.

GARRAMUÑO, F. **La experiencia opaca. Literatura y desencanto**. Buenos Aires: FCE, 2009.

GENNETTE, G. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

GOMES DE ARAÚJO, M. M. “Clarice Lispector e seu papel como cronista: para além da futilidade das páginas femininas”. En: **Anais do Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**. Universidad Estadual de Maringá. Disponible en la Web, 2010.

GONZÁLEZ, A. **La crónica modernista hispanoamericana**. Madrid: Porrúa-Turanzas, 1983.

LIMA DUARTE, C. “A crônica feminina brasileira – das origens à contemporaneidade”. En: **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRN**, Natal, v.9 n.2, Jul/dez, p.107-113, 1995.

LISPECTOR, C. **Descubrimientos. Crónicas inéditas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Claudia Solans, 2010.

LISPECTOR, C. **Revelación de un mundo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Amalia Sato, 2011.

LISPECTOR, C. **Para no olvidar**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Traducción de Edgar Stanko. En este volumen se encuentra la crónica “Brasília: esplendor” traducida por Bárbara Belloc y Teresa Arijón, 2011.

PEREIRA, W. **Crônica. Arte do útil ou do fútil?** (Ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso). João Pessoa/ PB: Editora Ideia, 1994.

RAMA, Á. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RAMOS, J. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**. Providencia, Santiago: Cuarto Propio; San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2003.

RODRIGUES DA CUNHA, B. “Clarice mulher-escritora-jornalista: múltiplas vozes e uma identidade”. En: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, vol. 6, núm. 1, p. 113-122, 2010.

SANTIAGO, S. “A aula inaugural de Clarice”. En: **Folha de São Paulo**, 7 de dezembro, 1997. Disponible en la Web: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>. Acesso em julho de 2016.

SÜSSEKIND, F. **Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta**. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

RODRÍGUEZ, Samanta. “Soy, Luego Soy”: Problematicación de La Imagen Autoral en las Crónicas de Clarice Lispector. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 63-90, 2016.

Recebido em 25 julho de 2016.

Aprovado em 10 dezembro de 2016.