

# A descubierta do mundo: el panóptico desencantado

---

**Claudia Malmierca de Solans**

---

Universidad de Buenos Aires  
Argentina  
claudiasolans@millicom.com.ar

## Resumen

Este artículo analiza las crónicas publicadas por Clarice Lispector entre los años 1967 y 1973 en el *Jornal do Brasil*, en el marco de la cultura de la década del 70, momento en el que adquiere mayor nitidez la crisis del paradigma de la modernidad. Leer las crónicas en las inflexiones que permiten dar cuenta del —en palabras de Virno— "desencanto de lo moderno" es el objetivo de este trabajo.

La crónica es planteada, así, como un espacio conflictivo y —por eso mismo— privilegiado para analizar la multiimplantación del escritor en el campo intelectual y la reubicación del sujeto literario dentro de su propia producción. Para ello, el presente trabajo realiza un seguimiento tanto de crónicas como de cuentos que circulan en la obra de Lispector sin definición genérica precisa, movimiento que le permite publicar crónicas como cuentos y viceversa. Esta estrategia pondría en evidencia el lugar privilegiado del género, pero precisamente como lugar de tensiones irresueltas, de desplazamientos y cuestionamientos que permiten, desde el espacio de la crónica, echar nueva luz sobre el resto de la obra de Clarice Lispector.

**Palabras Claves:** crítica literaria - literatura brasileña - crónicas - cuentos - Clarice - lispector

**Keywords:** literary criticism - brazilian literature - chronicle - tales - Clarice - lispector

Fecha de recepción: 08/03/2004

Fecha de aceptación: 14/05/2004

*Não posso interromper o trabalho agora. Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim.*

Ana Cristina Cesar

Cada sábado entre el 19 de agosto de 1967 y el 29 de diciembre de 1973 aparecieron en el *Jornal do Brasil* las crónicas escritas por Clarice Lispector y que hoy pueden ser revisitadas en el volumen *A Descoberta do Mundo*. Su abordaje, lejos de ponernos en contacto con episodios esperables en una columna de crónicas, nos enfrenta, en cambio, con las preguntas que desde todos los tiempos convoca el problema de la narración, esto es: qué narrar, cómo narrar y, ante todo, quién narra.

Un modo de aproximación a estas crónicas es pensarlas dentro del marco de la cultura de la década de 1970, una década marcada por el fin de la euforia modernizadora, euforia que había sido el signo de las décadas anteriores; años en los que se pone en evidencia la crisis del paradigma de la modernidad.

Resulta iluminador el enfoque que de esta crisis proporciona Paolo Virno en su análisis sobre las prácticas laborales post-fordistas en el ensayo *The Ambivalence of Disenchantment*. Allí analiza esta crisis como un fenómeno marcado, precisamente, por el 'desencanto' el cual se manifiesta bajo dos aspectos bien diferenciados: la irreversibilidad y la ambivalencia. Estos son los rasgos cuya impronta —propongo— puede ser rastreada en múltiples manifestaciones culturales de esta década, en general y, en particular, en las crónicas escritas por Clarice Lispector.

¿Qué inflexiones de este desencanto podemos corroborar en el caso específico de estas crónicas? En una primera aproximación

propondría que se encuentran fundamentalmente con relación a tres núcleos problemáticos: en primer lugar, en las interpelaciones que realiza al propio género crónica; en segundo lugar, en el cuestionamiento más amplio de los otros géneros que ella frecuentaba, considerando también los múltiples y diversos juegos y relaciones que establece entre estos géneros y las crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil*, y, en tercer lugar, en la articulación del binomio 'arte-vida', binomio indivisible en estos años y que en este caso en particular se vuelve pertinente para aproximarnos a la particular inflexión que del desencanto de lo moderno dan cuenta los textos de Clarice Lispector.

### **La dialéctica de las esferas o dos cuestiones sobre el género**

E ele e os outros me vêem  
Quem escolheu este rosto para mim?

Ana Cristina Cesar

El 19 de agosto de 1967, en su primera crónica, Clarice escribe:

A gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (A surpresa: 23).<sup>2</sup>

Esta reflexión nos sitúa claramente frente a por lo menos dos ejes problemáticos recurrentes en su obra. Por un lado, la cuestión de la mirada; por otro, el movimiento incesante entre adentro y afuera que —de muy diversas maneras— atraviesa, como veremos, prácticamente todas sus crónicas.

De la particular estética de la mirada que desarrolla la narrativa de Clarice Lispector ya se ocupó Cristina Peri Rossi en el "Prólogo a la edición castellana" de *Silencio*, al señalar con gran acierto:

Lo único que existe, casi con egolatría, es su propia mirada, éste es el tema, esto es lo narrado. Decir la mirada, es decir la percepción. Literatura de la percepción, podría ser el subtítulo de toda su obra.

Lo que me ocupa en esta ocasión es el otro aspecto que la cita deja entrever, aquél que se vincula con esa compleja relación entre adentro y afuera que Clarice pone en juego en gran parte de sus crónicas.

Al plantear esta cuestión, resulta ineludible tomar como punto de partida el análisis que al respecto realiza Julio Ramos en su estudio sobre la crónica modernista de fines del siglo XIX, en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, donde señala:

Habría que pensar el límite que representa el periodismo para la literatura —en el lugar conflictivo de la crónica— en términos de una doble función, en varios sentidos paradójica: si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el límite asimismo es una condición de posibilidad del "interior", marcando la distancia entre el campo propio del sujeto literario y las funciones discursivas otras ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana (1989: 91).

Pensar las crónicas de Clarice como un espacio conflictivo tal y como lo propone Ramos, es trasponer un criterio que supone un momento histórico y un marco cultural diferentes; sin embargo, el concepto de conflictividad aparece como una herramienta especialmente útil de aproximación en la hipótesis de que, en la década del año 1970, lejos de haberse diluido por algún grado de naturalización sufrida por el género, seguimos asistiendo a cierta conflictividad, aunque de índole diferente. Esta otra conflictividad se articularía, en la misma textualidad de las

crónicas, con cuestiones que no sólo tienen que ver con la multiimplantación del escritor en el campo intelectual (y, en este sentido, también con su inserción en la legalidad propia del intercambio económico), sino también con la recolocación del sujeto literario en el interior de su propia producción y en el ámbito más amplio del campo literario brasileño de los años 1970.

Es importante la problematización de la relación que Clarice establece —a partir de su labor en el diario— con el mercado, y de qué manera va adquiriendo diversas inflexiones a lo largo de los años. En algunos casos aparece como una novedad: “*E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. [...] E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. (Amor imorredouro: 29)*, en ocasiones como un hecho que debe ser justificado: “*(um amigo disse: ‘todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro’.*” (*Ser cronista: 113*), pero siempre se presenta como una cuestión a ser tematizada: “*Mas a vida está muito cara... Preciso trabalhar muito para ter as coisas que quero ou de que preciso*” (*Ao correr da máquina: 341*). Sin embargo, si bien —como decía— es muy importante, lo destacable es que, más allá de la vinculación inmediata con el mercado, la crónica en tanto género plantea —desde siempre pero en especial a partir de la crónica modernista— lo que Julio Ramos denomina “heterogeneidad del sujeto literario” ¿De qué heterogeneidad se trata? De aquella que se pone en evidencia cuando la esfera pretendidamente autónoma de las letras, la esfera interior, es vulnerada y el escritor accede al ámbito del periódico y con ello, al tiempo

que asiste a la ampliación del público lector, ingresa en el mercado laboral que entonces es visto "no sólo [como] un medio de subsistencia, sino [como] la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad intelectual" (Ramos: 86).

Y es precisamente la red problemática que Clarice Lispector —en relación con ese nuevo lugar de enunciación— va tejiendo en el interior de las crónicas lo que me interesa, a continuación, analizar.

La primera pregunta a formularse, entonces y siguiendo en la lógica que hemos tomado prestada de Ramos, sería: ¿cuál es la distancia que existe entre las crónicas de Clarice (lo que constituirían esas 'otras funciones discursivas') y lo estrictamente literario (el 'campo propio')? Esta cuestión aparece de modo recurrente y casi empecinado en sus crónicas. Hay una enorme cantidad en las que hace referencia a ese nuevo oficio de cronista y en ellas intenta definir el género. O, para ser más precisa, más que definirlo lo que hace es decir lo que la crónica no es, o lo que ella no hace en ese espacio de la columna semanal. En muchos casos podría decirse que sus reflexiones son circulares, y siempre el punto en el cual se cierra el círculo es ella misma y su imposibilidad de acceder siquiera a una aproximación, mucho menos a una definición.

Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo" (O grito: 81). "Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos." (Ser cronista: 112-13). "Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas [...]" (Fernando Pessoa me ajudando: 136)

Al tiempo que cuestiona su propio lugar de enunciación, redefine el lugar del lector (*Outra carta*: 79); pone en evidencia los mecanismos de producción (*Caderno de notas*: 399, *Ao correr da máquina*: 341 y muchos más), cuestiona su relación con el mercado (*Amor imorredouro*: 29, *Ser cronista*: 113 y otros).

Sin embargo, este coqueteo con lo extratextual y con lo paratextual que acontece siempre ante una instancia de interlocución como es, en este caso, el periódico, es un gesto que no se verifica en crónicas escritas con anterioridad. Me refiero a las crónicas que hoy están agrupadas bajo el título *Para não esquecer* y que fueron publicadas, en una edición de autor, en el año 1964 como la segunda parte de *A legião estrangeira*. Este texto era un volumen compuesto de dos partes, la primera de ellas agrupaba una serie de cuentos en tanto que la segunda —con el subtítulo de *Fundo de gaveta*— agrupaba las crónicas. Con posterioridad, los cuentos conservaron el título del volumen original (*A legião estrangeira*) y las crónicas de *Fundo de gaveta* adoptaron el de *Para não esquecer*. Pero más allá de los avatares de publicación, lo que importa es focalizar de qué manera cuentos y crónicas van a comenzar a circular en el interior de la producción de Clarice Lispector con movimientos que por momentos parecen caprichosos y a veces, premeditadamente casuales, tanto que en ocasiones seguir el curso de cada texto se vuelve una empresa en verdad interesante.

Lo que resulta más evidente, en una primera instancia, es la división que se efectúa para la reedición. Refiriéndose a la nueva publicación de *Fundo de gaveta* ("que é detestável") con el nombre de *Para não*

esquecer, Clarice señala: "*Eles querem publicar separado, mas seis meses depois de A legião estrangeira. Vai ser lá para fins de 77 início de 78*" (citado por Gomes Mendes 1999). Hasta aquí nada llamaría la atención si no fuera que prácticamente todos los textos del volumen *A legião estrangeira* (en su edición de 1964) aparecieron como crónicas en el *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973. De la primera parte (*A legião estrangeira*) se publicaron todos los cuentos excepto *A solução*. De la segunda parte (*Fundo de gaveta*) sólo una veintena de ciento ocho textos, quedaron fuera del diario. Lo notable, también, es que *Felicidade clandestina*, el volumen de cuentos aparecido en 1971, incluye esos mismos textos de aquella primera parte llamada *A legião estrangeira* (exceptuando en este caso también *A solução*), pero también varias crónicas de *Fundo de gaveta* (todas ellas publicadas también en el *Jornal do Brasil*), además de otras que habían sido escritas —aparentemente— para ser publicadas en primera instancia en el diario. De éstas señalo en especial la del 2 de septiembre de 1967: *Tortura e glória* que, como cuento, recibe en 1971 el nombre de *Felicidade clandestina* y da título a todo el volumen de 1971.<sup>3</sup>

A estas operaciones hay que sumar aquellas que realiza en el interior de los textos. Me refiero con esto a las múltiples observaciones que podemos encontrar acerca de sus propias ficciones, dando cuenta de una importante preocupación metaliteraria que nada tendría de inesperado si no fuera por su aparición en el contexto inmediato del periódico. Así, en *Ficção o não* (270), en respuesta a algunas críticas sobre su novela *A paixão segundo G.H.*, se interroga, justamente, acerca



de la ficción, pone en evidencia el desplazamiento de su propio texto (el de esa crónica) hacia la crítica, cuestiona los usos del artificio, distingue su rol de escritora del de lectora para finalizar afirmando de manera contundente: "*Mas é claro que A paixão segundo G.H. é um romance*". Un procedimiento equivalente puede leerse en *A explicação que não explica* (238) donde cuenta el origen de cada cuento de *Laços de família* (1960). También *A hora da estrela* (1977), el último libro publicado en vida, continúa problematizando estas cuestiones. Así, desde el comienzo de la novela se leen reflexiones de este tenor:

No se trata de un relato, ante todo es vida primaria que respira, respira, respira. Material poroso, un día viviré aquí la vida de una molécula con su estruendo posible de átomos (Lispector 2000: 15)

Con gran lucidez, estas estrategias textuales no hacen otra cosa que poner el género como lugar privilegiado, como catalizador de una redefinición del lugar de enunciación. Pero siempre como lugar de tensiones irresueltas, de desplazamientos y cuestionamientos que tienen que ver con esa recolocación del escritor de la cual hablaba Julio Ramos.

Siguiendo esta línea, y no de menor importancia, resulta la problematización del rol del lector quien, en palabras de Clarice, adquiere la categoría de personaje:

O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e como reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor (Outra carta: 79).

Pero también y fundamentalmente hay una gran preocupación por la recolocación de la propia ficción que encuentra, no sólo en el diario sino en el espacio limitado de la crónica, un modo de poner en circulación

textos cuya entidad genérica resulta de difícil discernimiento. ¿Por qué la columna semanal de los sábados y no el suplemento o la sección cultural, u otro diario, simplemente? El modo de llenado de ese espacio es lo que nos interesa interrogar.

En este sentido, resulta cuanto menos inquietante la afirmación que aparece en una de sus crónicas de 1972 (cuando todas estas operaciones recién mencionadas ya podían ser verificadas en sus textos):

Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais -isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo" (Escrever para jornal e escrever livro: 421).

¿Ironía? ¿Cinismo? ¿O simplemente la valoración sincera de una escritora que, a pesar de su gran lucidez, no logra percibir que las fronteras entre una y otra esfera ya han sido borradas por su propia mano?

Porque borrar fronteras es una de los gestos más significativos en la textualidad de Clarice. Tal es el caso del borramiento de las fronteras genéricas textuales, pero también el de las fronteras de género sexual. Son paradigmáticos en este sentido tanto *A hora da estrela* como *Um sopro de vida*, dos trabajos en los cuales Clarice genera un narrador masculino.

De frágil identidad, de algún modo desautorizada por la presencia de la autora ("*na verdade Clarice Lispector*"), en *A hora da Estrela* nos encontramos frente a la hibridación de la figura del autor, lo que parece desmitificar la cuestión del género de la escritura, en el sentido de que no

existe una escritura masculina o femenina.<sup>4</sup> Algo semejante acontece con *Um sopro de vida*, donde el Autor dice: "Ángela es mi intento de ser dos, y más adelante: Mi no yo es magnífico y me supera. No obstante, ella me es yo." (Lispector 1999: 34-5). No otra cosa es lo que había escrito en una crónica de diciembre de 1967:

Respondi que por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro (A entrevista alegre: 59).

En ambos textos Clarice parecería estar dando cuenta de que sólo toma el masculino en tanto género gramaticalmente no marcado, en su sentido más primordial y genérico, casi como un uso a falta del neutro. Pero el caso es que el género, en su doble inflexión de 'género textual' y 'género sexual' se constituye en una preocupación fundamental en sus crónicas pero también —como hemos visto— en gran parte de su obra.<sup>5</sup>

### **Breve digresión**

Los dos últimos textos mencionados fueron escritos en una época a la que Italo Moriconi, en un interesantísimo ensayo, llamó "*a hora do lixo*" (2001). Esta época coincidiría con la etapa de su producción correspondiente a la década del 70 y comprendería los textos escritos a partir de *Água Viva* (1973), esto es, precisamente, "*A hora da Estrela*" y "*Um sopro de Vida*", e incluiría también todas sus crónicas. A estos títulos habría que agregar sin dudas *A Via Crucis do Corpo*, volumen de cuentos compatible con esta caracterización, tanto si tomamos en cuenta un criterio epocal, como si consideramos su radicalidad.<sup>6</sup> Es justamente en el

breve texto introductorio de este libro —“*Explicação*”— donde aparece la mención a esa “*hora do lixo*” con la cual trabaja Moriconi.

Sin embargo, las estrategias analizadas con anterioridad, la constante migración que sufren los textos de Clarice y la inclasificabilidad genérica permiten pensar que las observaciones sobre la “*extreme fragmentation*” así como los “*effects of simultaneity*” y también la “*duality between the literary and the journalistic, avant-garde erudition and kitsch, good taste and bad taste, high and low, poetry and cliché, irony and sentimentality*” apuntadas por Moriconi (215), no son características sólo reconocibles en estos últimos textos, sino que ya estaban presentes en la obra anterior, incluso en la inicial, de Clarice Lispector, si bien con una gravitación menor.

Aunque aquella obra del comienzo se había separado de la “disyuntiva típica del período que la obligaba a optar entre la prosa experimental de vanguardia y el regionalismo mimético” (Antelo 2002: 19), brazos —en cualquier caso— reconocibles del modernismo en su inflexión de los años 40, de todos modos esta autora no ha dejado de ser leída como una escritora modernista. Sin embargo, a partir de hipótesis postuladas por Florencia Garramuño, en el sentido de que una novela como *A hora da estrela* permite leer de un modo diferente, ‘no modernista’ la literatura precedente de Clarice Lispector,<sup>7</sup> abriría el camino para una lectura nueva, más ‘porosa’, como la propia Clarice, quizás, querría.

Y avanzando en esta idea, propondría pensar el espacio de las crónicas como un panóptico, no en el sentido acuñado por Foucault

acerca del Panóptico de Bentham, como lugar de control y vigilancia, sino como lugar excepcional y privilegiado de la mirada, y desde el cual a partir, no sólo de su principio constructivo, sino por el efecto de contraluz, se haría visible lo que, de otra manera, habría quedado en la oscuridad.<sup>8</sup>

### **Del *Jornal do Brasil* al *¿Jornal Íntimo?***

...diz que o diário é um artifício,  
que eu não sou sincera porque desejo secretamente  
que o leian.

Ana Cristina Cesar

Ya hice referencia al modo en que los textos de Clarice migran por diferentes publicaciones y libros, a veces inmutables, a veces abreviados o extendidos, en ocasiones con mínimas modificaciones. Hay una crónica que me interesa mencionar justamente a raíz de una de estas 'mínimas' correcciones. Me refiero a la que en sus dos versiones conservó el mismo título: *Submissão ao processo*, pero que, sin embargo, modificó levemente la primera línea. Leemos en la versión original de 1964: *O processo de escrever é feito de erros*; en la versión de 1973 aparecida en el *Jornal do Brasil*, leemos: *O processo de viver é feito de erros*. Resulta redundante cualquier comentario acerca de la intercambiabilidad entre arte y vida, sin embargo, no se puede dejar de notar que, en el texto de los años 70, lo que queda subsumido es el arte en la vida.

En 1968, aparece la transcripción de un texto de Struthers Burt acerca de la irrealidad del realismo:

Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? [...] O que é arte? Será a expressão humana consciente, controlada e dirigida em todas as suas miríades de manifestações, em nível alto ou baixo, movimentado ou

parado, com ou sem valor, permanente ou efêmero? E o que é o realismo? Esta é uma pergunta grande, porque o que nós estamos perguntado é o que é a vida. E tendo decidido –o que não conseguimos- estamos fazendo a nós mesmos uma pergunta igualmente grande. Qual é a relação entre a arte e a vida? Qual a conexão? O cordão umbilical? E por que a arte pula da vida? (A irrealidade do realismo: 70).

Clarice trabalha con la decepción, porque si bien el párrafo habla de una "pregunta grande", la realidad que elige contar poco tiene de grandiosidad, ni acaso grandeza. Porque lo real, en Clarice Lispector, se ancla en lo banal, en lo insignificante. Lo banal se constituye en el brazo de la realidad que penetra en el interior de las crónicas.

*Viajando por mar* es una crónica publicada el 5 de junio de 1971 y su interés radica no sólo en el cruce de operaciones simultáneas (muchas de ellas ya mencionadas con anterioridad), sino también y fundamentalmente por la manera en que aparece imbricada la vida en el arte a partir de la nota inicial:

um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: "Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?" Ele disse: "É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal." Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia. Mas aí vão minhas recordações de viagem por mar (349)

Lo primero que se observa en estos microrrelatos de los sucesivos viajes por mar, además del gran sentido del humor de Clarice Lispector, es que lo que se relata son pequeños episodios, anécdotas mínimas que incluyen, por ejemplo, el viaje desde Alemania a Recife cuando tenía dos meses de edad, o las perturbaciones estomacales de su hijo a causa de la comida del barco en el que viajó de Génova a Río, preocupaciones por

la niñera y otros hechos semejantes. A pesar de haber dejado aclarada su voluntad de no contar sus experiencias personales, el cuerpo de la crónica se convierte justamente en eso: en la narración de vivencias privadas. Lo que no puede perderse de vista, en todo caso, es el tipo de experiencias que conforman los relatos: experiencias mínimas, cotidianas, banales, casi insignificantes. Y esto es un gesto recurrente en una enorme cantidad de crónicas.

La crónica entonces se traviste, pero también se invierte y se desplaza. Al travestirse, se vuelve cuento o noveleta y al invertirse o desplazarse, se minimiza y se vuelve banal. Y al pensar en la inversión, aparece la figura de la lente invertida, y así podemos ver que al género caracterizado por la referencialidad, Clarice lo vuelve íntimo; a la ilusión de totalidad, a la pretensión de mimesis, le opone la fragmentariedad; ante la grandiosidad, exotismo y extrañeza de las crónicas modernistas y coloniales, Clarice elige contar lo mínimo, lo familiar y banal, lo insignificante.

Y lo insignificante es aquello que aparece como sustraído a la estructura semiótica de su contexto, es lo que se constituye en los textos de Lispector —tal como quería Barthes— en el significado mismo del realismo al producir ese 'efecto de realidad' (Barthes), fundamento del verosímil realista. Si bien dar cuenta del verosímil no es el problema que nos ocupa, sirvan las iluminadoras reflexiones de Barthes para pensar de qué modo particular adquiere significación, en las crónicas que estamos analizando, aquello que aparece en primera instancia como superfluo y

carente de significación. Justamente, de lo que se trata es de plantearnos el siguiente interrogante:

en el relato, ¿es todo significativo? Y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva [...] la significación de esta insignificancia? (Barthes: 97)

El procedimiento es, por lo general, bastante similar: una comida en el barco, un viaje en taxi, un acontecimiento doméstico como el exterminio de cucarachas, da origen a la escritura de la crónica, y el espacio de la crónica opera como disparador de reflexiones elevadas y trascendentes, sólo que estas reflexiones, en el contrapunto que se opera con lo banal, tienen la marca de lo leve, de lo no enfático, y así se produce el doble fenómeno de la desbanalización de lo cotidiano y de lo pretendidamente insignificante, al tiempo que se 'desenfatisa' y se 'desmonumentaliza' lo elevado, lo grandioso, lo trascendente que puedan traer consigo reflexiones de tipo filosófico.<sup>9</sup>

El arte *pula da vida*, entonces, justamente en estos espacios en los cuales deja de operar la resistencia al sentido (aquella que opone lo vivido y lo inteligible y que presupone un proceso de denotación) "y lo que se enuncia reaparece a título de connotación. Acontece así que la carencia misma de significado [en tanto denotación] en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo" (Barthes: 100).

### Algunas conclusiones

é sempre mais difícil  
ancorar um navio no espaço

Ana Cristina Cesar



Entonces, creo que hay una serie de desplazamientos, de corrimientos, de cruces complejos que, si bien el género los permite, también lleva a cuestionar la pregunta que con relación a la 'distancia' entre la esfera interior y exterior se planteaba Ramos. Y yo diría que si bien no puede decirse que no hay ninguna distancia (porque sí la hay), sí podría afirmarse que esa frontera es tan permeable y porosa que por momentos se vuelve imperceptible. Si se la analizara en tanto efecto de lectura, podría pensarse en un doble efecto, o un solo efecto de dos caras: o bien todo puede leerse como ficción, o bien todo puede leerse como crónica y entonces es la ambigüedad el carácter que prima en estos textos, la indecidibilidad.

Sin embargo, paradójicamente, es a partir de esta inestabilidad y precariedad genérica que las crónicas de Clarice Lispector se vuelven panóptico y permiten, de modo radial, hacer visible y echar una luz nueva sobre el resto de su obra, no sólo porque algún tipo de especulación teórica lo permita, sino porque las migraciones textuales internas que la propia Clarice llevó a cabo con sus textos lo propone.

Cuestionadora del género, la crónica opera también como cuestionadora del sujeto. Porque la siguiente pregunta que aparece es quién escribe, quién narra. Pero para responderla debemos pensar en la fragmentariedad de los textos de Clarice Lispector. Si bien la fragmentariedad, a esa altura de la historia cultural, ya era un dato y por lo tanto predicarla acerca de los textos de Clarice o de las crónicas es casi inocuo, su importancia radica en que opera como la condición de posibilidad para la constitución del sujeto que narra. El sujeto sólo puede

narrar lo fragmentario, lo inacabado, lo indeciso. Pero también lo banal, lo cotidiano, lo insignificante.

Creo que la incorporación de lo cotidiano (como marco referencial y como nivel de lengua) también ya es un dato, un punto de no retorno a partir, fundamentalmente, de las vanguardias de principio de siglo. De cualquier manera, la sublimación de lo banal que Clarice Lispector logra a través de la cooperación de distintas estrategias como la oposición, la complementariedad, la sustitución, la yuxtaposición, entre muchas otras, permite pensar, tal vez matizando afirmaciones como la de Giorgio Agamben en el sentido de la imposibilidad de cualquier discurso sobre la experiencia (Agamben 2002), que sí es posible narrar la experiencia, sólo que en este caso se trata de la experiencia cotidiana, banal y mínima.

Llegados a este punto, dónde rastrear, entonces, el desencanto de lo moderno. Al comienzo de este artículo se menciona la irreversibilidad como marca de ese desencanto. Encontramos, en las crónicas de Clarice dos avatares de la irreversibilidad en el sentido propuesto por Virno, es decir en tanto imposibilidad de restaurar un orden anterior. Estos avatares son la fragmentariedad y la incorporación de lo cotidiano. Y hay un sentimiento —como querría Virno también— que parece surgir de modo recurrente al pensar en los textos que estuvimos analizando. Este sentimiento es la 'desconfianza'. Y pienso en la desconfianza como una particular inflexión del miedo.<sup>10</sup> Hay desconfianza de los grandes núcleos de sentido como hasta entonces habían sido los géneros, y entonces se los cuestiona, se los vulnera; de la noción de autor, y entonces aparece el lector como autor, o se desautorizan y reautorizan sucesivamente las

instancias autorales ("*em verdade Clarice Lispector*" en *A hora da estrela*), desconfianza de los géneros sexuales y por eso surgen inverosímiles narradores masculinos, o se declara la voluntad de contener en sí los dos sexos; desconfianza también en la eficacia (y existencia) de identidades fuertes y compactas y, por lo mismo, de un sujeto homogéneo y monolítico; desconfianza, en fin, de poder narrar lo que se está narrando y volver una y otra vez, declarativa y performativamente, a la pregunta: ¿cómo narrar?

Y cuando digo performativamente, me refiero a que junto con la desconfianza, aparece la imposibilidad como una categoría intrínseca a los textos, donde el lugar de enunciación se vuelve geoméricamente problemático: no se sabe qué narrar, ni cómo, ni quién va a narrarlo. De manera que el qué, el cómo y el quién van construyéndose simultáneamente y se vuelven la materia narrativa, se constituyen en el relato mismo.

Por eso es que podemos afirmar que hay un gesto fundante en cada crónica. Ninguna es igual a otra y, aunque pueden rastrearse ciertas formas que se repiten, ciertas estructuras, siempre hay pequeñas variantes, pequeñas vacilaciones que permiten pensar que cada vez asistimos a una refundación del género. Y si bien esto puede interpretarse como un gesto excesivo y pretencioso, considero que es justamente lo contrario: manifestación de la ambivalencia como la modalidad de la experiencia que nunca es una y la misma (Virno: 26.6), la crónica, al no encontrar una forma estable, un sujeto estable, una

realidad estable, al ser la precariedad el signo de la época, entonces en tanto género debe ser refundada cada vez.

En cualquier caso no hay voluntad revulsiva o vanguardista alguna en esta práctica, sino más bien lo contrario, un gesto desencantado de las certezas y creencias que la modernidad ha dejado de ofrecer.

## Notas

<sup>1</sup> Virno, Paolo. "The ambivalence of Disenchantment". En *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. (Theory out of Bounds, V.7).

<sup>2</sup> Ésta y todas las citas de las crónicas, salvo indicación específica, pertenecen a: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>3</sup> Otras son: *Como uma corça* (A criada), *Restos do carnaval*, *Ritual* (As águas do mundo), *Uma história de tanto amor*, *Uma esperança*, *Encarnação involuntária*, *Cem anos de perdão*, *Duas histórias a meu modo* y *O primeiro beijo*.

<sup>4</sup> Aspecto señalado por Daniela Mercedes Kahn en *A Via Crucis do Outro*, *Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*

<sup>5</sup> En este punto y con relación a las cuestiones de género sexual sería importante recurrir a los trabajos de Judith Butler, en especial *El género en disputa*, México, Paidós, 2001, en especial el capítulo 1. *Sujetos de sexo/género/deseo*, y la *Conclusión: de la parodia a la política*, ya que por razones de espacio y de cohesión con el resto del análisis, las he dejado de lado.

<sup>6</sup> Recordemos que este libro fue publicado en 1974 y que sus cuentos fueron considerados 'pornográficos'.

<sup>7</sup> Sigo en este punto las notas del seminario: *El desencanto de lo moderno*, UBA, 2002, dictado por Florencia Garramuño como así también las del programa correspondiente al primer cuatrimestre de 2003 de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa, UBA.

<sup>8</sup> Cfr. Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (III. *El panoptismo*). La figura del panóptico me interesa pensarla casi como en reverso del planteo de Foucault, es decir, no como efecto en el vigilado, sino en el vigilador. Esto

es, de qué modo se amplía el campo de lo visible, en una ficción de universalidad, de modo que se multiplican infinitamente las posibilidades de establecer relaciones, asociaciones, omisiones, selecciones, etc.

<sup>9</sup> Es muy interesante el análisis que en este sentido hace Daniela Mercedes Kahn del relato *A Quinta História* en el texto antes citado, capítulo *I-As mil e uma formas do mesmo*, sobre todo cuando se refiere a los procedimientos de analogía y contaminación que Clarice utiliza en el relato y que Kahn percibe como un modo de corroer los parámetros tradicionales en la oposición alto/bajo, bien/mal, etc., lo que conduce, a partir de un episodio doméstico como el envenenamiento de cucarachas, a otorgarle la densidad de un holocausto nuclear.

<sup>10</sup> *"Insecurity about one's place during periodic innovation, fear of losing recently gained privileges, and anxiety over being left behind translate into flexibility, adaptability, and a readiness to reconfigure oneself."* Virno, Paolo. 18.7

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Antelo, Raúl. Prólogo a *La Araña*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Barthes, Roland. "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Gaspari, Elio. *Alice e o camaleão*. En Gaspari E., Buarque de Hollanda, H. & Ventura, Z. *70/80 Cultura em Trânsito*. Da repressão à Abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Gomes Mendes, Marlene. "Nota Prévia" de *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999: 6.
- Kahn, Daniela Mercedes. *A Via Crucis do Outro, Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2000.
- Lispector, Clarice. *La Araña*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Felicidad Clandestina*. Barcelona: Grijalbo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela, 1999.
- Moriconi, Italo. "The Hour of the Star or Clarice Lispector's Trash Hour". En Brazil 2001. A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture. Número especial de Portuguese Literary and Cultural Studies 4/5, Spring/Fall 2000.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989.
- Virno, Paolo. "The Ambivalence of Disenchantment". En Paolo Virno y Michael Hardt. Ed. *Radical Thought in Italy. A Potential Politics (Theory out of Bounds, V.7)* University of Minnesota Press, 1996.