



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

CLARICE LISPECTOR CRONISTA: AUTOFIGURACIÓN, ESTILO Y
TECNOLOGÍA EN ALGUNAS CRÓNICAS PUBLICADAS EN EL *JORNAL DO*
BRASIL (1967 – 1973)

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

MACARENA MALLEA TOLEDO

Profesoras guías: Claudia Darrigrandi Navarro y Natalia Cisterna Jara

Santiago

2018

CLARICE LISPECTOR CRONISTA: AUTOFIGURACIÓN, ESTILO Y
TECNOLOGÍA EN ALGUNAS CRÓNICAS PUBLICADAS EN EL *JORNAL DO*
BRASIL (1967 – 1973)

Ficha resumen

Nombre de la autora: Macarena Adriana Mallea Toledo

Profesoras guías: Claudia Darrigrandí Navarro y Natalia Cisterna Jara

Grado académico: Magíster en Literatura

Fecha de graduación: Segundo semestre de 2018

Título de la tesis: Clarice Lispector cronista: Autofiguración, estilo y tecnología en algunas crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* (1967 – 1973)

Resumen: El presente trabajo de investigación tiene por objeto estudiar y analizar una selección de 14 crónicas escritas por Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil*, en tanto estas son representativas para la lectura de tres temas fundamentales en la propuesta cronística de la autora: (1) la ubicación del *yo* en el centro de sus textos en conjunto con la reflexión en torno al estilo que asume en el ejercicio de este género; (2) la representación de la máquina de escribir como una extensión del sujeto escritural; y (3) el espacio privado en tanto lugar propicio para su producción cronística. Desde mi lectura, se entiende que la autora propone un nuevo tipo de crónica que cruza estas tres áreas, que desarrollo en cada uno de los capítulos de esta tesis, y que la construyen en una escritora incómoda con el género y, en base a ello, en constante autofiguración.

Agradecimientos

Quiero agradecer Claudia Darrigrandi, por ayudarme desde el comienzo en la investigación sobre la crónica latinoamericana, acompañarme en este largo proceso de lectura y comprensión de las crónicas de Clarice Lispector, y por sus comentarios, observaciones y motivación que me permitieron avanzar y finalizar esta tesis. Extiendo mi agradecimiento a Natalia Cisterna, quien colaboró como aguda lectora y co-tutora de este trabajo.

A Andrés, por su disposición a escucharme cuando me sentí agobiada por las lecturas, por acompañarme en mis extensas jornadas de escritura y por estar aquí, siempre.

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile por otorgarme la beca que me permitió financiar durante 2016 mis estudios del Magíster en Literatura. También al proyecto FONDECYT 11140543: “Crónica latinoamericana 1930-1990: un espacio para la crítica literaria, la crítica cultural y la construcción de la figura del cronista”, dirigido por Claudia Darrigrandi Navarro, por el otorgamiento de la beca de alumna tesista.

Que mistério tem Clarice

Que mistério tem Clarice

Pra guardar-se assim tão firme, no coração

CAETANO VELOSO. “Clarice”

*Si Kafka fuera una mujer; si Rilke fuera una escritora brasileña judía nacida en
Ucrania; si Rimbaud hubiera sido una madre y hubiera llegado a cumplir cincuenta
años; si Heidegger hubiera sido capaz de dejar de ser alemán.*

HÉLÈNE CIXOUS. “La hora de Clarice Lispector”. *La risa de medusa*

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Clarice Lispector <i>c'est moi</i>	15
Capítulo II: Con la máquina de escribir sobre las piernas.....	36
Capítulo III: Autogeografía del espacio cotidiano	61
Conclusiones	80
Bibliografía citada	88

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la producción cronística de Clarice Lispector (1920 – 1977) publicada durante más de seis años en el *Jornal do Brasil* (1967 – 1973). Desde mi punto de vista, en los textos seleccionados la autora desarrolla un tipo de crónica reflexiva que si bien responde al carácter autobiográfico del género, lo resignifica a partir de preguntas que se vuelven una constante en sus crónicas. De este modo, la reflexión sobre el lugar del *yo*, la búsqueda de un estilo propio, el uso de la máquina de escribir como metonimia de la idea de tecnología, y la producción escritural emplazada en la esfera íntima de la autora, permiten leer en estos textos una puesta en tensión del género cronístico.

Mi investigación contempla el análisis de 14 crónicas, que considero como las más representativas de los mencionados ejes, en tanto dan cuenta de una orgánica en la propuesta escritural de Lispector. Sus crónicas no han sido estudiadas en profundidad desde la perspectiva que propongo y, en su mayoría, cuando se las aborda se complementa la lectura con sus obras literarias, o bien, con su vida privada. Entonces, se vuelve pertinente analizar este material a partir de un corpus que si bien es acotado, es relevante, puesto que me permite sostener y dilucidar el tipo de crónica que propone la autora en sus colaboraciones en prensa.

Cabe mencionar que los estudios sobre la producción de Lispector se han ocupado principalmente de su obra literaria y su perfil en tanto figura pública. A la fecha, la biografía más completa es *Clarice, una vida que se cuenta* (2007) de la

investigadora brasileña Nádía Battella Gotlib, quien ha trabajado la figura literaria de la autora hace largos años, por lo que su publicación es una excelente guía para seguir los distintos perfiles de la escritora y enlazarlos con mis reflexiones en torno a la autofiguración que traza en sus crónicas¹. El libro de Battella Gotlib contiene un apartado de cinco páginas especialmente dedicado a la época de Lispector en el *Jornal*, pero conforme al trabajo propuesto por la biógrafa no profundiza en el estudio de las crónicas, las que sirven solo como antecedentes complementarios a su desarrollo.

Clarice Lispector jornalista: paginas femininas e outras paginas (2006) de Aparecida Maria Nunes sigue el trabajo en prensa realizado por la escritora brasileña desde el *Jornal Comércio* (1952) hasta el *Correio da Manhã*, entre las décadas cincuenta y sesenta, publicaciones en las que se dedica a escribir crónicas para mujeres en secciones estrictamente femeninas. El trabajo de Nunes anticipa el perfil de una escritora incómoda con el género, por lo que corresponde a una antesala para revisar su movimiento constante dentro de la crónica. El trabajo de Nunes no aborda las colaboraciones en el *Jornal do Brasil* (1967 – 1973), de manera que es preciso realizar una continuidad a partir de su estudio, aspecto del que me hago cargo a lo largo de este trabajo.

La tesis doctoral de Clarisse Fukelman *Roupas, objetos e espaços. A cultural material em Clarice Lispector* (2015), analiza la obra de la escritora brasileña desde la cultura material y comprende cuentos, cartas, novelas, y también crónicas, por lo que su

¹ Recientemente, en 2017, Ediciones Siruela tradujo al español la biografía de Clarice Lispector realizada por el periodista norteamericano Benjamin Moser. Se titula *Por qué este mundo*.

corpus de trabajo es más bien mixto en cuanto a los géneros. En este sentido, la propuesta de Fukelman se desarrolla más por el área de los objetos y su relación los sujetos, que por la distinción de cada género de su corpus, por lo que se vuelve permitente para mi trabajo al momento de referirme al uso de la máquina de escribir. De igual modo, la compilación de artículos en *Clarice Lispector: Novos aportes críticos* (2007) realizada por Regina Zilberman y Cristina Ferreira Pinto contiene una serie de ensayos que trabajan los distintos perfiles de la escritora: su imagen y biografía, el feminismo transcultural, los viajes y su relación con el mundo y la modernidad. Este trabajo contiene un ensayo de Debra A. Castillo que aborda los textos del *Jornal do Brasil*, con el propósito de analizar la figura de la autora y plantear una discusión en torno a las crónicas de la escritora brasileña, sin mayores profundizaciones en el género.

En el 2013, la revista *Espéculo* dedicó su número 51 al estudio de la figura de Clarice Lispector, publicación que contiene 25 artículos que trabajan la biografía y obra de la autora brasileña. Rosana Governatori escribe su ensayo “Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector” y trabaja las crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* desde una clave autobiográfica, para lo que se propone realizar un estudio de la escritura intimista de mujeres desde la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, desde la premisa de que “lo vivido se cuele en la escritura” (104).

Por último, el libro *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno* (2017) de Mariela Méndez, comprende el estudio de las crónicas de las tres escritoras, consideradas como textos híbridos que no

responden necesariamente al género, sino que logran transformarlo y apropiarse de él. La propuesta de Méndez es apropiada en tanto busca leer las crónicas de las tres escritoras desde una perspectiva nueva, estableciendo enlaces de estilo entre ellas.

Desde otra arista, como antecedentes en el estudio de la crónica latinoamericana están los trabajos de Julio Ramos, Susana Rotker y Viviane Mahieux los que resultan capitales para comprender la crónica en tanto discurso y como práctica en sus contextos, en la medida que describen los orígenes del género en Latinoamérica. Dichos autores me permiten comprender las concepciones más clásicas del género con el objeto de revisar el modo en que Lispector se mueve hacia los límites de la crónica.

A fines del siglo XX, Julio Ramos (1989) se ocupó de dar forma a la investigación de la crónica latinoamericana mediante el estudio de las crónicas producidas durante el modernismo, tomando como principal referente del género al ensayista y pensador latinoamericano José Martí. En su trabajo *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, el autor comprende este género en tanto experiencia urbana que permite decorar la ciudad. Los textos producidos y publicados durante este periodo están estrechamente vinculados con la experiencia en la ciudad, de manera que no existiría la crónica sin su relación con el contexto y el medio que la produce.

En este sentido, la crónica en tanto género, considerada como una “instancia débil” de la literatura, construye, no obstante, “un espacio dispuesto a la contaminación, arriesgadamente abierto a la intervención de discursos que pugnan por imponer su principio de coherencia” (112), de modo que la crónica en el periodo modernista de

Latinoamérica cumplió una tarea importante en el proceso de constitución de la literatura, especialmente, por lo que el autor llama “flexibilidad formal” (112). De este modo, la plasticidad del género permite al cronista alimentar sus textos con distintos recursos estéticos y de contenido para dar cuenta de la experiencia de una época. Es por ello que la crónica aparece como un lugar enraizado a las metrópolis y a las ciudades en vías de modernización, donde la figura del cronista se instala como posibilidad de guía en el mercado y en los bienes culturales mediante el periódico (113), medio que se instala como ícono de la modernidad por antonomasia.

De igual modo, Susana Rotker en *La invención de la crónica* (2005) estudia y trabaja la crónica modernista para dar lugar a este género híbrido, que es entendido, en palabras de Rubén Darío, como un “laboratorio de ensayo del estilo” (108) modernista. La crónica se constituye como un espacio crucial para la “difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje” (108). De acuerdo a lo anterior, este género, entendido desde Rotker y Darío, contempla en su ejercicio un estilo particular que en el periodo modernista presenta la pluma de cada escritor. Este aspecto de la crónica, anunciado por Darío y destacado por Rotker, toma especial interés a lo largo de mi investigación, particularmente en el primer capítulo de análisis, pues el estilo, entendido conforme a la figura del *yo* en los textos, permea el contenido de las publicaciones de Lispector.

Por su parte, Linda Egan, en su investigación sobre Carlos Monsiváis, *Cultura y crónica en el México contemporáneo* (2004) estudia la producción del cronista mexicano, considerada como una de las máximas expresiones de la cultura latinoamericana. La autora intenta proponer una teoría de la crónica con el objetivo de “establecer que sus textos ejemplares pueden ser juzgados como arte duradero y que las crónicas de Carlos Monsiváis son ejemplos paradigmáticos y canónicos” (142). De este modo, Egan sostiene que el cronista establece un “yo francamente autobiográfico” (194), que correspondería a una postura narrativa en primera persona que “puede tener un tono que va desde la confidencia prosaica hasta lo confesional agobiado por la angustia” (194). El carácter autobiográfico que Egan destaca de los textos de Monsiváis permite leer las crónicas como escenas en las que la figura del *yo* está en el centro, por lo que es justamente el sujeto el que entreteje cada uno de los textos.

Como último referente del estudio de la crónica latinoamericana, Viviane Mahieux en su trabajo *Urban Chroniclers in Modern Latin America: The Shared Intimacy of Everyday Life* (2011) entiende la crónica desde la relación con la vida cotidiana en la metrópolis, de modo que los textos que estudia pueden aludir a temas diversos. De acuerdo a ello, Mahieux se arraiga a la característica flexible del género para estudiar los textos de Salvador Novo y Mário de Andrade, entre otros cronistas latinoamericanos de comienzos del siglo veinte, lo que le permite leer la relación que los escritores establecen con el espacio urbano y el registro constante de la intimidad cotidiana. Entonces, la intimidad y la exposición de escenas cotidianas en los textos cronísticos también son puestos en relieve a lo largo de mi tesis, pues cabe mencionar y anunciar

que Lispector escribe y describe su esfera privada y doméstica, la que se presenta como un lugar no solo en el que se establecen relaciones con las personas que lo habitan, sino también como el ámbito de su producción escritural. Este aspecto lo desarrollo en profundidad a lo largo del capítulo tres de este trabajo.

Como menciona la biógrafa Nádia Battella Gotlib (2007) los textos que Clarice Lispector publicó en el *Jornal do Brasil* permiten leer las distintas configuraciones del espacio cotidiano de la escritora:

Entre tantas otras clasificaciones posibles, los textos publicados en el *Jornal*, aunque republicaciones de otros textos, tal como allí se presentan, pueden ser considerados un largo “diario” de Clarice Lispector, que duró siete años. Ahí están sus asuntos domésticos y literarios, como novelista, cuentista y cronista. Aparecen las personas que la rodearon con mayor proximidad. Comparecen allí los lectores de las crónicas, que “dialogan” con ella a través de cartas. Y convive con otros artistas: escritores, pintores, escultores. (416-7)

Para entrar en el estudio de sus crónicas y en la propuesta de análisis del corpus para esta investigación, es importante destacar el estudio *Mulher de papel* (2009) de Dulcília Helena Schroeder, en el que se realiza una revisión crítica del lugar de la mujer en la prensa brasileña en tanto su representación en el Brasil de los siglos XIX y XX. De este modo, Schroeder elabora un recorrido histórico de la prensa nacional con el objetivo de plasmar las evoluciones de la figura femenina, reflexiones que parecen pertinentes

para mi estudio y para buscar un lugar en la inserción de Clarice en los diarios de circulación masiva.

En cuanto a la escritura autobiográfica de sus crónicas, es relevante el trabajo de Leonor Arfuch, quien en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2010) propone una lectura desde la intimidad del sujeto escritural, su ubicación en las esferas pública y privada y desde el discurso y narración de la biografía, para luego establecer una lectura de distintos relatos de vida. Sergio Chejfec, por su parte, reflexiona sobre los dispositivos que median la escritura, desde su sentido más manual con una libreta de notas y el uso de la máquina de escribir, para llegar a la producción digital de los textos mediante el computador. En sus *Últimas noticias de la escritura* (2015) describe su paso por varias máquinas de escribir, unas antiguas “para las que se debía tener fuerza en los dedos” (43) y unas electrónicas “prematuramente vetustas e incompletas antesalas de la escritura por computadora” (43), recorrido que da cuenta de las distintas estaciones de la escritura y de cómo la relación con la producción textual ha ido cambiando conforme a estas transformaciones cada vez más asociadas a la tecnología actual.

En cuanto a la tecnología y a la técnica, el trabajo colaborativo de Marshall McLuhan y Quentin Fiore en *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos* (1988) refiere a la importancia de la tecnología y sugiere que los medios tienen la capacidad de influir y moldear las sociedades y, por ende, reestructurar los patrones de la interdependencia social. Asimismo, *Tecnologías del yo y otros textos afines* de Michel

Foucault (1990) establece una genealogía del sujeto y los distintos dispositivos que este utiliza para su conformación especialmente en la palabra escrita que será productiva para el trabajo sobre el *yo* y su vínculo con la tecnología. En tanto, en *Los gestos* (1994) Vilém Flusser recorre distintas escenas del *yo* en el espacio privado y las trabaja en una lógica corporal, donde “escribir significa abandonarse al poder mágico de las palabras, manteniendo no obstante un cierto control sobre el gesto” (36). Flusser se refiere a la actividad de teclear la máquina como el gesto más característico de escribir, pues significa la materialización de la escritura al mismo tiempo que le entrega libertad al sujeto, condición que no tiene la pluma estilográfica.

Por un lado, para comprender el funcionamiento de la máquina de escribir en tanto objeto tecnológico, *La galaxia Gutenberg, génesis del homo typographicus* de Marshall McLuhan (1962) permitirá tener en cuenta una genealogía de lo que él denomina *homo typographicus*, sujeto que surge y se transforma con la invención de la imprenta, hecho que inaugura el mundo moderno. De igual modo, para revisar la presencia de la máquina de escribir en las vanguardias en Latinoamérica, movimiento que recibe este objeto como herramienta para la creación, es necesario considerar el trabajo realizado por Rubén Gallo y traducido por Valeria Luiselli, *Máquinas de vanguardias: tecnología, arte y literatura en el siglo XX* (2014), en el que se enfoca en la cámara fotográfica y en la máquina de escribir como objetos de vanguardia a comienzos de ese siglo.

Por otro lado, la relación con la máquina de escribir como una actividad afectiva será leída a la luz de los trabajos de Vilém Flusser en *Los gestos* (1994) y de Sergio

Chejfec en *Últimas noticias de la escritura* (2015), trabajos ya citados, en el que el primero reivindica la figura de la máquina de escribir en relación a la manualidad de la escritura, mientras que el relato de Chejfec ilustra de buena manera la afección con los objetos que median su ejercicio escritural: primero una libreta verde, luego la máquina de escribir, y finalmente el computador.

Por último, para pensar la conformación de los espacios público y privado dentro de las crónicas de Lispector, siendo este último el propicio para la producción y creación literaria, el ensayo “La cocina de la escritura” (2003) de Rosario Ferré considera la escritura como una aventura doméstica que consiste en saltar de la sartén al fuego, ejercicio que solo está referido a la mujer en tanto sujeto escritural. El texto de Ferré es uno de los pocos que refiere al espacio privado como un lugar donde la mujer puede crear y aventurarse en la escritura², por lo que pensar la conformación de dichos espacios me permite revisar en las crónicas de Lispector el modo en que ella mira la modernidad, ese afuera, desde una óptica personal e íntima, lo que terminaría siendo un punto de resolución dentro del problema de sus crónicas distintas a las comprendidas tradicionalmente.

Jorgelina Corbatta, en su ensayo “Clarice Lispector/Hélène Cixous: texto a dos voces” (2005) trabaja la relación directa entre la narradora brasileña y la novelista y crítica argelina a partir de la admiración de esta por la primera. Mediante la lectura de las novelas de Lispector y la escritura de sus textos *Vivre l'orange/Live the Orange* (1979), *L'heure de Clarice Lispector* (1989) y *Reading with Clarice Lispector* (1990)

² Cabe recordar el texto inaugural en este tema: *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf (1936).

Cixous expresa su admiración por la escritora brasileña, por su capacidad de establecer lazos con las personas así como rescatar una escritura femenina. De acuerdo a ello, Corbatta propone que Cixous y Lispector están unidas por “una misma concepción de la escritura como cuerpo, como voz y como manos que se ofrecen yendo al encuentro de los otros” (208), idea que da cuenta de la importancia de la figura de Lispector dentro de la cultura femenina.

De acuerdo a lo anterior, los trabajos de Lucía Guerra y Natalia Cisterna en Chile son importantes para comprender las crónicas de Lispector desde la perspectiva de la teoría crítica feminista. El libro de Lucía Guerra, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* (2008) realiza un recorrido crítico de la escritura de mujeres desde tres escritoras fundamentales: Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray. Luego, Guerra propone dentro de la perspectiva poscolonial distintos espacios subalternos de la mujer: la Nación, la casa y los espacios genéricos de la ciudad. Me interesa especialmente considerar los significados que adquiere la casa, en tanto “espacio privado que anula las contingencias y los trámites de un Afuera en el ámbito de lo privado y lo permanente” (123), de modo que el espacio íntimo es marcadamente femenino y fija los roles genéricos.

En *Entre la casa y la ciudad* (2016) Natalia Cisterna reflexiona en torno a la conformación de los espacios público y privado, en tanto permiten observar “la persistencia, a través del tiempo, de una relación de poder entre ambos espacios y géneros sexuales” (33). De este modo, el trabajo de Cisterna estudia dichas esferas y el modo en que la mujer se inserta en ellas durante la primera mitad del siglo XX. Citando

a Celia Amorós, “el espacio público, al ser el espacio del reconocimiento, es el de los grados de competencia [...] Por el contrario, las actividades que se desarrollan en el espacio privado, las actividades femeninas, son las menos valoradas socialmente, fuere cual fuere su contenido” (38).

Clarice Lispector refiere a una figura que se escabulle entre las líneas y juega con los límites de los géneros que trabaja, razón por la cual considero importante situar mi estudio en un corpus acotado y seleccionado de dos volúmenes traducidos al español: *Revelación de un mundo* y *Descubrimientos* por el sello editorial argentino Adriana Hidalgo Editora. Las fuentes primarias para el presente estudio corresponden al corpus seleccionado de las crónicas obtenidas de las mencionadas publicaciones. De acuerdo a las líneas de trabajo ya trazadas, la selección de crónicas fue agrupada conforme a tres ejes centrales: (1) estilo y autfiguración; (2) escritura y tecnología y (3) el espacio privado como lugar de la escritura, ejes que corresponden justamente al desarrollo de cada capítulo de análisis.

De este modo, las crónicas que reflexionan en torno al ejercicio de escribir y al estilo que Lispector busca adoptar para sus colaboraciones en prensa (“¿Cómo se escribe?”, se pregunta Clarice en *Revelación de un mundo*) son “Escribir” (1968); “Estilo”; (1968) y “Ser cronista” (1968). Estos textos refieren a la instalación incómoda de Clarice Lispector en tanto cronista, de igual modo, “Forma y contenido” (1969) y “Un momento de desánimo” (1969) aluden a la condición vital de la escritura y a la imposibilidad de separar el contenido de sus crónicas del estilo que trabaja en cada una de ellas.

Las crónicas “Gratitud a la máquina” (1968), “Propaganda gratis” (1973) y “El caso de la lapicera de oro” (1967) refuerzan el rol de la máquina de escribir como herramienta esencial para el proyecto escritural de Lispector, pues este objeto no solo media su escritura, sino también la acompaña en la elaboración de sus textos. Al respecto, Lispector se permite reflexionar sobre la tecnología y la modernidad de su contexto, al mismo tiempo que posa a sus distintas máquinas de escribir cerca de ella, cuidando su espacio íntimo como lugar de la escritura, lo que es posible leer en las crónicas “Escribir al sabor de la pluma” (1970) y “Donar a sí mismo” (1970).

Finalmente, las publicaciones “La vidente” (1967) y “La minera callada” (1967), dan lugar a las asistentes domésticas de Lispector, con quienes convive a diario y con quienes se conforma su esfera más íntima. Luego, en “Mientras ustedes duermen” (1967) la escritora se instala en el interior de su departamento, que corresponde también a su lugar de trabajo, del mismo modo en que lo alude en la crónica “Placer en el trabajo” (1972), donde Lispector logra hacer coexistir el mundo cotidiano y doméstico de su vida privada con el ejercicio escritural que se hace público mediante las crónicas del *Jornal do Brasil*.

Como señalé anteriormente, la lectura y análisis de las crónicas seleccionadas se realiza en este trabajo a partir de tres ejes articuladores y que corresponden a cada capítulo de desarrollo. En el capítulo I, estudio la conformación de Lispector en tanto sujeto escritural, que se comprende con la idea de autfiguración donde el *yo* se ubica en el centro del texto y se pregunta por el estilo de la crónica. En el segundo capítulo, entiendo el uso de la técnica y la tecnología en tanto la máquina de escribir significa un

modo de instalación dentro del campo cultural de la producción de sus crónicas y una extensión de las posibilidades del *yo*. Por último, en el capítulo III reviso la configuración del espacio privado en tanto lugar doméstico y cotidiano que se convierte en el lugar de la producción escritural de la autora.

CAPÍTULO I: CLARICE LISPECTOR *C'EST MOI*³: AUTOFIGURACIÓN, AUTORRETRATO Y LA BÚSQUEDA DEL ESTILO

Yo soy sí. Yo soy no.

Espero con paciencia la armonía de los contrarios.

Seré un yo, lo que significa también vosotros.

CLARICE LISPECTOR. “Sí y no”. *Aprendiendo a vivir*

Leer a Clarice era como conocer a una persona.

CAETANO VELOSO. “Clarice Lispector”. *El mundo no es chato*

“Cuando Clarice Lispector, un tanto alarmada porque estaba usando mucho la primera persona, le preguntó a Rubem Braga si no estaría abusando, él le contestó: ‘hija mía, la crónica es primera persona⁴’” (Uhart 105). Esa anécdota contada por Hebe Uhart en una de sus clases en Buenos Aires refleja un aspecto relevante en las crónicas que escribió Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil*, pues la escritora brasileña se pregunta constantemente por la presencia de la figura del *yo* en sus publicaciones, cuestionándola incluso, y reflexiona en torno al estilo que debe adoptar al escribirlas.

³ *C'est moi* es entendida desde la expresión que Doris Sommer usa para identificar a Gertrudis Gómez de Avellaneda con el personaje de su novela homónima: Sab. Acota Sommer: “No es una identificación directa con un auto-retrato [sic] en que la autora se representa a través de las características y pasiones de su protagonista aparentemente en todo [...] Pero la identificación es mucho más notable en este caso debido a que la autora comparte con un esclavo al borde de la rebelión su función productiva: una labor literaria condicionada en ambos por la necesidad de subvertir y reconstruir. La novelista privilegiada se identifica con el esclavo despreciado, más que nada porque ambos se desahogan escribiendo y porque sus deslices literarios desestabilizan el sistema retórico que los oprime”. (Sommer 25 – 37. *Revista Hispamérica*. Año 16 no 48. Diciembre de 1987).

⁴ Hebe Uhart cuenta la crónica de Lispector “Viajando por mar”, publicada el 5 de junio de 1971 en el *Jornal do Brasil*, donde la escritora brasileña declara: “Nota: un día le telefoneé a Rubem Braga, el creador de la crónica, y le dije desesperada: “Rubem, no soy cronista, y lo que escribo se está volviendo excesivamente personal. ¿Qué hago?”. Él dijo: “Es imposible, en la crónica, dejar de ser personal”. Pero yo no quiero contar mi vida a nadie: mi vida es rica en experiencias y emociones vivas, pero no quiero publicar nunca una autobiografía. Pero aquí van mis recuerdos de un viaje por mar” (266).

De este modo, la presencia del *yo* en sus textos da cuenta de una condición que se presenta especialmente en sus crónicas, en tanto que Lispector asume que practica este género y no otro dentro del diario. La primera persona singular está marcada fuertemente y, en muchas ocasiones, se vuelve un tema de discusión, por lo que la interrogante por el *yo* en el texto se muestra, por una parte, estrechamente vinculada al estilo que este *yo* debe adoptar –el cómo decir– y, por otra parte, al contenido –el qué decir– que trabaja en sus textos. Me interesa revisar en este capítulo la relación entre el sujeto que escribe, el estilo y el contenido, y que toma forma en el análisis de las crónicas “Estilo” (1968), “Escribir” (1968), “Ser cronista” (1968), “Forma y contenido” (1969) y “Un momento de desánimo” (1969).

Estas crónicas tienen una estructura muy similar, pues comienzan con el problema del sujeto en el texto, se trasladan a un conflicto mayor –más universal– para luego regresar al *yo*. En efecto, en esta sección propongo abordar el modo en que Lispector se instala y se construye en sus crónicas –comprendida como la autofiguración en los textos–, inscripción que se entiende como una metonimia del problema de la escritura que Lispector recorre a lo largo de sus publicaciones; y, a partir de la constante interrogante sobre el *yo*, podemos desprender el problema del estilo y del contenido.

A lo largo de esta sección es posible identificar que la autora se sitúa en sus textos de manera ubicua, como una cronista incómoda con el género y en constante búsqueda de un estilo no-personal o, como ella misma indica en su crónica “Estilo” (1968), una forma de escribir no “natural”. De este modo, la búsqueda de un estilo

común y corriente, entendido este como lo justamente opuesto al estilo personal, indica un desprendimiento del *yo* como sujeto en la escritura, de manera que la figuración de la escritora se articula con el problema del decir. “Tengo la lengua presa”, es una declaración común en las entrevistas dadas por Lispector y plasmada en la biografía literaria elaborada por Battella Gotlib, en la que se atribuye a su origen ucraniano la dificultad de expresarse bien, a pesar de tener el portugués como primera lengua.

De acuerdo a lo anterior, los aportes de Philip Lejeune (1975) en torno a la autobiografía y la relectura que realiza Leonor Arfuch (2002) sobre el trabajo del ensayista francés, son primordiales al momento de estudiar y referirnos a la instalación del *yo* dentro de los textos seleccionados para este capítulo. Asimismo, el trabajo de Paula Sibilía en *La intimidad como espectáculo* (2008) aporta una visión relevante de los textos producidos bajo el sello autobiográfico, como muestra de distintos sujetos que exponen su interioridad mediante la escritura. De esta manera, el movimiento referencial propuesto por Sibilía me permitirá leer en la escritura de Lispector una estrategia que se traslada entre la búsqueda de un estilo no personal y la necesidad irremediable de escribir y contar.

En un artículo dedicado a la obra de Clarice Lispector, Silviano Santiago (2015) afirma que con los hermanos Mário y Oswald de Andrade en los años veinte, y Clarice Lispector y Guimarães Rosa a partir de los años cuarenta, las subdivisiones tradicionales del género ficcional –novela, *nouvelle*, cuento, crónica– fueron puestas en cuestión de un modo radical (151), que en el caso de Lispector se expresa en “la reflexión dramática

sobre las dificultades de una vida intensamente vivida y del riesgo temerario de la muerte” (153). La afirmación de Santiago asume un giro esencial dentro de la literatura brasileña y pone en el centro a las vivencias personales de los escritores al momento de escribir. En este sentido, justamente una vida “intensamente vivida” se ve reflejada en la producción narrativa, sea esta ficcional o no.

La reflexión de Santiago en torno al cambio en el panorama brasileño me parece importante al momento de leer y estudiar las crónicas seleccionadas para este capítulo, puesto que varias de ellas siguen una estructura que comienza con un episodio personal –en ocasiones, una aflicción– a partir del cual Lispector se traslada a una reflexión más general y, a veces, social, para luego regresar al *yo* y al problema planteado al principio del texto. Esta progresión en las ideas que plasma Lispector en algunas de sus crónicas pone de relieve una preocupación no solo por el *yo*, que está al centro de sus publicaciones, sino también en cómo ese sujeto se relaciona con el mundo moderno exterior y con la condición humana. La alusión a las interrogantes del ser humano podría ser leída, primero, como una estrategia de la escritora para instalarse en una sociedad también en crisis, y luego, como un modo inteligente de justificar la presencia del *yo* en sus publicaciones y así resolver el problema de la primera persona que le presentó a Rubem Braga.

En la crónica “Estilo” publicada en 1968, la autora expone explícitamente desde el título una intención de referirse a la técnica escritural y el estilo propio en sus textos. De antemano expone su lucha por escribir sin su “estilo natural”: “Como una forma de

depuración, siempre quise escribir algún día sin siquiera mi estilo natural” (49), declaración que justifica con que el estilo “es un obstáculo que debe ser superado” (49). A partir de ello, Lispector reconoce que tiene un estilo propio que permea sus textos, sin embargo su forma de escribir es una carga de la que se debe liberar, como si hubiese algo más allá del estilo natural.

En la crónica mencionada, la escritura se entiende como un ejercicio y también como un modo de limpiarse y liberarse de ciertas aflicciones que aluden al problema del *yo*, pues al negar el estilo propio y natural la escritora busca una forma de liberación de la presencia del sujeto en sus textos. A partir de lo anterior, Lispector intentaría igualarse a la persona común, no escritora y libre de un estilo propio.

En efecto, al expresar que el estilo “debe ser superado” la escritora expone que ese “estilo natural”, que tiene al *yo* en el centro, es una piedra de tope para su producción escritural, ejercicio que para la autora consiste simplemente en decir y contar. A partir de ello, pareciera que liberarse del estilo personal es un paso necesario para la profesionalización de la escritura, que se entendería como una práctica más objetiva que particular y propia. No obstante, la tradición cronística en Latinoamérica dice lo contrario, pues como afirma Rubem Braga para aliviar la preocupación de Lispector, la crónica es en primera persona.

Para Tania Gentic toda la tradición cronística de Lispector es autobiográfica, lo que afirma que el sujeto está marcado siempre en sus publicaciones en prensa: “Las crónicas de Lispector, aparentemente autobiográficas, contrastaban con su habitual

reclusión, así como con las cuatrocientas cincuenta columnas para mujeres que ella había producido anteriormente de forma anónima para tres publicaciones seriales diferentes”⁵ (143). Gentic afirma que las crónicas de Lispector, en todos los tiempos de colaboración periodística, tienen un cariz autobiográfico. Si bien sus primeras publicaciones fueron anónimas, donde firma como Tereza Quadros, Ilka Soares y Helen Palmer, luego, en el *Jornal do Brasil* sí inscribe su nombre de pila. Justamente en las crónicas que publica ahí, en el periódico metropolitano, se permite hablar de temas más introspectivos⁶, personales, y también del contexto en el que está inserta, pues expresa su preocupación por la humanidad y por la contingencia local y global.

En la misma publicación de 1968, Lispector acota: “Yo no quería mi modo de decir. Solo quería decir. Dios mío, apenas quería decir” (49), declaración que expresa la necesidad de rehuir a la facultad primaria del cronista: la primera persona y el estilo propio. Como afirma Debra Castillo, en su artículo dedicado a la faceta de cronista de la escritora, “Como los grandes cronistas de la segunda mitad del siglo XX, Lispector hace su propio género”⁷ (99), por lo que el estilo personal le permitiría a la cronista apropiarse y resignificar el género en ejercicio. Continúa Castillo: “construyéndolo [el género] en la medida en que escribía, usando técnicas prestadas de la ficción así como

⁵ Traducción mía del original de Tania Gentic: “Lispector’s seemingly autobiographical *crônicas*, moreover, contrasted with her usual reclusiveness, as well as with the four hundred fifty columns for women she had earlier produced anonymously for three different serial publications”.

⁶ Durante los años cincuenta, Clarice Lispector dirigió la sección “Só para mulheres” en el *Comício*, bajo el nombre de Tereza Quadros. Las crónicas publicadas ahí estaban orientadas a un público femenino y referían a temas como la economía del hogar, el maquillaje, la ropa, y la crianza de los hijos.

⁷ Traducción mía del original: “Como os grandes cronistas da segunda metade do século XX, Lispector faz seu próprio gênero”.

de otros géneros”⁸ (99), pues Lispector nutre las historias que publica en el diario con recursos que también utiliza en sus novelas⁹, de manera que la autora por más que escriba crónicas e intente camuflar su identidad, no puede dejar de ser ella¹⁰. A partir de lo anterior, es posible leer la importancia del estilo y de la construcción de un propio género en la prensa brasileña, de modo que Lispector se apropia de la crónica mediante la construcción y destrucción del sujeto que enuncia, transformaciones que le permiten resignificar constantemente el espacio escritural en el que se desplaza.

Asimismo, para Lispector la escritura se convierte en una forma de depuración y limpieza del estilo propio, que también se presenta en su crónica “Escribir”, publicada también en 1968. Las preguntas que plantea la autora a lo largo de esta crónica intentan dar un sentido y significado a su ejercicio escritural: “Dije una vez que escribir es una maldición. [...] Hoy repito: es una maldición, pero una maldición que salva” (46). La escritura adquiere una facultad liberadora del ser humano, mediante la cual se establece un acto de sobrevivencia en el mundo. Escribir, para Lispector, significa reaccionar frente a una exigencia vital que no puede sustituir ni objetar, de modo que el ejercicio de la escritura es un acto complejo que articula la pulsión escritural y la liberación del sujeto que escribe.

⁸ Del original: “contruindo-o na medida em que escrevia, usando técnicas emprestadas da ficção assim como de outros gêneros”. La traducción es mía.

⁹ En la biografía de Clarice Lispector recientemente publicada por Benjamin Moser, el periodista estadounidense realiza una constante relación entre lo que Lispector publica en sus novelas y lo que expresa en sus crónicas. Esa lectura no me parece relevante para este capítulo, ni para esta tesis.

¹⁰ “Me siento como los insectos que mudan de piel. Ahora he perdido el caparazón. El nombre de ese caparazón es Clarice Lispector”, corresponde a un bello pasaje en que la escritora brasileña asume que tiene múltiples máscaras y caparazones que esconden su verdadero ser. Quizás liberarse del estilo “natural” se trata un poco de eso, de conocerse realmente.

En su capítulo “El espacio biográfico. Mapa del territorio”, Leonor Arfuch realiza una genealogía de la escritura autobiográfica de la modernidad, estableciendo un sistema de géneros a partir de textos clásicos (35), de manera que sus reflexiones en torno a los distintos autores que han escrito bajo la corriente autobiográfica permiten conformar un marco más actual de dichos estudios. Como punto de partida, la investigadora argentina revisa la propuesta de Philip Lejeune en torno a los estudios autobiográficos, que contempla *Las confesiones* de Rousseau, texto con el que comenzaría a delinearse la especificidad de estos géneros.

En este sentido, es en la época moderna cuando el sujeto marca su individualidad en los textos que produce, por lo que Arfuch afirma que “La aparición de un ‘yo’ como garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable del afianzamiento del capitalismo y del mundo burgués” (33). Este yo que se manifiesta en la escritura autobiográfica, inmerso en los procesos de modernización, es por ende la expresión de un sujeto urbano, sumergido en la vorágine de la ciudad. De este modo, es pertinente pensar en cómo los cronistas comienzan a escribir sobre estos procesos modernizadores, sobre los cambios en las metrópolis, los nuevos objetos que las definen y, por supuesto, el conjunto de transformaciones que modelarán las prácticas y las relaciones sociales de los individuos¹¹ en las ciudades.

Con estos antecedentes sobre la tradición cronística en Latinoamérica, Lispector se pregunta sobre qué significa ser cronista, por lo mismo acude a Rubem Braga,

¹¹ En ese sentido, la crónica modernista surge gracias al proceso modernizador, de modo que Lispector tomaría este legado para escribir sus crónicas.

preocupada por la preponderancia del *yo* en sus escritos, escena que mencioné, en palabras de Hebe Uhart, en la apertura de este capítulo. En la crónica “Ser cronista”, publicada en junio de 1968, declara que no sabe cómo ejercer el oficio de la escritura de este género: “Sé que no lo soy, pero vengo meditando levemente sobre el asunto. En verdad yo debería conversar al respecto con Rubem Braga, que fue el inventor de la crónica”¹² (92-3). La escritora brasileña asume, de antemano, que no es cronista, a pesar de tener una larga trayectoria en colaboraciones en prensa. En los años cincuenta firmó como Tereza Quadros en el *Comício*, donde estuvo a cargo de la sección “Entre mulheres”, y posteriormente fue Helen Palmer y *ghost writer* de la modelo Ilka Soares en la sección “Só para mulheres” publicada en el *Diário da Noite*.

De igual modo, es posible leer en esta declaración cómo Lispector busca un respaldo dentro del género, pues si bien Rubem Braga no es el inventor de la crónica, la autora lo reconoce como tal. En este sentido, la autora se conecta con el contexto en el que escribe, pues muestra estar al tanto de los otros cronistas de la época. Además, cabe recordar que en la mayoría de las ocasiones Lispector busca este respaldo en figuras masculinas¹³, como el mencionado Rubem Braga y Fernando Sabino, a quien la autora le habría escrito una carta justificando su colaboración en el *Comício* bajo el nombre de Tereza Quadros. Sabino piensa que Lispector “es amable, femenina, activa, no tiene la

¹² Estrictamente, Braga no es el cronista que inaugura el género, no obstante Lispector lo toma como referente al momento de escribir. En este sentido la autora reconoce al cronista brasileño como el inventor como un modo de conectarse con el campo cultural de producción, pues Braga escribe en el mismo contexto que Lispector.

¹³ Cuando Guimarães Rosa muere, Lispector le rinde un homenaje público en la crónica “Disculpen, pero se muere”, publicada en el mismo *Jornal do Brasil* en marzo de 1971.

tensión baja, a veces es incluso feminista... en fin, una buena periodista” (*Cartas cerca del corazón* 103).

La interrogante sobre el oficio del cronista se expresa en la crónica antes citada como una forma de buscar la perfección y prolijidad en su escritura. Lispector se pregunta, en junio de 1968, qué es una crónica: “¿Crónica es relato? ¿Conversación? ¿Resumen de un estado del espíritu? No sé, pero antes de empezar a escribir para *Jornal do Brasil*, sólo había escrito novelas y cuentos. Cuando combiné con el diario escribir aquí los sábados, enseguida me morí de miedo” (93). A partir de esta publicación es posible percibir una inseguridad que se vuelve una constante en sus textos. Preguntarse por la fórmula sobre cómo se debe escribir crónicas da cuenta, nuevamente, de la ubicuidad de Lispector dentro de la crónica. A mi modo de ver, cuando Lispector plantea su desconocimiento sobre lo que contiene una crónica, estratégicamente se resguarda frente a las posibles críticas de sus lectores.

Para Lispector escribir crónicas es un ejercicio que asume la presencia de un público lector más amplio: “Otra cosa noté: me basta saber que estoy escribiendo para un diario, es decir, para algo abierto fácilmente por todo el mundo, y no para un libro, que sólo lo abre quien realmente quiere, para que, sin incluso sentirlo, el modo de escribir se transforme” (93). Tania Gentic señala que el *Jornal do Brasil* es el periódico más grande en Brasil y que estaba dirigido a una audiencia de clase media-alta¹⁴ (143). Escribir para el diario significa para Lispector, entonces, cambiar de estilo o, al menos,

¹⁴ Traducción mía directa del original: “the largest newspaper in Brazil, were directed at a broader audience of middle-to-upper-class readers (Gentic 143).

intentarlo, pues asume que se enfrenta a otro tipo de lector y que, por lo mismo, no puede escribir como si se tratara de publicaciones literarias.

En ese sentido, las crónicas del *Jornal*, firmadas con el nombre de Clarice Lispector, están marcadas por la subjetividad de la escritora: “también fueron firmadas con su nombre, en el sentido de que sus discusiones sobre la subjetividad se vincularon con ella como escritora y como persona que experimenta lo que describió”¹⁵ (Gentic 143). De este modo, es posible sostener que la firma de Lispector como tal y no bajo un pseudónimo, como lo hizo décadas antes, le permite articular su figura en tanto escritora profesional con la idea de que es una persona común, en tanto escribe y publica en el diario sus experiencias y su vida cotidiana. “Me humanicé”, declara¹⁶ a propósito de la publicación de su novela *Aprendizaje o el libro de los placeres*, y una supuesta relación directa entre las vivencias de Lori, la protagonista, y la misma Clarice Lispector.

Los distintos pseudónimos que la autora asume en sus escritos en prensa significan nuevas formas de vincularse con el mundo moderno. Del mismo modo, estos nombres alternativos le permiten reflexionar en torno a la figura del sujeto que se enuncia en el texto, el modo en que este se instala en él y asume una forma que dentro de la crónica está vinculada estrechamente a la expresión de una experiencia personal.

Philip Lejeune, en palabras de Arfuch, determina:

¹⁵ Del original de Gentic: “they also were signed with her name, to the effect that her discussions of subjectivity became linked to her both as a writer and as the person experiencing what she described”. La traducción es mía.

¹⁶ Recorte sin fechar. Norma Pereira Rêgo en “Lispector: Sempre em tom maior” (1969), recopilada por Benjamin Moser en la biografía sobre Clarice Lispector *Por qué este mundo*.

La diferencia cualitativa que emana de la lectura de este libro [*Las confesiones*] no es tanto el devenir de la vida en su temporalidad, apoyada en la garantía del nombre propio, o del desenfado en la revelación de la propia intimidad, sino el lugar otorgado al otro, ese lector que se presume inclemente y a quien se intenta exorcizar desde la interpelación inicial, a través de la explicitación de un pacto peculiar que lo incluye, el pacto autobiográfico. (44)

Dicho pacto correspondería a la relación entre escritor y lector, donde su relevancia está justamente en el lugar del otro, de quien lee y accede al texto. A partir de lo que propone Lejeune, el espacio íntimo y la experiencia personal del sujeto estarían en un segundo plano, relegado solo al orden anecdótico. En ese caso, si en este trabajo nos centráramos en la operación del pacto autobiográfico expuesto por Lejeune, tendríamos la posibilidad de estudiar las crónicas revisadas solo desde la perspectiva de la interacción con el otro, rechazando de antemano una lectura enfocada en el sujeto que enuncia y las preguntas que plantea para instalarse dentro del texto, que es justamente lo que propongo en este capítulo.

En este sentido, en las crónicas de Clarice Lispector es posible leer no solo la relación entre la figuración del sujeto y el estilo que este adopta dentro del texto, sino también el vínculo indisoluble entre ese estilo y el contenido que se aborda, de modo que la escritora supera la relación dicotómica y estructuralista de que por un lado estaría

la forma y por otro el contenido¹⁷. En “Forma y contenido”, crónica del año 1969, la escritora brasileña expresa que estos dos elementos en la escritura no se pueden separar, sino que uno no puede existir sin el otro: “Se habla entre la dificultad entre la forma y el contenido, con relación a escribir; hasta se dice: el contenido es bueno, pero la forma no, etc. Pero, por Dios, el problema es que no está de un lado el contenido y del otro la forma” (129). En efecto, el estilo estaría arraigado también a los temas que se abordan en sus textos, por lo que la historia que se cuenta adquiere un estilo propio.

De igual modo, la búsqueda de la forma y, por ende, del estilo se conforma con la historia misma, pues cada sentimiento y experiencia del sujeto se expresa de un modo particular y único: “La dificultad de forma está en el propio constituirse del contenido, en el propio pensar o sentir, que no sabrán existir sin su forma adecuada y a veces única” (129). En este sentido, cuando Lispector enuncia en la crónica “Estilo”, revisada páginas más arriba, que la escritura le exige tener un estilo no natural o personal se refiere justamente a que cada historia, cada texto y experiencia exigen ser narrados con su estilo particular o, en sus palabras “el contenido lucha por formarse” (“Forma y contenido” 129). De este modo, es posible leer una relación en que la escritura contiene, de manera orgánica, los temas que se abordan y el modo en que estos se cuentan.

¹⁷ Recordemos que en los años 60 el estructuralismo se discute y se usa como un modo de interpretación de la literatura: “El estructuralismo literario tuvo su mejor época en los años sesenta: consistía en un intento por aplicar a la literatura los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure” (Eagleton 120). De este modo, Lispector, mediante esta crónica, dialoga con la teoría literaria de la época, afirmando también que es una lectora que está al tanto de las teorías que se discuten. En ese sentido, esta crónica podría dar cuenta justamente del rechazo de un tipo de lectura donde lo que interesa es la estructura, y donde el contenido se puede reemplazar. Como una forma de conciliar el pensamiento de esta corriente, la escritora brasileña defiende que cada contenido tiene su forma, entendiendo los anteriores polos desde un sentido más orgánico.

Respecto a las escrituras autobiográficas, Paula Sibilía en *La intimidad como espectáculo* explica que “en esos discursos autorreferenciales, justamente, la experiencia de la propia vida gana forma y contenido, adquiere consistencia y sentido al cimentarse alrededor de un *yo*” (38), de modo que el estilo –o la forma– se conformaría exactamente con cada tema –o contenido– narrado y es el *yo* el que le da consistencia. El estilo nace con el texto y muere con él, de manera que el *yo* iría transformándose entre una crónica y otra.

En la publicación del 20 de diciembre de 1969, ya antes mencionada, la escritora señala que ante la pregunta sobre la forma y el contenido de sus escritos “el contenido lucha por formarse” (129), justamente porque “no se puede pensar en un contenido sin su forma” (129). La dificultad de decir, a nivel de la lengua, y de contar, en un nivel narrativo, en sus publicaciones apunta a la pregunta recurrente sobre el estilo, que en la escritura de Lispector está necesariamente relacionada con el problema del contenido, tal como señala la autora en “Ser cronista”, publicada en junio de 1968 en el *Jornal*. Al momento de preguntarle a un amigo qué debe escribir en sus crónicas, él le aconseja: “escribe cualquier cosa que se te pase por la cabeza, incluso tonterías, porque las cosas serias ya las escribiste, y todos tus lectores han de entender que tu crónica semanal es un modo honesto de ganar dinero” (93), a lo que Lispector reacciona y declara que “por una cuestión de honestidad con el diario, que es bueno, no quise escribir tonterías. Las que escribí, e imagino cuántas, fueron sin darme cuenta” (93).

A partir de la lectura de la crónica anterior, es posible referirse a la preocupación de Lispector por los temas que puede y debe abordar en sus publicaciones, lo que demuestra que la autora está consciente de la existencia de un lector al otro lado del periódico. La cronista prefiere no abordar simplezas ni nimiedades, intención que se ve reflejada en su interés por trabajar temas profundos y, en ocasiones, embollados. De este modo, las preguntas sobre la enunciación y el enunciado se presentan en las crónicas que Lispector publicó, sagradamente, cada sábado entre 1967 y 1973 en el diario metropolitano. A partir de ello, intento afirmar que estas preguntas o problemas, que construyen y deshacen la figura del *yo* dentro del texto, indican algunas estrategias discursivas que desestabilizarían la crónica en tanto género referencial.

En este sentido, el estilo de Lispector está necesariamente relacionado con su personalidad y su vida privada:

A diferencia de sus colegas, su visión, tan urbana como la de ellos, es siempre la de una mujer escribiendo como mujer, y su realidad está limitada por los acontecimientos cotidianos de una mujer de clase media: sus pensamientos, sus días conturbados. De esta manera, ella toma también una posición abiertamente externa, pero en su caso definida estrictamente por su sexo, muchas veces formulando sus crónicas en términos que evocan conversaciones en la cocina o intrigas de mujeres¹⁸. (Castillo 99)

¹⁸ Traducción mía del texto original de Castillo: “Ao contrário de seus colegas, sua visão, tão urbana quanto a deles, é sempre a de uma mulher escrevendo como mulher, e sua realidade é limitada pelos

El contenido de las crónicas de Lispector es variado y, por lo mismo, difícil de clasificar: escenas de la vida cotidiana, conversaciones con sus empleadas domésticas, cartas con sus lectores y una escritura constantemente interrumpida por todo lo que ocurre al interior de su departamento. La autora proyecta al espacio público, el del diario, pequeñas cápsulas de lo que va aconteciendo en su vida, por lo que la acotación de Castillo es pertinente para considerar la escritura de Lispector como esencialmente única y marcada por su género sexual. En un universo periodístico masculino, ella se instala mediante la crónica con su propio estilo de escritura y sus propias vivencias cotidianas en tanto escritora y mujer.

Como hemos revisado páginas anteriores, las aflicciones personales se ven reflejadas casi siempre al comienzo de las crónicas de Lispector, y estas preguntas por el sujeto en el texto y cómo este se debe expresar operan como un eje articulador en sus publicaciones. La pregunta por la posición del *yo* se establece como un punto de partida para trabajar otros aspectos de la escritura de las crónicas, pues, en ocasiones, la autora aborda temas y problemas más generales que la mera interrogante sobre la instalación del sujeto en los textos, como es posible ver en la crónica “Estilo”, revisada a propósito de la pregunta por el cómo contar.

Luego de una declaración sobre su necesidad por escribir sin un estilo natural, Lispector expresa que

eventos cotidianos de uma mulher de classe média: seus pensamentos, seus dias conturbados. Dessa maneira, ela toma também uma posição abertamente externa, mas em seu caso definida estritamente por seu sexo, muitas vezes formulando suas crônicas em termos que evocam conversas na cozinha ou intrigas de mulheres”.

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 (49).

Para la escritora brasileña, solo luego de liberarse del estilo propio podría reflexionar en torno al destino humano, de manera que al depurarse ella sería capaz de depurar al resto. Esta enunciación un tanto mesiánica da cuenta de una preocupación constante de Lispector por la humanidad, una suerte de inquietud de madre por procurar que todo esté bien. En este sentido, mediante un sacrificio personal, que significa liberarse de sí misma, sería posible salvar a la humanidad entera y solo con ello vendría la depuración del sujeto que escribe.

Cuando Lispector reconoce que no puede hablar de nimiedades ni de cosas “poco serias” en sus crónicas, como lo vimos mediante la lectura de “Ser cronista”, asume una postura responsable con quienes la leen en el periódico. Gentic se refiere a una cualidad afectiva en las crónicas de Clarice Lispector que se expresa en la mayoría de sus publicaciones: “Comunicar a los lectores a través de lo que no se dice no era solo parte del estilo de Lispector, común también en sus novelas; simultáneamente reflejó el giro hacia una censura que dificultaba la comunicación directa con el público”¹⁹ (144). Luego

¹⁹ Traducción mía del original de Gentic: “Communicating to readers through what is not said was not just part of Lispector’s style, common as well in her novels; it simultaneously reflected the turn to censorship that made direct communication with the public difficult”.

de ello, una vez abierta la ventana de lo privado a sus lectores, estos serán capaces de pensar en un contexto mayor. La estrategia de la cronista está en aludir a lo personal para desde ahí pensar en lo humano y en el contexto social y político nacional e internacional, como el de la dictadura en Brasil, la Guerra Fría y los conflictos entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

En las crónicas que hemos revisado hasta ahora, es posible leer cómo el estilo y el contenido son articulados por el *yo*, por lo que el sujeto se ubica justo al centro del texto, como propone Leonor Arfuch. Al momento de presentar sus aflicciones, Lispector realiza un movimiento inteligente para preguntarse sobre el destino de la humanidad en un presente histórico complejo en Brasil y en el mundo. Solo luego de eso, de otorgar esos silencios al lector, para que este piense y reflexione, la autora puede volver a su centro. Aquello demuestra una profunda preocupación por la contingencia nacional y mundial, al mismo tiempo que por sus lectores, instándolos a pensar en ese acontecer.

En sus crónicas, la autofiguración tiene una fuerza narrativa que es capaz de influir en sus lectores, como se expresa en “Un momento de desánimo” (1969): “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” (128). El estilo propio y el *yo* están nuevamente plasmados en la crónica, donde la dificultad de decir indica también la inestabilidad del sujeto que enuncia, pues se va transformando conforme a la variedad de temas que Lispector trabaja.

A propósito de la escritura de Clarice Lispector, Paula Sibilia explica:

“Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano, y es solitario”, escribió Clarice Lispector, una indiscutible artista de la autoconstrucción en el papel, que supo llevar hasta la exasperación esa capacidad de hundirse en los abismos interiores, no con la intención de eliminar el misterio, sino para transformar esa oscuridad en belleza. (121)

Aquellos abismos interiores a los que alude Sibilía son articulados en las crónicas de Lispector como oportunidades para figurarse en tanto escritora del género. A lo largo de su escritura, la autora usa distintas máscaras, al mismo tiempo que narra con un estilo personal y en constante cambio.

El relato autobiográfico se presenta como una narración continua y lineal, a diferencia de cómo opera el autorretrato. Al respecto, Fernando Pérez Villalón (2016), a propósito de las obras de Raúl Ruiz y Juan Downey, señala que el autorretrato “intenta crear coherencia a través de un sistema de referencias cruzadas” (37). Es posible trasladar la idea de Pérez Villalón a la lectura y el análisis de las crónicas reunidas en este capítulo, pues considero que los textos de Lispector expuestos hasta ahora trabajan justamente la fragmentariedad, en vez de una historia de vida ordenada cronológicamente. Los temas que la escritora brasileña va elaborando y desarrollando son tan variados como la vida misma, con experiencias que se superponen, se trasladan y también se contradicen si las ubicamos una al lado de la otra.

En efecto, como continúa Pérez Villalón, el autorretrato se opone al orden sintagmático de una narración “sin importar cuán embrollada, ya que el embrollamiento

de una narración siempre invita al lector a ‘reconstruir’ su cronología” (37). Pareciera que las historias superpuestas y embrolladas son la forma con que Lispector se podría relacionar con el mundo, de modo que logra retratarse en él. Como afirma el escritor francés Michel Beaujour (1991), “hablar sobre sí mismo es hablar sobre el mundo en su dispersión y su complejidad, es compilar una enciclopedia infinita de saberes fragmentarios en los que el yo y las cosas se entremezclan y esclarecen mutuamente” (citado por Pérez Villalón 38).

A partir de lo anterior, es posible señalar que cuando Lispector vuelve al *yo* y a sus experiencias personales apunta también a hablar sobre el entorno en el que se inscribe, pues reflexionar sobre el modo en que ella se relaciona con su subjetividad le permite no solo dar un lugar dentro del texto, sino que también fuera de él. De este modo, el autorretrato se muestra como una idea que permite leer ese *yo* que permea las crónicas antes revisadas, en tanto que esta forma de representación alude a las fronteras del mundo dentro de las cuales el sujeto se mueve.

El problema de la escritura aparece como un eje articulador a lo largo de este trabajo, el cual se va tejiendo con el lugar del *yo* dentro de sus textos, el estilo cambiante que el sujeto debe adoptar, el uso de la tecnología y la técnica, y la conformación de una esfera cotidiana dentro del espacio privado que corresponde al lugar de la escritura. Estos temas serán abordados con mayor detalle en los capítulos siguientes. Finalmente, estudiar la búsqueda del estilo en las crónicas lispectorianas implica también preguntarse por el uso de las herramientas con las que la cronista ejecuta aquel *cómo escribir*, por lo

que en las páginas siguientes me referiré al uso de la técnica y la tecnología, específicamente la máquina de escribir, como un objeto esencial para la práctica escritural.

CAPÍTULO II: CON LA MÁQUINA DE ESCRIBIR SOBRE LAS PIERNAS:

CUANDO NARRAR EL OBJETO ES NARRARSE A UNO MISMO

La máquina de papá hacía tac-tac... tac-tac-tac. El reloj sonó con un tintineo callado. El silencio se arrastraba zzzzzz. El guardarropa decía ¿qué? ropa-ropa-ropa. No, no. Entre el reloj, la máquina y el silencio había un oído a la escucha, una oreja grande, color de rosa, muerta. Los tres sonidos estaban ligados por la luz del día y por el crujir de las hojas de los árboles que rozaban unas contra otras radiantes.

CLARICE LISPECTOR. *Cerca del corazón salvaje*

En 1974, el escritor norteamericano Paul Auster se muda a Nueva York y al llegar a la ciudad cae en cuenta que su máquina de escribir, una Hermes, está descompuesta, destrozada y con sus teclas descuadradas. Ahí es cuando emprende la misión de buscar una nueva máquina de escribir y termina adquiriendo una Olympia portátil fabricada en Alemania Occidental. A partir de ese momento, Auster se acostumbra fácilmente a su nueva herramienta, intentando evitar el uso de la computadora, objeto que para esos años ya algunos escritores utilizaban. En *La historia de mi máquina de escribir* (2002), el escritor norteamericano cuenta una relación más afectiva que utilitaria con su Olympia, máquina que su amigo artista Sam Messer decide ilustrar, imágenes que también acompañan la historia.

A partir del relato contado por Auster, es posible hacerse una idea de la presencia de la máquina de escribir en las historias de algunos escritores, principalmente aquellos

activos durante los años 70. En el caso de Clarice Lispector, la escritora brasileña evidencia un fuerte interés por incluir a la máquina de escribir en su proyecto escritural y establece una relación vital con este objeto, en tanto dedica una serie de pasajes en sus crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil*. Estos textos, que refieren a su máquina de escribir y a su funcionamiento, dan cuenta de un interés de la escritora por referirse a su oficio de cronista y son una oportunidad para hablar de sí misma y su relación con la escritura.

A partir de lo anterior, en este capítulo me interesa leer algunas crónicas publicadas en el periódico de Río de Janeiro que justamente tematizan su relación con la escritura y la máquina de escribir: “Gratitud a la máquina” (1968); y “Propaganda gratis” (1973), y otros textos en prensa que permiten leer ese vínculo mediante el rechazo de otros medios de escritura, como “El caso de la lapicera de oro” (1967) y “Escribir al sabor de la pluma” (1970). La máquina de escribir será entendida a lo largo de este capítulo no solo como una herramienta para la escritura, sino también como un objeto que tiene características y cualidades humanas, lo que le permite a Lispector establecer una relación de intimidad que se proyecta en sus textos.

En su trabajo sobre la presencia de las máquinas en el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, Rubén Gallo (2005) plantea que la cámara fotográfica y a la máquina de escribir fueron tecnologías que permitieron el desarrollo de las vanguardias: la experimentación visual, en el caso de la cámara, y la exploración formal y de los límites de la página, como fue con la máquina de escribir. Esta última tiene su

origen en Europa en 1870, pero no fue hasta dos décadas después, en 1890, cuando la máquina de escribir tuvo un uso más generalizado, pues si bien se instaló fácilmente en las oficinas modernas, los escritores la miraron con escepticismo por un largo tiempo.

De este modo, continúa Gallo, “reconstruyendo lo mejor posible la historia literaria no escrita de la máquina de escribir, solo periodistas y reporteros como Mark Twain y Paul Landau se deshicieron de sus plumas en los días pioneros de 1880” (86), de manera que muchos escritores tardaron en aceptar la invención de esta herramienta y llevarla a sus oficios. En tanto, el filósofo Martin Heidegger sostuvo una postura contraria al uso de este objeto, pues, de acuerdo a sus palabras, “destierra a la escritura del espacio esencial de la mano” y es “sintomática de la creciente destrucción del mundo” (citado por Gallo 86).

En efecto, la llegada de la máquina de escribir transformó el proceso escritural, primero, porque este objeto quitó a la mano su proximidad con la producción de los textos, pues ya no era la pluma y el bolígrafo, cuyas tintas se impregnaban en el papel mediante el movimiento corporal, sino que los escritores comenzaron a presionar botones y a mover palancas, como una máquina industrial, para imprimir sus textos con una tipografía universal. Como describe McLuhan:

La aparición de la imprenta, la máquina de escribir y el uso extensivo de la taquigrafía, es la prueba mejor de su gran capacidad de adaptación al servicio de las necesidades de todo el mundo moderno. Es esta sencillez, esta adaptabilidad y

adecuación lo que ha asegurado el triunfo del alfabeto sobre los demás sistemas de escritura. (32)

El alfabeto y la tipografía de la máquina de escribir desplazan la caligrafía de los escritores, de modo que el reemplazo del sello individual de cada letra manuscrita podría ser un fenómeno arraigado a la invención de la imprenta y, por extensión, de la época moderna.

En efecto, el paso de la escritura a mano al uso de la máquina de escribir significó, para el universo de las letras durante las vanguardias, un cambio abrupto que Flora Süssekind describe del siguiente modo:

La sustitución del gesto mecánico de tipear en vez del acto de escribir con la mano podría estar seguida por una inevitable confrontación con los distintos artefactos modernos y también por la muerte de la visión de la literatura como una especie de artesanía altamente personalizada. Esto, en parte, fue porque los escritores dudaron antes de adoptar el uso regular de la máquina de escribir²⁰. (Citado por Valeria de los Ríos en *Espectros de luz* 14)

En consecuencia, la instalación de la máquina de escribir en el mundo moderno logra transformar “la manera como trabajaban los escritores y en ningún otro espacio fue esto tan evidente como en el surgimiento de la cultura mecanográfica” (Gallo 85).

²⁰ Traducción mía del original que cita Valeria De los Ríos: “The substitution of the mechanical gesture of typing for the act of writing by hand would be followed by an inevitable confrontation with the various modern artifacts and also by the death of a view of literature as a kind of highly personalized handicraft, This, in part, was why writers hesitated before adopting the regular use of the typewriter” (*Cinematograph of words* 14).

Aquella era mecanográfica a la que se refiere Gallo encuentra su lugar en el oficio del escritor hasta nuestros días, en los que escribimos con tipografías determinadas por distintos procesadores de textos y regidos por los márgenes de la página en blanco.

La máquina de escribir no es una tecnología nueva en el contexto brasileño de los 60 y 70 en el que escribe Clarice Lispector. Sin embargo, la escritora logra resignificar este objeto al ponerlo como tema de reflexión en sus escritos en prensa. La máquina de escribir se muestra en las crónicas de Lispector como una herramienta propia de la tecnología moderna, al mismo tiempo que le permite situarse en el contexto de las comunicaciones, respondiendo al medio de producción de la época. En este sentido, Lispector habla sobre su máquina de escribir humanizándola y estableciendo una relación afectiva con ella, lo que supone para la escritora trabajar con un objeto animado, que tiene voluntad propia y que, en algunas ocasiones, funciona y escribe sola.

En las crónicas “Gratitud a la máquina” (1968) y “Propaganda gratis” (1973), que revisaremos con mayor profundidad en las páginas siguientes, Lispector reconoce que con la máquina de escribir utiliza una tecnología ya instalada, pues, como ya hemos revisado, este objeto es una herramienta común para los escritores de su época. En el caso de la escritora brasileña, esta idea se refuerza con el rechazo explícito a la pluma o la escritura manual, que es posible leer en “Escribir al sabor de la pluma”, crónica de marzo de 1970, en la que expresa con cierta nostalgia: “Para comenzar, la pluma ya no se usa más. Y después, sobre todo, escribir a máquina, o con lo que sea, no es un sabor”

(136). Pareciera que, para Lispector, con la escritura a máquina se pierde algo, un “sabor” que tenía solo la escritura a mano, una pérdida que es irremediable.

La cita anterior da cuenta, además, de que Lispector tiene conciencia del medio en el que produce y participa y que la máquina de escribir aparece como un instrumento irrenunciable. Años antes, en diciembre de 1967, la escritora había publicado en el mismo *Jornal do Brasil* “El caso de la lapicera de oro”, donde relata que recibió como regalo una lapicera “bonita y de buena marca” (43) que, sin embargo, por más atractiva y lujosa que esta sea y por más que su hijo menor la mirara con codicia justamente por ser muy hermosa, la escritora no le presta atención y termina regalándola.

En la crónica “Propaganda gratis”, publicada cuando ya estaba cerrando su trayectoria como cronista en diciembre de 1973, la autora recorre las distintas máquinas de escribir que usó a lo largo de su vida escritural, primero una Underwood semiportátil, y luego solo máquinas portátiles: una Olympia, una Remington y una Olivetti. Cuenta Lispector esta trayectoria:

Cuando, hace mucho tiempo, empecé a ser una profesional de la prensa, tuve una máquina Underwood semiportátil. A esa máquina sí que la amé: duró tanto que soportó escribir siete libros. Sin olvidar que saqué copias y copias de lo que escribí. Y que un libro mío, por ejemplo, que dio en *dactiloescrito* cerca de 400

páginas, lo copié 11 veces, porque, para aclararme a mí misma lo que quiero decir, hago copias y copias²¹. (329)

En 1973, la escritora reconoce que es una “profesional de la prensa”, resaltando su actividad como cronista y periodista. Esta actividad, para Lispector, solo fue posible gracias a la presencia de sus máquinas de escribir, pues no se concibe como profesional si no utiliza una. La escritora ve en estos objetos herramientas que posibilitan la profesionalización de su escritura, de modo que adquieren un carácter vital para su producción literaria y en prensa.

Por una parte, como describe Rubén Gallo, la máquina de escribir da cuenta de “la importancia cultural de la escritura mecánica” (125), que está de la mano con la mecanización de las representaciones visuales a partir de los años veinte. Las máquinas de vanguardia que estudia Gallo representan un sentimiento de época. En la crónica de 1973, anteriormente enunciada, Lispector demuestra una conciencia de la importancia de la máquina para su producción escritural, pues no podría escribir ni publicar sin ella. Recordemos que la autora solo en el *Jornal do Brasil* mantuvo el ritmo de publicar al menos una crónica semanal durante más de seis años, exigencia de la prensa a la que supo responder y que estuvo posibilitada por su objeto esencial: la máquina de escribir.

Es relevante mencionar que la Underwood, la primera máquina de escribir de Lispector, tiene la característica de ser semiportátil, que Gallo describe como “más

²¹ Clarice se encargaba de realizar las copias finales de sus libros: “Desgraciadamente, tengo que hacer yo la copia de *Detrás del pensamiento*, siempre he hecho la última copia de mis libros anteriores, porque cada vez que copio voy modificando, aumentando, en definitiva, modificando” (citado por Gomes Mendes 13).

ligera y más transportable que los modelos de escritorio” (127). La máquina de escribir portátil transforma las condiciones de la actividad escritural, pues permite a quien la usa trasladarse con ella y facilitar la escritura en cualquier espacio, sin la necesidad de un escritorio. De hecho, el modelo semiportátil se vuelve perfecto para Clarice Lispector, pues responde a su hábito de escribir con la máquina sobre el regazo, aspecto que desarrollaré más adelante con mayor detalle.

Por otro lado, es interesante que Lispector mida la durabilidad de su Underwood en los libros escritos: “duró tanto que soportó escribir siete libros” (329), pues pone de relieve que la vida útil de su herramienta está estrechamente vinculada a su producción literaria. A diferencia del relato de Paul Auster, que señala cuánto tiempo estuvo con su Olympia, Lispector enfatiza en cuántos libros participó cada una: siete libros con su Underwood y posteriormente cinco libros con la Olympia portátil, “aparte de las muchas otras cosas que escribí” (329). Aquellas “muchas otras cosas” podríamos interpretar que se refiere a sus publicaciones en prensa anteriores, donde colaboró como cronista anónima y *ghost-writer*.

La cronista asume que la escritura de los siete libros con la ayuda de su Underwood supone un esfuerzo mayor en la máquina de escribir: “siete libros, que valen por 20 a máquina” (329). Con ello visibiliza su proceso de producción que consiste en copiar y reescribir una y otra vez. En este sentido, Lispector tematiza su actividad escritural mediante la descripción y el funcionamiento de su Underwood, de modo que

hablar de su máquina de escribir, en este sentido, le permite dar cuenta de la manera en que escribe y de los procesos por los que pasa su producción literaria y cronística.

Si bien la autora ve en su máquina un objeto que le permite escribir de un modo profesional, y que responde a las exigencias del medio en el que se instala, también observa su desgaste luego de escribir esos siete libros, “empezó a sufrir una especie de reumatismo” (329). Su Underwood evidencia una enfermedad humana que le impide seguir funcionando y trabajando, frente a lo que es curioso que no la envíe a arreglar, como lo hace posteriormente con otras de sus máquinas.

Hablar sobre la máquina de escribir y sobre el proceso de su escritura, implica también referirse al funcionamiento de esta herramienta. En la misma crónica de 1972, la escritora cuenta el episodio en que recibe una de sus máquinas de escribir recién reparada y encuentra una curiosa prueba dejada por quien la arregló:

Insertado alrededor del rodillo (o como quiera que se llame lo que ustedes saben) todavía estaba el papel donde el reparador de máquinas había intentado escribir para ver si ya no tenía defectos. En el papel estaba escrito:

s d f g ç l k j a e v que Dios sea loado p oy 3 c. (221)

Esta publicación resalta la posibilidad de enfermedad de su máquina de escribir, a partir de aquella “especie de reumatismo” es necesario enviarla a reparar para que continúe funcionando. Al mismo tiempo, Lispector pareciera no conocer los aspectos técnicos de

su herramienta, aunque sí su funcionamiento: “insertado alrededor del rodillo (o como quiera que se llame lo que ustedes saben)” (221).

Asimismo, si leemos el mensaje que dejó el técnico, la combinatoria de las letras que componen el texto parecieran aleatorias, pero inmediatamente después está impresa la frase “Dios sea loado” (221). Las letras, que parecieran haber sido tecleadas al azar, recuerdan al poema de Mário de Andrade de 1922, justamente dedicado a la máquina de escribir, en el que el poeta modernista expresa:

B D G Z, Reminton [sic]

Para todas las cartas de la gente.

Eco mecánico

De sentimientos rápidos tecleados²². (Citado en Gallo 112)

Recordemos que Mário de Andrade es el primer modernista brasileño que incluye a la máquina de escribir en su proyecto escritural, entendiéndola como una herramienta importante para su producción poética. Como Clarice Lispector cuarenta años después, De Andrade señala en sus textos cuál es su máquina: una Remington. Para Gallo, “Andrade demuestra su interés por la máquina Remington como tal [...] El primer verso del poema ‘B D G Z, Reminton’, demuestra claramente cómo la máquina de escribir transformó la escritura” (113). De este modo, es posible leer la relación con

²² Traducción de Rubén Gallo del original: “B D G Z, Reminton/ Para todas as cartas da gente. / Eco mecânico/ De sentimentos rápidos batidos”.

la máquina de escribir como una condición vital para la escritura, pues al momento en que llegó este objeto moderno a Brasil, la producción literaria se fue transformando y resignificando.

El interés de los escritores modernistas por estas nuevas máquinas persiste por años, de manera que Clarice Lispector puede tomar esta idea y trasladarla a su proceso escritural. Cuando la escritora brasileña enuncia lo que dejó escrito el reparador de su máquina de escribir, pone de relieve la facultad de cada uno de emitir un mensaje mediante esta herramienta, al mismo tiempo que da cuenta de una preocupación profunda por la escritura inmediata que esta permite. El mensaje del técnico, impreso en la máquina le permite a Lispector escuchar aquellos “ecos” a los que se refería Mário de Andrade en su poema.

En este sentido, la escritora se pregunta “¿hasta la máquina?”, en el título de la crónica de 1972, justamente para reflexionar en torno a los límites de esta herramienta de escritura, insinuando, con el mensaje del reparador, que la máquina de escribir no solo podría tener una utilidad literaria, sino también un fin comunicacional. Lispector asume que la máquina de escribir es un objeto que está inserto en los medios de comunicación de la época: no solo le permite escribir y publicar libros o crónicas, sino también puede ser usada por una persona común, como un técnico, para emitir mensajes incluso espirituales, como lo es la frase: “Dios sea loado”.

El poema de Mário de Andrade permite leer el funcionamiento de la máquina de escribir bajo una lógica industrial, pues los sonidos que esta emite por el tecleo forman

parte también del proceso escritural. El “eco mecánico”, del tercer verso de “Máquina de escrever” responde al primer verso que enuncia la combinatoria “B D G Z”, que como explica Gallo, la pronunciación en portugués “be de ye ze” “son transcripciones onomatopéyicas del repiqueteo industrial de la máquina” (113). La introducción del ruido de las industrias dentro del poema expresa que la escritura en tanto proceso se vuelve un tanto ruidosa, hecho que no ocurría con la escritura manual de la pluma sobre el papel.

En este sentido, es interesante el modo en que los sonidos que producen los objetos intervienen en la vida cotidiana de las personas, lo que es tematizado por Lispector en la escena inicial de su novela *Cerca del corazón salvaje* (1943) y que sirve de epígrafe para este capítulo. Los ruidos de los objetos: el tac-tac de la máquina de papá, el tintineo del reloj, el zzzzzz del silencio, y el ropero que dice “¿qué? ropa-ropa-ropa” (21), expresan la importancia que da Lispector a los sonidos que emiten los objetos. A partir de esto, la escritora evidencia que los objetos también pueden influir en el actuar de los sujetos, de modo que anuncia una relación de influencias recíprocas entre la herramienta y quien la usa.

En este sentido, la autora se acerca a la idea de la máquina de escribir como un objeto activo tema que, décadas después de la publicación de la novela de 1943, trabajará nuevamente en sus textos publicados en prensa. Recordemos que una cualidad deseable en sus máquinas de escribir es que estas sean justamente silenciosas, en tanto no interrumpen su concentración durante la escritura. De igual modo, la cita de la novela

avanza y da cuenta de cómo el ruido que emiten los objetos se logra conectar con los sonidos del exterior: “los tres sonidos estaban ligados por la luz del día y por el crujir de las hojas de los árboles que rozaban unas contra otras radiantes” (21), de manera que, en este pasaje, los objetos estarían en consonancia con un entorno mayor, logrando conectar el interior del espacio con el exterior. Este aspecto lo trabajaré con mayor detalle en el capítulo siguiente, justamente a propósito de las relaciones entre el espacio íntimo y el afuera.

A partir de lo anterior, es posible poner de relieve el gesto de Lispector en que humaniza su máquina de escribir, pues reconoce en ella facultades humanas como trabajar en silencio, hacer mucho ruido, o incluso funcionar casi sola. De hecho, en “Propaganda gratis”, crónica revisada anteriormente, la autora inicia su texto declarando: “Al escribir prácticamente toda la vida, la máquina de escribir cobra una enorme importancia. Me irrito con esta auxiliar o le agradezco por cumplir el papel de reproducir bien lo que siento: la humanizo” (329). La escritora brasileña reconoce en su máquina de escribir una ayudante en el proceso de escritura y le atribuye facultades humanas, pues incluso es capaz de percibir las sensaciones de la escritora.

Al considerar a su máquina de escribir como un humano que asiste la escritura, la cronista logra resignificar la utilidad de esta herramienta, como se ve en la cita de arriba, en la que se describe una relación más afectiva que utilitaria. Cuando Lispector enuncia que a veces se irrita con esta ayudante, o también le agradece por reproducir lo que siente en sus textos, está reconociendo que ya no trabaja con un objeto, sino con una

compañera que es esencial para su escritura. En este sentido, es posible interpretar que la búsqueda de Lispector por una máquina de escribir que logre ayudarla se debe justamente a las facultades humanas que a esta le otorga.

Así como la Underwood semiportátil con la que abre la crónica de 1973, su máquina Olympia se enferma, como un humano cualquiera: “Después se mostró cansada y se enfermaba de vez en cuando, y necesitaba de un mecánico para ayudarla a continuar. Siguió bien pero me cansé de sus tipos demasiado pequeños” (329). Si bien un técnico pudiera arreglar su máquina enferma y cansada, Lispector decide reemplazarla por una más grande: una Remington también portátil. De este modo, la autora establece una relación compleja con sus máquinas, pues, en ocasiones, las quiere, y en otras no lo piensa dos veces antes de reemplazarlas, por lo que pareciera que estas corresponden a maniobras de evasión de la escritura.

La Remington, que utiliza después de que la Olympia se enfermara, “hacía al teclear un ruido de lata vieja que me cansaba” (329), de modo que podríamos afirmar que Lispector busca una compañera en la escritura que no intervenga en su ejercicio. Esta máquina, la termina cambiando por una Olivetti a Tati de Morais, la “que es una belleza en materia de sonido: sordo, leve, discreto” y le permite “tipear a la noche porque no despierta a nadie” (329), razón por la que decide quedarse con ese modelo. Tanto le convence escribir con ella que declara: “creo que de ahora en adelante sólo voy a escribir en ella. Y si ella se cansa, me compro otra igual” (329). La búsqueda de la discreción en sus máquinas de escribir podría corresponder a que la autora no necesita ni

quiere saber que ellas están ahí durante la escritura, las máquinas deben ser lo más imperceptibles posibles, livianas y silenciosas.

De este modo, cuando la cronista llega a su máquina perfecta, no quiere dejar de usarla, pues ha recorrido un largo camino de búsqueda, de aprendizaje y conocimiento, como si estas fueran personas, verdaderas compañeras de ruta. Además, está consciente de que las máquinas se echan a perder y, en vez de mandarlas a arreglar, decide cambiarlas. Por eso decide dar un paso adelante: sabe que su Olivetti, que para ella es perfecta para una escritura silenciosa, se puede enfermar. Lispector refuerza la elección de un modelo particular de máquina, resaltando las características de cada una y afirmando que todas son diferentes entre sí, pues guardan un misterio que ella decide no conocer ni revelar: “Máquinas, cualquiera, son un misterio para mí. Les respeto el misterio” (329).

En la crónica “Gratitud a la máquina”(1968), Clarice Lispector enuncia y nombra a una de sus máquinas de escribir: “Uso una máquina de escribir portátil Olympia” (29). Ahora no es una Remington, ni una Olivetti, es una Olympia y portátil, característica que, hemos mencionado, para la escritora es relevante, pues “es bastante liviana para mi extraño hábito: el de escribir con la máquina en el regazo” (29). Esta bellísima escena de escritura ilustra el modo en que la autora desarrolla su producción cronística y literaria, con la máquina de escribir sobre las piernas, ella se puede sentar y escribir en cualquier lugar, sin necesidad de un escritorio, y disfrutar de un desplazamiento constante dentro de su departamento sin interrumpir su trabajo.

En efecto, la imagen de Lispector con su máquina de escribir sobre el regazo es una de las más conocidas y divulgadas luego de su muerte, pues en la mayoría de los homenajes que le han realizado está justamente sentada en un sillón con la máquina en las piernas, un cenicero a un lado y su perro Ulises al otro²³. Para Vilém Flusser, teclear la máquina de escribir es “el gesto más característico de escribir” (34), que tiene que ver técnicamente con apretar botones y mover palancas. Sin embargo, bajo la perspectiva de Lispector, esta actividad manual no está realizada por ella sola, sino que su máquina de escribir tiene la capacidad de ayudarla en ese proceso, como es posible ver en la crónica revisada anteriormente “Gratitud a la máquina”, en la que expresa que su Olympia “corre bien, corre suave” (29).

En su tesis doctoral sobre materialidad *Roupas, objetos e espaços. A cultural material em Clarice Lispector*, Clarisse Fukelman (2015) revisa la presencia de la máquina de escribir en la obra literaria y periodística de Lispector. El estudio se refiere, principalmente, al oficio de Macabea en *A hora da estrela* (1977), protagonista nordestina que justamente oficia de mecanógrafa, trabajo que encarna la mecanización del cuerpo y la posibilidad de intervenir en los nuevos medios de comunicación. El trabajo de Fukelman da cuenta de cómo la escritora tematiza en sus novelas la relación entre los objetos y los personajes de los romances, de modo que expone el interés por los distintos objetos y herramientas que se relacionan con el ser humano. La figura de Macabea, mediante su oficio aparentemente sencillo, refuerza la importancia de la

²³ Un claro ejemplo de estos homenajes, son las esculturas en Leme y en Recife. En ambas se muestra una Clarice escritora acompañada de su perro Ulises.

máquina de escribir dentro del contexto de escritura, lo que tiene que ver con la instalación de trabajos específicos para las mujeres, quienes estaban relegadas a tareas de oficina transcribiendo mecánicamente los dictados.

No obstante, en las crónicas que tematizan las máquinas de escribir, Lispector logra transformar la actividad mecanizada que ejecuta la protagonista de su novela gracias al carácter humano que adquiere este objeto. En efecto, la escritora brasileña le entrega a su Olympia un carácter animado y activo, que supera a la mecanización y al aprendizaje de memoria del teclado que presiona. En su crónica de febrero de 1968 Lispector afirma: “Por así decir, provoca mis sentimientos y pensamientos. Y me ayuda como una persona. Y no me siento mecanizada por usar máquina. Incluso parece captar sutilezas” (29). Pareciera que mediante su máquina de escribir, la escritora no se expresa sola, sino que conjunto a su herramienta, por lo que la actividad escritural refleja un trabajo colaborativo entre ella y su máquina, donde esta es capaz de aportar en los relatos.

En este sentido, la defensa de la máquina de escribir está acompañada de un agradecimiento. La “gratitud” que expresa en el título de la crónica da cuenta de que esta es considerada por la autora como un ser con condiciones humanas, esencial en su trabajo y además una compañía discreta que aún respeta la soledad de un ejercicio inscrito en el espacio doméstico. La configuración de esa atmósfera adquiere relevancia en tanto el lugar privado es considerado como productivo para la creación artística, punto que desarrollaré con profundidad en el capítulo próximo. Solo ahí, en los

fragmentos de lo cotidiano, las crónicas de Lispector se manifiestan en su máxima expresión y es en ese lugar donde se conforma su identidad como cronista.

De acuerdo a lo anterior, es posible afirmar que la autora, a través del vínculo afectivo que establece con su máquina, la entiende más que un simple instrumento de trabajo: es una amiga, complemento de sí y de su labor escritural. En la crónica revisada, su Olympia la acompaña, la entiende y la ayuda en su actividad y, debido a ello, tiene la necesidad de agradecerle. Como señala Flusser, “las máquinas son objetos, que han sido construidas para vencer la resistencia con la que choca el trabajo” (23), de modo que transforman la actividad escritural. En este sentido, Lispector realiza un movimiento contrario: la máquina de escribir no la transforma a ella ni a su oficio, sino que es justamente la cronista quien logra modificar el objeto, construyendo una relación afectiva con él: “Me gustaría darle un regalo a mi máquina” (30), declaración con la que subvierte la relación entre sujeto y objeto.

En sus *Últimas noticias de la escritura*, Sergio Chejfec (2015) reflexiona en torno a las mediaciones de la escritura y recorre los distintos dispositivos partiendo desde su sentido más manual: una libreta de notas que compra en un viaje, el uso de la máquina de escribir para llegar a la producción digital de los textos mediante el computador. En primera instancia se refiere a las máquinas de escribir desde sus características mecánicas, unas antiguas “para las que se debía tener fuerza en los dedos” (43) y unas electrónicas “prematamente vetustas e incompletas antesalas de la

escritura por computadora” (43), descripción que deja entrever una relación más utilitaria con esos distintos objetos.

En cambio, en las crónicas de Lispector es posible leer una relación con el objeto que escribe que pareciera ser mucho más íntima, en un tono más confesional que quizás se relaciona con la proximidad corporal. El gesto de escribir en el sentido lispectoriano, posando la máquina de escribir en el regazo, es un gesto un tanto maternal pero también de mucha intimidad, carácter propio de la producción artística. Aquella proximidad con el objeto es muy similar al de Gabriela Mistral con su tabla para escribir sobre las piernas, postura que rechaza el escritorio y a la escritura en un lugar determinado.

Ya antes destacué la característica portátil que Lispector buscaba en sus máquinas de escribir: todas las que ella menciona en su crónica de 1973 “Propaganda gratis” son modelos portátiles o semiportátiles al menos, que le permiten escribir en cualquier espacio de su departamento. En este sentido, tanto Mistral con su tabla para escribir como Lispector con los distintos modelos portátiles rechazan el escritorio como lugar único de la producción literaria. Ambas dan cuenta de que es posible escribir en cualquier sitio, sin necesidad de una oficina, primero, y luego, sin la necesidad de un mueble particularmente destinado para tal labor. Las dos, también, estuvieron de viaje por largo tiempo fuera de sus respectivos países, por lo que se les hizo más cómodo contar con objetos portátiles que permitieran continuar sus oficios en cualquier lugar: mientras Lispector viajó con su máquina de escribir de turno, Mistral lo hizo con la

misma tabla de madera de siempre, lo que les permitió a ambas desarrollar una producción escritural sin interrupciones.

A partir de lo anterior, es posible vislumbrar una relación afectiva entre el sujeto que escribe y el objeto que permite tal labor, el que es valorado por sus cualidades particulares que lo hacen prácticamente irremplazable: la larga trayectoria de Lispector por encontrar una máquina de escribir que corra bien y suave durante el trabajo es ejemplo de ello. A propósito de la escritura íntima, Eleonor Arfuch (2002) afirma que la escritura de personajes públicos y la narración de su vida cotidiana expresa una relación necesariamente basada en los afectos: “de pronto devienen en una narración sobre la vida cotidiana, con los diarios íntimos confesionales, que no solo registran acontecimientos de la fe o de la comunidad sino que empiezan a dar cuenta del mundo afectivo de sus autores” (40), pues referirse al mundo privado y cotidiano implica abrir una puerta al interior del sujeto que enuncia.

La narración de la intimidad cotidiana toma forma en los textos de Lispector con el gesto de escribir próximo al objeto que lo posibilita. En este sentido, el afecto con el objeto en las crónicas de Lispector se expresa, en primera instancia, en el acto de escribir con la máquina pegada al cuerpo, específicamente sobre las piernas. Luego, podríamos afirmar que ese afecto hacia el objeto se explicita en la intención de la autora por agradecerle y homenajearla mediante el título de una de sus crónicas²⁴ (“Gratitud”), de

²⁴ En muchas otras publicaciones en prensa Lispector menciona a su máquina de escribir en el título, con distintas expresiones: “Al correr de la máquina”, de septiembre de 1967 y de 1969, de abril de 1971 y en “Máquina escribiendo”, de mayo del mismo año. Todas publicadas en el *Jornal do Brasil*.

modo que asume que la actividad escritural ocurre necesariamente mediante la relación corporal y de intimidad con su objeto.

La académica Jorgelina Corbatta, en su artículo dedicado a la lectura de Clarice Lispector y Hélène Cixous se refiere a la actividad corporal como una similitud entre las dos escritoras: “las une una misma concepción de la escritura como cuerpo, como voz y materialidad, como manos que se ofrecen yendo al encuentro de los otros” (208). En este sentido, la escritura corporal, por llamarlo de un modo más descriptivo, da cuenta de la relación afectiva entre el *yo* que escribe con lo que está escribiendo, pero además refuerza el vínculo entre ese *yo* y quien lee lo que este transmite.

La relación afectiva entre la Clarice que escribe y la máquina que le permite hacerlo pareciera dar cuenta de que son un solo sujeto, una sola voz que se conecta con el exterior. Lispector instala un tipo de creación que es necesariamente corporal, pues no existe práctica escritural sin su máquina de escribir, de alguna manera, hablar sobre su máquina de escribir es hablar de sí misma. De igual modo, cuando Paul Auster logra relatar la historia de su máquina de escribir –también una Olympia portátil– habla de sí y construye su propia historia, durante todos los años que la utilizó. En ambos escritores es posible leer su intención por rendir homenaje a sus máquinas de escribir; Auster señala que su Olympia “era agradable al tacto, funcionaba estupendamente, se podía contar con ella. Y cuando no se le estaban aporreando las teclas, guardaba silencio” (19-20); mientras que la Olympia de Lispector “ella me transmite, sin que yo tenga que enredarme en el enmarañado de mi letra” (“Gratitud a la máquina” 29).

Las facultades humanas de las máquinas de escribir marcan un pulso de escritura que refiere al ritmo particular de cada escritor; en cada una de ellas existe una proyección del sujeto que escribe. Retomando el concepto de autorretrato trabajado en el capítulo anterior, en cuanto discurso que “intenta crear coherencia a través de un sistema de referencias cruzadas” (Pérez Villalón 37), es importante destacar que este se relaciona con todo lo que rodea al sujeto, en todos los objetos que acompañan al *yo* hay un poco de él. En los textos de Lispector es posible realizar la lectura de este proceso de identificación entre ella y su entorno material: para la escritora brasileña hablar de su máquina de escribir es referirse a sí misma, superando la dicotomía moderna entre sujeto y objeto.

Un ejemplo de ello es la alusión a las enfermedades de sus máquinas, las que podríamos vincular con los pesares de salud propios de Lispector: el accidente cuando se quema su departamento y posteriormente el cáncer que termina con su vida. En este caso, el deterioro de la máquina simboliza su propio deterioro, entonces, como no puede desecharse debido a sus enfermedades, se deshace de sus máquinas de escribir “enfermas”. A partir de lo anterior, es posible establecer una relación entre el cuerpo enfermo, tullido, y con reumatismo de la máquina de escribir, con las afecciones físicas de la autora. Lispector sostiene, gracias a esta relación, que la escritura vence a la

enfermedad, en tanto la actividad creativa significa un acto de “donarse a sí mismo”²⁵, como afirma en su crónica de agosto de 1970.

Asimismo, como desarrolla Flusser, la máquina de escribir “es, por tanto, la materialización de una dimensión de la existencia occidental en el siglo XX, y un análisis fenomenológico de la máquina de escribir sería un buen método para el conocimiento de uno mismo” (33). Para Lispector, entender su propia máquina de escribir, desde sus distintas perspectivas, se constituye en un ejercicio para conocerse a sí misma, lo que se da solamente en la actividad solitaria de la escritura.

Mediante la lectura de la crónica de 1968 “Gratitud a la máquina” es posible dar cuenta de que si bien Clarice Lispector usa una tecnología ya instalada y rechaza la escritura manual, intención que se refuerza con la historia de la lapicera de oro, la escritora le otorga a esta máquina un carácter animado. Incluso, en ocasiones, la Olympia es humanizada por la cronista, facultad que logra establecer una relación afectiva y de intimidad entre sujeto y objeto, pues pareciera que la máquina a veces escribe sola e incluso es capaz de posarse sobre las piernas de Lispector. Hablar sobre su máquina de escribir es un tanto hablar de sí misma; conocer los distintos modelos de máquinas que acompañan su escritura significa conocerse un poco más. Es por ello que el *yo* se constituye a partir de la pregunta sobre la escritura y la afirmación de su máquina de escribir.

²⁵ Es interesante el modo en que Lispector logra tematizar su enfermedad para vincularla con el ejercicio creativo. En la crónica “Donar a sí mismo”, publicada en agosto de 1970, la escritora relaciona la donación de piel que vive luego de su accidente con la actividad artística, pues en ambas situaciones se trataría de una donación de sí para sí. Revisar en *Descubrimientos*, páginas 145 y 146.

Asimismo, al final de su trayectoria en el *Jornal do Brasil* cuando ya se ha desempeñado como cronista durante más de seis años, Lispector realiza un recorrido por las máquinas que la han acompañado a lo largo de su producción literaria y periodística. La propaganda gratis que ella menciona es un homenaje a su herramienta de trabajo, siempre humanizándola y considerándola como un objeto en el que ella se proyecta. En este sentido, cuando la cronista se refiere a sus máquinas habla también un poco de su escritura y de sí misma, donde los objetos que se traban y enferman refieren a la dificultad de escribir, transformando el problema de salud de sus máquinas en obstáculos para la actividad creativa.

Al igual que esta Lispector camaleónica, la Olympia, la Olivetti, la Remington y la Underwood tienen distintas personalidades, que varían y se transforman a lo largo de la escritura. Cuando la autora mide la vida útil de ellas en libros publicados y de “muchas otras cosas”, está midiendo su trayectoria como escritora.

Finalmente, la relación intersubjetiva entre Lispector y su audiencia lectora que perfilamos en el capítulo anterior a partir de los aportes de Tania Gentic, se puede traslapar a la idea de intimidad que establece la escritora con su máquina de escribir y que servirá también para leer y comprender la relación entre Lispector y su entorno cercano: su departamento en el barrio de Leme, en Río de Janeiro. En la sección siguiente de este trabajo revisaremos el modo en que la escritora se vincula ya no con los objetos que la rodean, sino que con el espacio en el que se inserta: un lugar privado e íntimo que se vuelve productivo para la creación literaria y cronística.

De igual modo, el rechazo al escritorio con la elección de máquinas de escribir que son necesariamente portátiles o semiportátiles, como expuse en este capítulo, afirma, por extensión, la voluntad de no trabajar en una oficina. Muestra de ello es el título de su crónica “Placer en el trabajo” (1972), que alude a un lugar confortable para la escritura y propicio para el disfrute. La escritura producida desde el espacio íntimo de su departamento me lleva a indagar cómo Lispector se instala y se desplaza en la esfera privada, y las maneras en que muestra las distintas facetas de su mundo cotidiano.

CAPÍTULO III: AUTOGEOGRAFÍA DEL ESPACIO COTIDIANO: LA ESCRITURA DE LO PRIVADO COMO PRESENTACIÓN DE LO PÚBLICO

Mi descompás con el mundo llega a ser cómico de tan grande.

CLARICE LISPECTOR. “Condición humana”

No fui a la fiesta: dijeron que yo no conocía a nadie, pero que todos querían conocerme.

Peor para mí. No soy de dominio público. Y no quiero que me miren.

CLARICE LISPECTOR. “Drogas”

En 1952 Clarice Lispector recibe una invitación del cronista brasileño Rubem Braga para colaborar en el periódico *Comício* en la sección “Entre mujeres”. Desde Estados Unidos la escritora accede a hacerse cargo de la sección de corte femenino –dirigido a las mujeres lectoras del diario– pero decide firmar bajo el nombre de Tereza Quadros, pseudónimo que utilizó solo para la escritura de esos textos. En el *Comício*, periódico que circuló solo durante ese año en Brasil, Quadros publicaba consejos domésticos, el uso correcto del maquillaje y de la vestimenta y reflexiones en torno al lugar de la mujer en la casa, reforzando, de cierta manera, la figura del ángel del hogar. De este modo, Lispector se construye como una consejera, una suerte de ama de casa perfecta que logra dominar todos los aspectos de ser mujer propios de la época²⁶.

Casi veinte años después, la escritora emprende una trayectoria como cronista con un tono distinto, pues logra posicionar su nombre en el centro de sus crónicas

²⁶ Una parte de ese conjunto de crónicas fue recopilada y publicada en el libro *Correo femenino*, bajo la editorial Siruela en 2006.

publicadas durante 1967 y 1973 en el *Jornal do Brasil*. Los textos de dicho periodo muestran una escritura que dista de los consejos domésticos que dirigió en la sección “Entre mujeres”. Como hemos revisado a lo largo de esta tesis, en el *Jornal Lispector* se pregunta constantemente por el género en ejercicio tanto en relación al estilo como en los temas de las crónicas, manifestando expresamente que no sabe escribir este tipo de textos. En efecto, los diversos temas abordados y la búsqueda de un lenguaje, que la autora afirma como un estilo en constante cambio, toman lugar en las crónicas dentro de la esfera privada, por lo que este espacio se presenta como productivo para la escritura.

La esfera íntima, para Lispector, se construye no solo como un lugar de habitación sino también como uno de creación. En este último capítulo de mi tesis propongo revisar la manera en que Clarice Lispector se figura en el espacio doméstico, considerado este como un lugar productivo y propicio para la escritura, con el gesto de rechazar, de cierta manera, a la oficina como emplazamiento de su trabajo. A partir de esto, es posible leer en las crónicas que la escritura en el lugar doméstico le permite relacionarse con el exterior, con la esfera pública, de un modo particular.

Recordemos que la escritora pocas veces relata sus salidas a la ciudad y, más aún, luego del accidente que incendió su casa. Lispector después de esto se recluyó aún más en su departamento. De hecho, las veces que cuenta que sale a la ciudad, relata que lo hace en taxi y cuando, a pesar de ello, tiene experiencias un tanto traumáticas, piensa en no salir más.

De alguna manera, la autora logra oponer físicamente el espacio de la ciudad con su lugar íntimo y privado de su departamento. Sin embargo, podemos leer que la cronista establece algunos puentes que le permiten conectarse con el exterior; sus amigos la visitan y le traen noticias de la ciudad, y sus ayudantes domésticas realizan las compras y se conectan con ese afuera. A través de ellos, Clarice Lispector logra mirar, oír y conectarse con Río de Janeiro, al mismo tiempo que se relaciona con la esfera pública mediante la escritura y sus publicaciones en el *Jornal*. Mientras por un lado están el exterior y la ciudad, por otro se encuentra la esfera privada, donde la autora conoce lo exterior y la ciudad desde lo que ve y escucha desde el balcón de su departamento, y comprende la esfera pública mediante la escritura y el oficio de cronista. En este sentido su departamento es el lugar donde convergen los espacios privado y público, los que dialogan y se entretajan con la esfera íntima de la autora.

Entonces, es este espacio cerrado el que se conforma como su lugar de confort, en el que se siente más cómoda y más resguardada para vivir y escribir. En la crónica “Placer en el trabajo” (1972), casi un año antes de finalizar sus colaboraciones en el *Jornal*, la escritora cuenta: “La satisfacción que nos proporciona nuestro trabajo es señal de que supimos elegirlo” (250). Si bien pareciera que Lispector no escogió el trabajo de cronista, sino que lo ejerció como una posibilidad de mantenerse económicamente a ella y sus hijos, la escritora brasileña destaca la necesidad de que el trabajo debe ser idealmente placentero, donde la ocupación implica un disfrute y casi es considerada como un pasatiempo. Además, en este pasaje, reconoce en la escritura una actividad

laboral, de modo que da cuenta del medio de producción en el que colabora –el *Jornal do Brasil*– y visibiliza su condición de trabajo en el periódico: sin oficina.

Como hemos revisado en páginas anteriores, la esfera privada de Lispector se conforma en los límites físicos de su departamento, en el que confluye una serie de situaciones cotidianas que la escritora cuenta en sus crónicas. De ese lugar emergen sus pensamientos, reflexiones y conversaciones con sus hijos y asistentes domésticas, visibilizando el pulso del funcionamiento de este lugar. La ensayista Estela Vieira señala que “nuestro espacio interior no es solo una expresión de nuestra identidad, estatus social y estilo, este tiene también su propio lenguaje”²⁷ (1). Siguiendo esta idea, podemos sostener para el caso de Lispector, que sus crónicas no solo dan cuenta de una rutina doméstica, sino también manifiestan un lenguaje particular.

El espacio privado pasa de ser un lugar íntimo y cerrado, a mostrar públicamente las relaciones que lo conforman, mediante la escritura de sus crónicas, en uno de los diarios de mayor circulación en Brasil en esos años. El *Jornal do Brasil* se convierte en una ventana que permite que lo privado y lo público se mezclen y dialoguen. En la crónica “Mientras ustedes duermen” (1967), la escritora cuenta: “Son las tres de la madrugada, tengo uno de mis insomnios. Bebí una taza de café, ya que en realidad no iba a dormir. Le puse demasiado azúcar y el café quedó horrible” (41). En este pasaje Lispector visibiliza el espacio doméstico a través de una anécdota simple que parece evidenciar que desconoce cuál es la dosis exacta de azúcar para una taza de café. Así, si

²⁷ Traducción mía del original: “Our interiors are not only an expression of our identity, social status, and style; they also have their own language”.

bien la escritora muestra una situación cotidiana en su vida, como el insomnio, también deja entrever que no es ella la encargada de realizar las tareas domésticas habituales de su hogar.

En el pasaje expuesto, la cronista relaciona estrechamente el insomnio con la escritura, dado que muestra que si está despierta debe escribir. Recordemos que Lispector destaca que una de las características que más le gusta de las máquinas de escribir es que son silenciosas y que, gracias a ello, puede escribir tranquilamente, sin la preocupación de despertar a alguien. (Ver capítulo anterior). En este sentido, la vigilia se vuelve también una condición propicia para la escritura, ejercicio que la cronista no podría realizar si solo trabajara en una oficina.

Natalia Cisterna (2016), en su libro *Entre la casa y la ciudad* estudia las configuraciones del espacio privado en la literatura de mujeres. A propósito de la novela de Teresa de la Parra, con cuyo análisis Cisterna inicia su libro, señala que: “[para la crítica tradicional] en la literatura de mujeres, los enredos familiares, las confusiones amorosas y las divagaciones sobre frivolidades diversas constituían los centros de las historias” (14). A partir de ello, cabría preguntarse por la función del espacio privado como tema en la literatura de mujeres, en lo que Lispector, a mi modo de ver, se inserta en una corriente de mujeres que exponen y redefinen su esfera íntima en la escritura.

Durante los años 50, cuando la escritora brasileña firmaba como Tereza Quadros en el *Comício*, se hizo cargo justamente de los temas entendidos como propios de los pesares femeninos. Frente a ello, Lispector da consejos de belleza y comparte sus recetas

de cocina, lo que le permite establecer una relación de intimidad con su público lector. Tereza Quadros se convierte en una consejera que entiende las preocupaciones de las mujeres de la época. Más adelante, en las décadas de los 60 y 70, la cronista resignifica ese espacio íntimo, ya no desde la mirada doméstica sino desde las relaciones con su entorno próximo y, principalmente, desde la escritura. Acorde a ello, la cronista del *Jornal do Brasil* se sitúa en el espacio doméstico con mayor soltura y dominación, sin tener la necesidad de representarlo bajo un pseudónimo ni en clave.

Conforme lo anterior, continúa el análisis de Cisterna: “[...] las autoras no recrean el espacio privado como una esfera espacio-temporal homogénea. El cronotopo de la casa se dispone como un verdadero mosaico de escenas, compuesto por habitaciones personales, cocina, comedor, jardines interiores, cuarto de lavado, entre otros espacios” (25). En las crónicas de Clarice Lispector la esfera privada toma forma bajo distintas escenas que la escritora muestra de su vida cotidiana, como hemos dicho, conversaciones, reflexiones y el ejercicio de su escritura.

De este modo, el espacio privado de Clarice Lispector se conforma, principalmente como un lugar de producción escritural, en donde las actividades domésticas no dejan de estar presentes, siendo tematizadas en las crónicas. En la “La minera callada” (1967), la escritora se refiere a Aninha, una de las personas que trabaja en su casa y quien “rara vez habla” (34). En la crónica, la escritora establece una separación entre las ocupaciones de ella y de Aninha: “Cierta día por la mañana estaba arreglando un rincón de la sala, y yo estaba bordando en otro” (34). Resulta interesante

que aunque las dos comparten un espacio físico, prácticamente no conversan y están concentradas en sus deberes. También llama la atención que justo en el único momento en el que ambas cruzan algunas palabras, la cronista no está escribiendo sino bordando. En este sentido, pareciera que Lispector no está interesada en compartir su espacio de escritura con las personas que trabajan en su casa. Cuando estas están presentes, como Aninha, la escritora se figura realizando un pasatiempo: bordar.

Más adelante, durante la misma escena en que Clarice y Aninha comparten la sala del departamento, la minera interviene el silencio, tal como cuenta la escritora: “Continuando pues el silencio, llegó hasta mí su voz: ‘¿Usted escribe libros?’. Respondí un poco sorprendida que sí. Me preguntó, sin dejar de trabajar y sin levantar la voz, si podía prestarle uno. Quedé perpleja” (35). A partir de este pasaje pareciera que la escritora prefiere, en primera instancia, que Aninha no le hable y la deje bordar sin interrupciones, respetando su momento de ocio. Del mismo modo, Lispector se impresiona al escuchar que Aninha quiere leer uno de sus libros, de manera que resulta interesante que la escritora describa el momento exacto en que revela su oficio a la minera. Es recién en esa escena cuando Clarice Lispector asume su condición de escritora ante una de sus empleadas domésticas.

En segunda instancia, esta breve conversación da cuenta del interés de Aninha por conocer realmente a qué se dedica su patrona, de lo que se podría entender que si bien en ese momento Lispector está bordando, la minera comprende que aquella no corresponde a su actividad principal dentro de la casa. En este sentido, pareciera que la

mayoría del tiempo la cronista está efectivamente escribiendo, y es como la verían sus empleadas, de modo que mediante la interrogante de Aninha se visibiliza la condición aparentemente normal de Lispector en su departamento. Se vuelve interesante que en esta crónica la escritora explicita su oficio en la voz de una de sus empleadas y con ella rompe la aparente tensión entre las dos.

Una vez escuchada la pregunta de la minera, la escritora responde y continúa, en el mismo párrafo de la crónica: “Fui franca: le dije que no le iban a gustar mis libros porque eran un poco complicados. Fue entonces cuando, sin dejar de acomodar las cosas, y con voz todavía más apagada, me contestó: ‘Me gustan las cosas complicadas. No me gustan las cosas fáciles’” (35), de manera que, si bien la escritora asume su oficio y ocupación frente a su ayudante doméstica, busca terminar la conversación poniendo a Aninha en un nivel inferior intelectualmente, a lo que la minera responde reversando la situación con la afirmación de que le gustan las cosas difíciles. Más adelante en la crónica “Detrás de la devoción” (1967) Lispector afirma que finge olvidar darle un libro suyo, “pues no deseaba una atmósfera literaria en casa” (36)

De acuerdo a Cisterna en las “esferas interiores, las protagonistas encuentran distintas posibilidades para su desarrollo; en otras palabras, dichas esferas les entregan disímiles grados de libertad y estímulos para repensar y transformar sus identidades” (25). Esta afirmación puede ser trasladada hacia el estudio de las crónicas de Clarice Lispector para comprender el modo en que la escritora se instala dentro de su lugar de trabajo y las relaciones que establece con las personas que también habitan ese espacio.

En este sentido, la cronista eleva la figura de Aninha, luego de subestimarla, al exponer una joven interesada en sus novelas y en asuntos de mayor complejidad.

Sin embargo, la escritora quiere reservar su oficio y mantener un cierto misterio en lo que escribe, pues reconoce que si bien comparte un espacio físico con Aninha, en este caso, mantiene una esfera aún más íntima que la de los límites de su departamento. Entonces, así como la escritora logra distinguir entre lo exterior –lo que ocurre en la ciudad– y lo público –lo que cuenta en el diario– también separa taxativamente el interior de su departamento con la privacidad de su escritura, de modo que las personas que habitan su casa se instalarían en la esfera privada, mas no logran participar de la actividad más íntima de la cronista: la escritura.

Por un lado, a partir de esta lectura cobra sentido que Lispector se sienta cómoda escribiendo “mientras ustedes duermen”, situación en la que el insomnio se vuelve una excusa perfecta para desarrollar el ejercicio escritural sin la presencia de otras personas. Por otro lado, también se logra explicar por qué mientras Aninha trabaja en la sala, la cronista se retrata bordando y no escribiendo, como sí lo hace cuando está en soledad. La atmósfera literaria que menciona, corresponde entonces a un ambiente del que solo ella quiere participar, por lo que a sus empleadas domésticas las sitúa solo en roles asistenciales propios del funcionamiento de su casa.

No obstante lo anterior, Lispector cuenta algunos pasajes en que sus asistentes domésticas intentan entrar en su intimidad cuando está con invitados en su casa. Relata Lispector en la crónica “La vidente”, publicada el mismo día, mes y año que la revisada

anteriormente, que Jandira, la cocinera, expresa una frase que la hermana de Lispector no logra comprender aunque sí la escritora:

Jandira entró en la sala, la miró muy seria y de repente dijo: “El viaje que la señora desea hacer se cumplirá, y la señora está pasando por un período muy feliz en su vida”. Y se retiró. Mi hermana me miró espantada. Un tanto intimidada, hice un gesto con las manos para significar que yo nada podía hacer, al mismo tiempo que le explicaba: “Es que ella es vidente”. Mi hermana me respondió tranquila: “Bueno. Cada uno tiene la empleada que se merece”. (35)

La escritora expresa que sí logra comprender la enunciación de Jandira, explicándole a su hermana que ella “es vidente” y que debido a eso ha expresado aquello. Lispector no relata qué estaban conversando con su hermana, pero sí que Jandira, de un momento a otro, entra en el lugar en el que se encuentran y decide participar de la conversación. Esto da cuenta de una cierta tensión en la que, como he dicho antes, la autora busca resguardar sus espacios de intimidad tanto en la escritura como en las conversaciones con sus invitados, aunque con la intromisión de sus empleadas tal objetivo no siempre se cumpla, como en este caso con Jandira, que logra interrumpir esa zona de intimidad de la escritora.

Esta relación complicada, en la que Lispector desea reservar su espacio de creación, de escritura y, por ende, de intimidad, y en la que sus empleadas intervienen constantemente se expresa en una suerte de dificultad por dialogar con ellas. En la crónica “La cosa”, Lispector cuenta un desencuentro que tuvo con Ivone, quien mientras

estaba barriendo no responde a los llamados de la cronista: “Pero, la otra que tuve no era broma. Yo decía: ‘Ivone’. Ella seguía barriendo, dándome la espalda. Yo repetía: ‘Ivone’. Ella nada. Yo decía: ‘Ivone, ¿me hace el favor de responder?’”. Entonces ella se volvía con brusquedad y lanzaba un verdadero bramido: ¡Basta!” (35-6). Es interesante el modo en que Lispector retrata a sus empleadas, en este caso Ivone da la impresión de que prefiere trabajar en silencio, barrer sin que la molesten, de modo que responde de una manera agresiva cuando la escritora la llama.

Esta situación evidentemente ofende a la cronista y, quizás por eso, decide nombrar este pasaje como *la cosa*, es decir, como un momento que no puede clasificar ni explicar. En las líneas siguientes de la crónica, vuelve a contar y referirse a un episodio similar: “Hasta que, después de un tiempo, una mañana cualquiera, *la cosa* se repitió en el momento en que le daba el dinero para las compras, y reaccioné. No entiendo cómo reaccioné con tanta calma. Le dije: ‘Hoy quien dice basta soy yo. Quiero que busques otro empleo y que seas muy feliz en la nueva casa’” (36). A partir de ello, la escritora toma su posición de autoridad en el hogar y decide despedir a Ivone, aparentemente, con toda la dulzura posible y sin querer ofenderla.

Esta situación tiene como resultado una reacción inesperada, pues frente a la conclusión de Lispector Ivone responde, “con una voz muy finita, la más melosa, humilde y empalagosa que imaginarse pueda: ‘Sí, señora’.” (36). Con el gesto de la escritora es posible dar cuenta de que esta tenía la necesidad de reforzar su posición de patrona, que le incomoda un poco, a lo que Ivone responde positivamente. Incluso,

cuenta luego Lispector que “después que se fue de casa me telefoneó varias veces y otras vino personalmente a visitarme” (36). A través de estas palabras, la cronista intenta redimirse por su actuar autoritario con la empleada despedida. De hecho, afirma que su relación con Ivone es mejor una vez que ella sale de su casa, con lo que se muestra más humana y considerada con quienes colaboran en su hogar. En la crónica “Detrás de la devoción” (1967), la escritora cuenta que con sus empleadas “siempre me sentí culpable y explotadora” (37).

En la misma crónica de 1967, la escritora cuenta que para comprender cómo es que se sienten las criadas en su lugar de trabajo asiste a ver una obra dirigida por Martin Gonçalves, con lo que manifiesta que no le basta con interactuar con ellas dentro de su departamento, sino que necesita recurrir a algunas representaciones artísticas para acercarse al sentimiento de sus empleadas. Luego de asistir a la obra *Las criadas* la cronista asume que quedó alterada, pues “Vi lo que las empleadas sienten, vi cómo la devoción que de ellas a veces recibimos está llena de un odio mortal” (37), de modo que revela cierta intención tanática en las personas que la asisten en su hogar. En este sentido, Lispector reflexiona en la misma crónica: “En *Las criadas*, de Jean Genet, las dos *saben* que la patrona tiene que morir. Pero el sometimiento a los dueños es demasiado arcaico para poder ser vencido. Y, en lugar de envenenar a la terrible patrona, una de ellas toma el veneno que le destinaba, y la otra criada se dedica el resto de la vida a sufrir” (37).

A partir del pasaje anterior, la cronista demuestra su intención por elevar la figura de sus criadas, en primera instancia, y la de todas las empleadas domésticas en general, de modo que conecta lo que ocurre en su departamento con lo que acontece en la obra dirigida por Gonçalves. En este sentido, resulta interesante que Lispector recurra a una manifestación de arte para comprender lo que sucede en su esfera doméstica, en vez de intentar conocer a sus asistentes del hogar directamente. En efecto, como hemos revisado párrafos más arriba, los diálogos entre Clarice y Aninha o Ivone resultan en ocasiones forzados y fragmentarios, pues la escritora los cuenta en forma de escenas sin la intención de contextualizarlos, por lo que pareciera que la obra *Las criadas* y el modo en que Lispector cuenta su interpretación, logra dar sentido a aquella relación intermitente con las personas que la acompañan y ayudan en su casa.

Retomando la escena en que la cronista se muestra bordando, mientras Aninha arregla un costado de la sala y el pasaje en que Ivone barre y Clarice la interrumpe para darle alguna indicación, es posible afirmar que en ambas escenas la escritora proyecta su intención por separarse de sus empleadas dentro del espacio doméstico. En este sentido, pareciera que Lispector, aparte de situarse en un lugar privado que corresponde a los límites de su departamento, elabora una esfera aún más íntima dentro de este espacio: un lugar que es el de la escritura y en el que solo ella puede participar. En efecto, la escritora traza una línea que separa su ejercicio escritural del trabajo de sus empleadas domésticas, por lo que adquiere sentido que Lispector se retrate bordando y no escribiendo mientras Aninha ordena.

El contraste anterior puede significar, por una parte, la intención de la escritora por proteger su oficio de la vista de sus empleadas, al mismo tiempo que se puede entender como un modo de protegerse del mundo en general. Al cuidar su espacio en tanto escritora y al afirmar que no quiere un ambiente literario dentro de su departamento, la autora intenta cuidar la imagen que proyecta al exterior desde su esfera más íntima. En este sentido, como afirma Estela Vieira: “El frágil cuerpo humano necesita un espacio protegido para asegurar su supervivencia” (1)²⁸, de manera que el espacio privado aparece como un lugar de protección, que es posible trasladar a la lectura de los textos de Lispector donde su lugar privado, el departamento, se convierte en un fuerte de protección.

Una posible lectura de la afirmación anterior podría relacionarse con el contexto de la dictadura en Brasil, en el que las personas no se sienten seguras de estar en las calles, debido a las distintas manifestaciones y a la represión de estas. Asimismo, la necesidad de proteger su esfera íntima se puede leer como una intención de liberarse de los comentarios de la crítica. En este sentido, puede entenderse que, para Lispector, existe una distinción entre lo público, lo que se muestra a través del diario en el que escribe, y lo físicamente exterior, que correspondería a la ciudad y todo lo que ocurre fuera de su departamento.

Ejemplo de ello es lo que expresa en la crónica “Mientras ustedes duermen”, anteriormente comentada a propósito de sus desvelos: “Esta noche está diferente porque,

²⁸ Traducción del original “The frail human body needs a protected space to secure its survival”.

mientras duermen, estoy conversando con ustedes” (41). Con esta línea Lispector, por una parte, reconoce un espacio público que se construye a partir de la lectura que realiza su audiencia en el *Jornal*. Además, este pasaje muestra una conciencia por parte de la escritora de que está escribiendo crónicas y de que hay un grupo de lectores con el que se comunica a través de la escritura de sus textos, indicando una cierta inmediatez en la comunicación con sus lectores.

Respecto a la incorporación de las mujeres en sus esferas culturales, Cisterna sostiene que “el ejercicio literario se presentaba para ellas como una actividad que no les pertenecía, un no lugar del que siempre estaban fuera, no importando los esfuerzos que hicieran para ser valoradas” (15). De una manera distinta, Lispector se ubica también en una especie de no lugar, al que alude Cisterna, pues si bien la escritora tiene cierta instalación en su espacio cultural y publica de manera periódica crónicas en uno de los periódicos de mayor circulación en Brasil en la época, constantemente se pregunta si lo hace de manera correcta, si los temas que aborda son apropiados y conformes al género.

Al igual que lo que ocurre con las autoras que estudia Cisterna, Lispector usará como referentes de sus crónicas los ámbitos privados, sin necesidad de hacerlo en clave, sino que demuestra una aparente transparencia con lo que ocurre en este espacio. Entonces, si bien la escritora brasileña aún se representa como una cronista incómoda, ejerciendo una actividad que “no le pertenece” expone su espacio privado como una forma de mostrarse completamente frente a sus lectores.

Sin embargo, es necesario respetar la diferencia entre las novelas trabajadas por Cisterna y las crónicas publicadas por la escritora brasileña, pues corresponden a géneros y contextos de producción distintos. Debido a lo anterior, podríamos afirmar que Lispector, en su faceta de cronista, se muestra de un modo muy distinto a como lo hacía bajo el pseudónimo de Tereza Quadros, ilustrando escenas más oscuras y difíciles de definir que las que se pueden leer en las crónicas de los 50 en el *Comício*. La Clarice Lispector que escribe crónicas durante los años 60 y 70 en el *Jornal do Brasil* se distancia de las actividades propias del espacio doméstico, ya que no se hace cargo de las tareas del hogar, las que estarán en manos de sus asistentes domésticas, de la misma manera que se mueve sigilosamente en la noche cuando la asecha el insomnio, escondida de quienes viven con ella. Entonces, si bien la escritora cuenta que no vive sola en su casa, pareciera que prefiere la soledad por sobre la compañía, y cuando está con otras personas realiza tareas distintas a la de la escritura. El espacio íntimo marcado por el ejercicio escritural es, por tanto, una esfera de soledad.

De acuerdo a lo anterior, la autora se instala en la escritura desde su esfera íntima, construyendo un espacio propio sin límites físicos, lo que podríamos entender como una autogeografía. Regresando a la idea de autorretrato, revisada en el capítulo anterior desde la perspectiva del estudio de Pérez Villalón, Lispector se retrata a partir de su propio pulso vital, con lo que ella siente, observa y oye del exterior, manteniendo una cierta distancia con el espacio que está fuera. Como hemos dicho anteriormente, la escritora separa el exterior con lo público, de modo que con cada uno de estos espacios se relaciona de una manera distinta. En ocasiones, este exterior corresponde a lo que

alcanza a ver desde uno de sus balcones: la ciudad y la playa, tal como continúa la crónica de 1967, comentada en los párrafos anteriores: “Oigo el ruido de las olas del mar rompiéndose en la playa” (41), Lispector cuenta que sale al balcón de su casa durante su insomnio y abre la posibilidad de un exterior.

Desde este lugar, que actúa como puente entre afuera y adentro, la escritora abre sus sentidos para saber lo que hay ahí fuera durante la noche, de modo que en este caso oye el mar y, más adelante, ve que está oscuro: “Interrumpo, voy a la terraza, miro la calle y la franja de playa y el mar. Está oscuro. Tan oscuro” (41). A partir de la cita anterior, es posible vislumbrar la manera en que la cronista se relaciona con una ciudad quieta que no está en su funcionamiento normal, pues todos duermen, de modo que logra problematizar la forma de vincularse con lo que está afuera de su departamento. En efecto, la escritora mira el exterior refugiándose en un espacio privado e íntimo, pues pareciera que ese afuera es desconocido, algo que está ahí pero que no puede ver con claridad. De este modo, el afuera, visto y oído desde su insomnio, se presenta un tanto ominoso, pues se muestra como algo familiar y desconocido a la vez.

Es ese momento y ese lugar en que la escritora reflexiona sobre qué es lo que ocurre fuera y se pregunta: “Pienso en personas que me gustan: todas están durmiendo o divirtiéndose” (41). Con estas palabras Lispector manifiesta su conciencia de un exterior, lo que se delineó a partir del epígrafe del capítulo anterior de esta tesis, donde los sonidos del exterior se acompañan y dialogan con los del interior de la casa. Al mismo tiempo, afirma que seguramente aquellas personas podrían estar despiertas, al

igual que ella: “Es posible que algunas estén tomando whisky” (41), con lo que la escritora se retrata y se muestra públicamente como un sujeto que está fuera de todo, pues hace lo que otros no y no hace lo que otros sí: bebe café en vez de whisky. Además, conforme lo anterior, es posible destacar una conciencia de simultaneidad en sus crónicas, pues al tener noción de que sus amigos y lectores están realizando distintas actividades, Lispector escribe y envía un mensaje desde su lugar más íntimo.

Esta posición de estar al margen del margen, como hemos revisado, demuestra una soledad absoluta, que corresponde a la soledad de la escritura. Lispector manifiesta una tristeza asumida a causa de su oficio, situación que recuerda a la crónica de enero de 1969 “Condición humana”, cuando declara: “Mi descompás con el mundo llega a ser cómico de tan grande” (61), y que sirve como primer epígrafe para esta sección de mi trabajo. Clarice Lispector no logra sintonizar con el exterior, de modo que su posibilidad de leer ese afuera es desde una postura invisible y silenciosa, recorriendo su casa con la intención de no despertar a quienes viven ahí. De igual manera, mientras todos duermen Clarice Lispector escribe y se conecta con el espacio público mediante su colaboración en el periódico, en tanto que el *Jornal do Brasil* se vuelve una forma de relacionarse con sus lectores y proyectar su imagen como escritora.

En definitiva, y como hemos revisado a lo largo de este capítulo a partir de la lectura de las crónicas seleccionadas, la escritora proyecta en el periódico una figura escurridiza, que no termina de instalarse en un lugar fijo. Si bien sabemos que escribe en

su departamento, rechazando la oficina como lugar de trabajo, le dificulta asumir una postura de poder dentro de este espacio.

Conforme a lo anterior, en las crónicas de Lispector es posible leer no solo lo que ocurre en su día a día, sino también el modo en que se figura y desfigura dentro de los límites de su departamento, porque, en definitiva, cuando ella cuenta todo lo que ocurre en ese lugar, se está contando a ella misma. Asimismo, la intención de no mantener un ambiente literario en su casa da cuenta de una preocupación por cuidar su lugar, que corresponde al de la escritura y al de la creación literaria, incluso dentro de su ámbito privado, pues la escritura es realmente su esfera íntima y, al mismo tiempo, su lugar en el mundo.

CONCLUSIONES

A partir del análisis realizado a lo largo de este trabajo es posible dar cuenta del modo intimista en que Clarice Lispector escribe las crónicas para el *Jornal do Brasil*. Entre los años 1967 y 1973 la escritora brasileña publicó escenas de su vida cotidiana, expuso la relación con las personas que la acompañaban y visitaban, aspectos que le permiten vincularse con sus lectores. Asimismo, en otras crónicas, Lispector se permite reflexionar en torno al género de la crónica en tanto ejercicio, se pregunta por el modo en que debe escribir y por los temas que debe abordar. Lo anterior da cuenta de una preocupación de la escritora por saber cómo se deben producir las crónicas y una inseguridad que, en ocasiones, la hacen buscar respaldo en las opiniones de otros escritores.

Mediante el ejercicio escritural, Lispector encuentra un espacio de creación que corresponde a un lugar doméstico que, en principio, la distancia de la figura del cronista tradicional, pues ella no es una paseante en la ciudad que va registrando los hechos que ve, sino que sus crónicas miran ese exterior desde un lugar privado y personal. La posición incómoda a la que me he querido referir tiene que ver con su instalación en el medio periodístico, que la fuerza a hablar sobre lo cotidiano y que se expresa en una crónica publicada en el *Jornal do Brasil* en julio de 1972 en la que traza una línea divisoria entre lo que escribe para el diario y lo que publica en sus novelas: “No hay duda, sin embargo, de que yo valoro mucho más lo que escribo en los libros que lo que escribo para diarios –esto sin, no obstante, dejar de escribir con gusto para el lector de

diario y sin dejar de amarlo” (313). En sus colaboraciones como cronista, Lispector instala el problema sobre la escritura, para lo que asume distintas identidades gracias a la libertad del género, distanciándose de su producción literaria y, con ello, de la crítica.

Como desarrollé en el primer capítulo de análisis, en las crónicas “Estilo” (1968), “Escribir” (1968), “Ser cronista” (1968), “Forma y contenido” (1969) y “Un momento de desánimo” (1969), es posible sostener que para hablar de autofiguración o de la presencia del *yo* en estos textos es necesario referirse también a un estilo más personal del que Clarice Lispector no puede rehuir, como fue posible ver en la lectura de “Estilo” y “Escribir”. Tanto su escritura, como los temas que articula en ella, están estrechamente vinculados a sus experiencias personales, las que son reelaboradas y adquieren sentido en sus crónicas a partir de un trabajo a nivel de forma y contenido, dimensiones que Lispector considera en un vínculo estrecho (en “Forma y contenido”). De igual modo, la anécdota contada por Hebe Uhart y replicada al comienzo de aquella sección señala su imposibilidad de escribir crónicas sin la presencia de una primera persona. La escritora no se aleja, en este sentido, de un rasgo fundamental del género cronístico: la enunciación en primera persona.

Las crónicas, en ocasiones, siguen una estructura que parte de una aflicción personal que se traslada a un problema más general, para luego volver al problema del *yo*. Este movimiento expresa la capacidad del sujeto de vincularse, desde su intimidad, con un afuera y con el mundo que lo acoge. Las vivencias y los problemas personales son el punto de inicio para hablar del contexto nacional y mundial. La experiencia propia

que da lugar a la crónica, tendrá una función ancilar: el sujeto y sus tribulaciones están al servicio de un tema mayor, como se expresa en “Un momento de desánimo” y en “Estilo”.

Más adelante, la autora asume una postura mesiánica frente a la sociedad, a la que busca rescatar liberándose de su estilo natural. De este modo, intenta ser salvadora de una humanidad en crisis, dado el contexto dictatorial bajo el que está Brasil y la Guerra Fría, evidenciando una preocupación permanente por su contexto nacional e internacional.

De este modo, la autofiguración de la escritora se entiende como un gesto de situar al *yo* al centro de sus crónicas. Desde lo anterior, fue posible dar cuenta de los distintos modos en que el sujeto se posiciona en cada una de sus publicaciones. La escritora se construye como una figura ubicua, en constante cambio y construcción, asumiendo distintas personalidades dentro de su trayectoria en prensa: ama de casa, madre, cronista y escritora de textos literarios. Este rol camaleónico se vincula a su preocupación por el *yo* que permea sus textos, una inquietud que se convierte en una lucha constante por el estilo. La escritora resuelve el problema del estilo afirmando que con cada texto la figura del *yo* nace y muere, de modo que el lenguaje está estrechamente vinculado con el sujeto que escribe. En base a lo anterior, es posible afirmar que Lispector se sitúa como una cronista en constante formación, que hace y deshace el género en ejercicio, de manera que refuerza, al mismo tiempo, la condición híbrida, plástica y cambiante de la crónica en tanto género.

En el capítulo “Con la máquina de escribir sobre las piernas”, di cuenta del modo en que Clarice Lispector se instala como una escritora acompañada con sus máquinas de escribir, pues estas se transforman conforme la escritura de las crónicas. Gracias a esta relación íntima con esta herramienta, la cronista anuncia un vínculo con su comunidad lectora y con su entorno cercano que habita su departamento. De este modo, Lispector rechaza, primero, la pluma, pero luego también el uso del escritorio, con la preferencia de máquinas portátiles o semiportátiles.

A lo largo de este capítulo expuse que la máquina de escribir es asumida como una herramienta necesaria para su producción escritural. Cuando la autora menciona que su profesionalización estuvo determinada por la adquisición de una Underwood, asume que no podría haber escrito todo lo que escribió sin una máquina que se lo permitiera, demostrando una fuerte conciencia del medio en el que se inscribe. Lispector reconoce la importancia y necesidad de crear con una máquina de escribir, pero, sin embargo, las rechaza cuando se “enferman”.

No obstante lo anterior, la máquina de escribir no solo aparece en las crónicas como una herramienta de trabajo o un medio para desarrollar su oficio, sino también como un objeto con el que establece una relación afectiva, la que se extiende a su proceso escritural completo. Lispector asemeja sus distintas máquinas de escribir con los seres humanos: “como máquina es parecida a una persona y a veces de puro cansancio deja de funcionar, lo ideal era comprar otra Olivetti como máquina suplente porque no puedo darme el lujo de parar de escribir” (329). Las máquinas tienen facultades humanas

e, incluso, cuando se descomponen la autora indica que ellas se “enferman”. En este caso, las alusiones a esta herramienta demuestran un interés por proyectar el *yo* escritural en el objeto, en tanto Lispector se refiere a su máquina de escribir de turno como un modo también de hablar de ella misma.

Si bien da la impresión de que la escritora quiere que sus máquinas sean lo más imperceptibles posible, afirma y reconoce que no puede escribir si no es con una de ellas. En este sentido, esta declaración destaca que para Lispector es una condición vital, pues en realidad su producción periodística le da de comer, al mismo tiempo que presenta a la actividad escritural como un ejercicio que no puede dejar de realizar, una pulsión creativa a la que debe responder.

En el tercer capítulo de este trabajo, revisé la conformación del espacio privado de la autora en las crónicas seleccionadas, donde hace de su departamento un lugar de trabajo. Bajo el ejercicio de ilustración de las escenas de su vida cotidiana, Lispector funde lo doméstico e íntimo, con la esfera pública en la que circulan sus publicaciones. El lugar privado de la escritora se vuelve un espacio público en tanto se muestra de manera escrita en el diario. No obstante, se instala al margen de este lugar, pues, mientras rechaza las actividades propias del espacio doméstico, asume una soledad profunda que se condice con el acto de escribir en solitario, tanto que se siente desacompañada con el mundo.

Desde las crónicas seleccionadas, se reconoce que la escritora no logra sintonizar con lo que ocurre fuera de su entorno más cercano, por lo que cabe recordar las escenas

en que Lispector borda mientras una de sus asistentes realiza las labores del hogar; y otra en que, presa del insomnio, escribe en silencio mientras todos duermen. Con la máquina de escribir sobre las piernas, Lispector se construye y se deshace en cada texto que escribe y publica, cuya inseguridad con el género y la exposición de una profunda soledad, la conforman como una cronista escurridiza y clandestina.

Las preguntas constantes que formula la escritora sobre el ejercicio del género cronístico se convierten, en ocasiones, en un punto de partida para referirse a otros temas, quizás más amplios y profundos, que reafirman la postura del *yo* en el centro de los textos. De igual modo, la presencia de las máquinas de escribir en las crónicas es un gesto por asegurar su lugar en el ejercicio periodístico, pero también una metonimia de la tecnología de la época y una extensión del *yo*. Por último, la exposición de distintas escenas cotidianas ocurridas en el interior de su departamento es un modo de mostrar lo que ocurre, pero también poner de relieve ciertas situaciones, en una esfera pública.

Considero que todas las crónicas del corpus trabajado responden a la figuración de la escritora dentro de su espacio privado, en el que se construye con distintas facetas y personalidades. En el capítulo I, vemos una cronista más bien incómoda y evocada al ejercicio del género; en el capítulo II percibimos una cronista en relación de intimidad con su herramienta de trabajo: y en el capítulo III leemos una Lispector distante del exterior y abstraída de las actividades sociales y domésticas en su entorno más cercano.

Reflexionar en torno a la figura de Clarice Lispector cronista, me hace pensar en un tipo de crónica que si bien tiene rasgos autobiográficos no necesariamente responde a

los términos clásicos o tradicionales del género. El *yo* en estos textos varía y se deshace en la medida en que la autora va planteando preguntas nuevas sobre el lugar del sujeto no solo en las crónicas sino que también en el mundo. Para Lispector, escribir es una forma de existir, al mismo tiempo que sus textos se transforman en maniobras de evasión del contexto en el que se inserta.

Como he mencionado en este trabajo, la figura pública de Clarice Lispector es una de las más conocidas en Brasil y su trabajo literario uno de los más estudiados. Sin embargo, considero que aún quedan líneas de investigación que se pueden trazar con el tiempo. Para completar el estudio de sus crónicas en el *Jornal*, sería pertinente contemplar los textos que luego de ser publicados en el periódico fueron parte de alguna de las obras literarias de la escritora. Tal es el caso conocido de la “Historia de la gallina”, que la autora cuenta en distintas entregas en el *Jornal*. En ese caso, la crónica podría ser considerada como una instancia de experimentación literaria, un especie de laboratorio de escritura en el que prueba los relatos que pasarán a ser literarios.

En un sentido más amplio, la crítica académica tiene pendiente realizar una investigación sobre todo el recorrido estilístico de Lispector en sus distintas colaboraciones en prensa: sus escritos sobre moda y de consejos femeninos que escribió bajo los pseudónimos de Ilka Soares, Helen Palmer y Tereza Quadros. Estos textos corresponden a periodos anteriores al del *Jornal*, y evidentemente exponen otro tipo de propuesta creativa, por lo que sería interesante trazar una línea de análisis que contemple solo aspectos del estilo y el tono escritural.

Otro proyecto interesante sería ahondar en el aspecto autobiográfico de la escritora, específicamente estudiar la amplia correspondencia que mantuvo con sus hermanas y varios escritores de la época. Existen las publicaciones *Queridas mías*, del sello Siruela y *Cartas cerca del corazón*, pero aún quedan compilaciones que no han sido traducidas al español o siquiera publicadas. En virtud de ello, será posible alimentar las lecturas realizadas y continuar investigando la obra menos estudiada de Clarice Lispector.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AMARO, LORENA. *Vida y escritura*. Santiago: Ediciones UC, 2009.

ARFUCH, LEONOR. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

AUSTER, PAUL. *La historia de mi máquina de escribir*. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

BATTELLA GOTLIB, NÁDIA. *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

CASTILLO, DEBRA A. “Lispector, cronista”. *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. (95–108).

CHEJFEC, SERGIO. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.

CORBATTA, JORGELINA. “Clarice Lispector / Hélène Cixous: texto a dos voces”. *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago: RIL editores, 2005. 205 – 217.

DE ANDRADE, MÁRIO. “Máquina de Escrever”. *Paulicelia desvairada*. 1922.

DE LOS RÍOS, VALERIA. *Espectros de luz*. Santiago: Cuarto propio, 2011.

- EAGLETON, TERRY. “Estructuralismo y semiótica”. *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (114 – 154)
- FERRÉ, ROSARIO. “La cocina de la escritura”. *Biblioteca virtual universal*, 2003.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1253.pdf>. Consultado 15 de octubre de 2016.
- FERREIRA, CRISTINA Y ZILBERMAN, REGINA. *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- FLUSSER, VILÉM. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.
- FUKELMAN, CLARISSE. *Roupas, objetos e espaços. A cultural material em Clarice Lispector*. Tesis doctoral. Universidad Federal do Rio do Janeiro, 2015.
<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/FukelmanC.pdf>. Consultada 3 de octubre de 2016.
- GALLO, RUBÉN. *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Ciudad de México: Sexto piso, 2014.
- GENTIC, TANIA. *The Everyday Atlantic. Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. Nueva York: SUNY Press, 2013.
- GUERRA, LUCÍA (comp.). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto propio, 2008.

GOVERNATORI, ROSANA. “Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (no. 51), 2013. 101 – 118.

LISPECTOR, CLARICE. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela, 2008.

—————. *Correo femenino*. Madrid: Siruela, 2006.

—————. “Donar a sí mismo”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (145 – 146).

—————. “El caso de la lapicera de oro”. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. (43 – 46).

—————. “Escribir”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (46–47).

—————. “Escribir al sabor de la pluma”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (136).

—————. “Estilo”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (49).

—————. “Forma y contenido”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (129).

—————. “Gratitud a la máquina”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (29 – 30).

—————. “Propaganda gratis”. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. (329).

—————. “Ser cronista”. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. (92–93).

—————. “Un momento de desánimo”. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. (128).

MAHIEUX, VIVIANE. *Urban Chroniclers in Modern Latin America: The Shared Intimacy of Everyday Life*. Texas: University of Texas Press, 2011.

MÉNDEZ, MARIELA. *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, (2017).

MOSER, BENJAMIN. *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Siruela, 2017.

MCLUHAN, MARSHALL. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1993.

NUNES, APARECIDA MARIA. *Clarice Lispector jornalista: paginas femininas & outras paginas*. São Paulo: Senac, 2006.

PÉREZ VILLALÓN, FERNANDO. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Catálogo, 2016.

- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1989.
- ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2005.
- SANTIAGO, SILVIANO. “Bestiario”. En *La legión extranjera*. Buenos Aires: Corregidor, 2015. (149–193).
- SCHROEDER BUTONI, DULCÍLIA. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.
- SIBILIA, PAULA. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- SOMMER, DORIS. “Sab, c’est moi”. *Revista Hispamérica*. Año 16 no 48, 1987.
- STRUCCHI, EMILCE. *Vivir duele: Clarice Lispector. Una mirada desde la ciencia actual*. Buenos Aires: Godot, 2014.
- VELOSO, CAETANO. “Clarice Lispector”. *El mundo no es chato*. Buenos Aires: Marea, 2015. (257–259).
- VILLANUEVA, LILIANA. “13. La crónica literaria y la primera persona”. *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2015. (105–110).