



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

TESIS

LO INEFABLE EN “POR NO ESTAR DISTRAÍDOS” DE CLARICE LISPECTOR.
UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE LA CARTOGRAFÍA DELEUZEANA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LETRAS
LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

DIANA LAURA MOLINA CERECEDO

ASESOR:

MTRO. ÁNGEL OCTAVIO VALDES SAMPEDRO

TOLUCA, MÉXICO, 2019

Índice

Portada	
Índice	I
Introducción	1
Capítulo 1. El autor	6
1.1 La escritura de Clarice Lispector.....	8
1.2 La búsqueda del ser a través de la escritura.....	30
Capítulo 2. Texto: la propuesta de las líneas en “Por no estar distraídos” ...	41
2.1 El devenir y las líneas	42
2.2 Línea molar: territorialización	56
2.3 Línea molecular: el comienzo de la desterritorialización	58
2.4 Línea fuga: reterritorialización	61
Capítulo 3. Lector: el devenir en “Por no estar distraídos”	68
3.1 El problema de nombrar.....	68
3.2 La entrelíneas y la cosa en sí.....	78
Conclusiones	91
Fuentes de consulta	95
Anexos	100

Los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial.

La insoportable levedad del ser —Milan Kundera

—Clarice, yo te leo para la vida, no te leo para la literatura.

João Guimarães Rosa en *Clarice, una vida que se cuenta* —Nádia Battella
Gotlib

Introducción

Devenir debería resultar imperativo en estos tiempos. Reinventarse cada día y permitir al mundo y a las sensaciones influir en la construcción de la existencia tendría que ser vital. Tomar consciencia sobre la condición inacabada del mundo y del ser mismo constituye un aprendizaje imprescindible.

La literatura de Lispector es hermética, reflexiva y de difícil abordaje; Clarice enigmática, pensativa y de difícil comprensión. El mundo clariceano está a la expectativa de lectores distraídos de alma ya formada. Leer a Clarice traspasa los umbrales de la literatura y lo académico. Las letras de Lispector se escapan de la torre de marfil. A Clarice, como dijo João Guimarães Rosa, hay que leerla para la vida.

La función aleccionadora de la escritura clariceana se desdobra y abarca diversos sectores: la propia construcción creativa, la reflexión sobre el lenguaje, los silencios, las palabras, el origen, la esencia de las cosas, la cosa en sí, el estar siendo. Se podrían enumerar muchos más tópicos, sin embargo, no es el objetivo de este trabajo.

El pensamiento clariceano trasciende a las temáticas abordadas. La ideología de Clarice está presente en la misma forma en que construye y crea sus textos. Ejemplo claro de esto es “Por no estar distraídos” que detona esta investigación. Partiendo de su origen como producto para *Journal do Brasil*, se podría considerar la esencia de crónica y ello ya equivale al uso de un género inestable y ambivalente. Empero el texto en cuestión no es —al menos no en su totalidad— una crónica.

Clarice Lispector, con la idea de la cosa en sí, realiza una búsqueda de aquello que no se puede nombrar, de lo que escapa al concepto; Gilles Deleuze por su parte habla del devenir y de la línea de fuga (cartografía de la literatura) como elementos ineludibles para una construcción constante. La cosa en sí está en devenir, de ello resulta la dificultad de asirla.

El presente trabajo propone la cartografía de “Por no estar distraídos”, de Clarice Lispector. Sin embargo, hablar de un discurso clariceano, equivale a hablar de las demás obras de Lispector. Se establece en la creación de Clarice un diálogo

inacabable e inevitable, desde los mismos textos-crónicas hasta las novelas. Por ello se retoman *La pasión según G.H.* y *La hora de la estrella* además de otras novelas en las que la escritora hace énfasis de la producción literaria como acercamiento a la cosa en sí. La mención de otras obras de Clarice (*La araña*, *Lazos de amor*) resulta necesario ya que dentro de la estructura de cada creación (cuento, crónica, novela e híbrido) es posible construir una idea de lo inacabado presente en la labor escritural. Por ello la apelación por un lector consciente de lo no dicho.

La propuesta de cartografía se toma del filósofo francés Gilles Deleuze. El autor postula que la vida y la literatura están compuestas por líneas que se cruzan. En especial, las líneas que componen a la escritura (a partir de Deleuze) son: molar, molecular y de fuga. La primera línea representa a la institucionalización y axiomatización; en el ámbito de la vida esa línea es perceptible al analizar los sistemas rigurosos bajo los que se encuentra el hombre; en cuanto a la literatura, se podría hablar de las categorías definitorias de las obras. En el caso de Clarice tal categorización es visible al observar cómo se ha tratado de etiquetar bajo géneros tradicionales a una obra que se resiste al encajonamiento.

La segunda línea —molecular— simboliza el intento por quebrantar el sistema riguroso. Es una fractura pero no un escape en su totalidad. Esta investigación sugiere que la literatura en general es causante y se encuentra en esta línea. La razón: la literatura trata de romper fronteras establecidas por los hombres, intenta unificar a la raza humana y derribar imperios, sin embargo, no lo hace de forma radical.

La tercera línea, de fuga, —unida al concepto deleuziano del devenir— ya no trata sólo de la fractura. El mundo huye de esta línea porque es aquello que no concuerda con el cosmos de lo nombrado, de lo concreto, del concepto. La obra clariceana se encuentra —y es— esta línea. El no poder concebir un texto como perteneciente a un solo género produce caos y conflicto en lectores. Los espectadores, acostumbrados a definir el género a partir de la extensión, se topan frente a híbridos que desafían los parámetros y clasificaciones. El análisis de “Por no estar distraídos” parte, precisamente, de la problemática de género.

La estructura de esta investigación se toma de la unidad de aprendizaje autor-texto-lector. Por tanto, el primer capítulo de este trabajo abordará la primera problemática con la que se encontró el rumbo de la investigación: el autor y los géneros literarios. En “la escritura de Lispector” se pondrá de manifiesto la imposibilidad de clasificar en su totalidad al texto seleccionado para el estudio: “Por no estar distraídos”. Si bien este apartado no estaba concebido en un principio su función se volvió imprescindible pues la problemática que envuelve a los personajes es la misma que atrapa al lector y al crítico.

En el primer capítulo se hace una profunda reflexión sobre la crónica literaria y la crónica periodística formando un híbrido. Que la autora haya optado por un género inconstante y ágil ya habla de la dificultad de nombrar las cosas. No sólo la temática de “Por no estar distraídos” sino el mismo escrito se tornan inclasificables. En este capítulo se hace un breve recorrido por la formación periodística de la autora y cómo ello influyó en sus producciones. Si bien se conoce que la autora escribió en el periódico más por necesidad que por gusto, no por ello abandonó esa incansable búsqueda por la cosa en sí. Búsqueda que atraviesa toda su obra.

Esclarecido el problema se establece que el texto es un híbrido producto de la incidencia periodística de la autora. El siguiente apartado “La búsqueda del ser a través de la escritura” ejemplificará el cómo la misma disposición del texto en su forma híbrida posibilita la búsqueda tan presente en la obra clariceana. El ser es inefable por tanto la búsqueda no deja nunca de ser eso, búsqueda. Abarcarlo en plenitud y nombrarlo sería acortarle las posibilidades y, por tanto, ir contra el pensamiento clariceano.

El segundo capítulo es el pleno desarrollo de la cartografía deleuzeana. A partir de las tres líneas propuestas por Deleuze se hace una interpretación ya no sólo del texto sino de gran parte de la obra literaria clariceana. La problemática resultante de la incapacidad de ponerle un nombre a una producción que se hace dentro de un mundo colmado de etiquetas y conceptos. Los personajes de “Por no estar distraídos” poseen ese *algo* sin dar cuenta de ello y, sin embargo, al querer poseerlo se les escapa de las manos. La obra de Lispector se mueve en ese *algo*

siempre indefinible, siempre en movimiento, en devenir según la concepción de Deleuze.

La subestructura de este apartado está tomada de la cartografía del filósofo francés Gilles Deleuze. Como se dijo en las primeras líneas, la literatura de Lispector es de difícil abordaje, sin embargo, las propuestas de Deleuze embonan de manera pertinente. Primero el devenir del que habla Deleuze se encuentra con el estar siendo, la construcción constante de Clarice y su obra. Después están las líneas de Deleuze coincidiendo con el mismo ejercicio escritural de Lispector. Se partirá de las líneas, línea molecular, la línea molar y la línea de fuga, para comenzar el análisis de la temática sobre la distracción y el querer ser lo que ya se es. Más adelante la cartografía también servirá para ejemplificar la creación clariceana.

Ese devenir permite que la obra clariceana abunde en espacios de inconcreción, de elementos no dichos que apelan a ser descubiertos y balbuceados por los lectores. El capítulo tres es precisamente recalcar la importancia de ese lector dispuesto a echar a andar los engranes de la obra clariceana. Partiendo del hecho de que “Por no estar distraídos” es un híbrido (como se establece en el capítulo 1) y de la cartografía que en él se ejemplifica (según el capítulo 2), el capítulo tres es el montaje de los elementos mencionados. Tratándose de un texto híbrido el lector no podrá analizarlo de manera tradicional (ni como género periodístico ni como literario netamente) por eso necesitará reestablecer el abordaje de un texto e, incluso, lo que se considera literario. Además, la temática del texto le demandará una lectura comprometida para leer entre líneas. Este capítulo arma una lectura de “Por no estar distraídos” destacando el fuerte vínculo que Clarice convoca entre el texto y el lector.

En el capítulo dos comenzará el abordaje a la construcción y desarrollo del texto. En el capítulo destinado para el lector se agruparán los dos capítulos anteriores para proponer el acercamiento a “Por no estar distraídos”. Dentro del apartado “El problema de nombrar” el lector podrá dar cuenta de lo compleja que se vuelve la aproximación a un texto que no tiene un género en específico y que, por lo tanto, no posee ni todos los elementos literarios ni todos los periodísticos. La complejidad tan sólo aumenta cuando se hace visible que el texto, además de ser

una reflexión alrededor de las relaciones humanas con su esencia, es una reflexión del y sobre el lenguaje mismo. Sobre cómo el nombrar que en un principio sirvió para inaugurar al mundo también sirve para agotarlo y clausurarlo. Por lo anterior, nombrar se convierte en un problema y en un asunto que tocar con delicadeza, algo que Clarice realiza con pericia. El segundo apartado de este capítulo se concentra en eso imposible nombrar y la manera en que Clarice se acerca: “el entrelíneas y la cosa en sí”. La entrelíneas es la manera en que Lispector se aproxima a la cosa en sí, la esencia primigenia de lo que existe. El presente trabajo es tan sólo una levísima aproximación a una obra que deviene. La investigación aborda apenas una parte de una de las caras del poliedro clariceano.

Capítulo 1. Autor

Clarice Lispector escapa a todo molde. No combina con el mundo. No respeta la norma, no se encasilla. No encaja. Clarice Lispector es una línea de fuga. Lispector se sale del territorio mediante su escritura, encontrándose así en una línea molecular. Se desterritorializa e inventa su propio territorio con un color y canto que ni siquiera pueden ser nombrados por los lectores.

Deleuze entiende al territorio como un juego de etiquetas: “yo soy hombre y tú eres mujer, tú eres telegrafista y yo soy tendero, tú cuentas las palabras y yo peso las cosas, nuestros segmentos concuerdan, se conjugan. Conyugalidad. Todo un juego de territorios bien determinados, planificados. Se tiene futuro pero no devenir” (Deleuze, 2008, 200). Si el territorio equivale a una etiqueta, la línea de fuga y el devenir (que son opuestos del territorio) serán desterritorialización, es decir, un rechazo de etiquetas y de lo estático.

La obra de Clarice Lispector reconoce lo imprescindible del devenir, de lo inacabado. “Por no estar distraídos” es el ejemplo palpable —desde sus orígenes— de esta condición inacabada. El texto pertenece a dos antologías: *Revelación de un mundo* y *Para no olvidar*. Ambas compilaciones sugieren que el texto es una crónica concebida para ser publicada en el *Jornal do Brasil*. Esta investigación partió de ese hecho; sin embargo, y tras diversas lecturas sobre géneros literarios y la escritura de Clarice, se llegó a la conclusión de que el texto no sólo no es una crónica sino que su estructura se resiste a ser catalogada en un género específico.

La imposibilidad de etiquetar al texto llevó a la reconsideración de la estructura de este trabajo. Al inicio, se realizó una investigación alrededor de la crónica literaria y periodística lo que dio como resultado una nueva manera con la cual llamar a este texto: híbrido. Ahora, la problemática de nombrar al texto es la exteriorización de la misma problemática de nombrar que abunda en la obra clariceana y en “Por no estar distraídos”. Battella Gotlib apunta que “en la crónica Clarice va más allá, al conjeturar sobre la mayor importancia de la no-palabra, de la que, entretanto, no se puede deshacer, ya que en este preciso instante, allí mismo, ella se incorpora” (Battella, 2007, 252).

Tanto el ejercicio escritural y la obra como tal tienen congruencia. El tema del que trata el texto es el mismo que agobia a la escritora en el proceso creativo. El intento por acercarse al balbuceo que se encuentra entre las cosas y las etiquetas que se les colocan es el gran objetivo de Lispector.

La palabra de la que el hombre se vale es tan sólo un leve acercamiento a lo que el mundo verdaderamente es. El verdadero sentido está fuera de alcance. El todo se escapa de las manos, no se puede pretender abordar el todo cuando ni siquiera se comprende qué podría significar, las palabras ayudan a acercarse pero cuando se aspira a que lo sean todo, llega “el ceremonial de las palabras poco acertadas” (Lispector, 2007, 22).

Las etiquetas definen a las personas; los conceptos a las cosas. La primera etiqueta con la que se topa el hombre es el ‘yo’, el ser. Pero bajo el imperativo que significa ser en el mundo, los hombres, inevitable y paradójicamente, dejan de ser. La importancia del ‘yo’ radica en el ser a partir del otro y de lo que el mundo dice de él. Entonces, el hombre ha decidido poner su nombre en el mundo y para dar valía a su existencia decidió impregnarse de títulos. Para cubrir la demanda de la primera etiqueta se recurre a títulos laborales, académicos y sociales. El título le hace sombra a la esencia. Se tienen hombres con tal o cual etiqueta que van nombrando y conceptualizando al mundo. El nombrar permite la existencia y también apresura la muerte.

El artista se mueve en ese mundo pero, al contrario de las organizaciones y fundaciones, aparece en las sombras. No es un individuo, es un portavoz y se convierte en un colectivo. Un creador que habla por otros, un creador con compromiso como lo dice Bajtín en “Arte y responsabilidad”

Cuando el hombre se encuentra en el arte, no está en la vida, y al revés. Entre ambos no hay unidad y penetración mutua de lo interior en la unidad de la personalidad. ¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable (Bajtín, 2005, 1).

El autor como ente de esta realidad tiene un compromiso con el orden (o caos) de su mundo, sin embargo, también carga en sus hombros la tutela de otro mundo, el cosmos por él creado. Concebir algo que falta, dice Deleuze en “La

literatura y la vida”, hablar por los que están oprimidos, cobrar consciencia del lugar privilegiado que se tiene al poder gritar lo que algunos no pueden siquiera susurrar. Ese pueblo está hundido es “un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario” (Deleuze, 2007, 10) en su condición inferior, perpetuamente.

El escritor es representante de la humanidad, representante y rescate. La humanidad necesita ser salvada porque la opresión ha enfermado y arrasado con este mundo. En un mundo enfermo el escritor es el que quiere, puede y tiene que sanar:

El escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro [...], pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído (Deleuze, 2007, 8-9).

El escritor con una observación responsable y humilde se convierte en un médico que pretende curar al orbe a través de la creación. Pero, para poder crear el universo que mostrará un camino, una salida, él tendrá que desaparecer para que sus intenciones, creencias o sentimientos no influyan en el proyecto que cede la voz al pueblo que falta y no a la persona, no al nombre, “la extra posición del autor con respecto su personaje, la amorosa autoeliminación con respecto a su personaje, la amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje, la purificación del espacio vital para que quede libre para el personaje y para su ser” (Bajtín, 2005, 22). Deleuze se refiere al pueblo que falta como una serie de voces que han sido oprimidas y acalladas. En esta investigación se considera que ceder la voz a ese pueblo que falta es una prueba de humildad y amor del autor para su obra. Ya no habla sólo la voz de un escritor si no la de múltiples discursos y la de la propia obra.

1.1 La escritura de Clarice Lispector

Clarice Lispector es una autora de origen judío-ucraniano, nacionalizada brasileña. Escritora desde la infancia, no logró que sus cuentos fueran colocados en el *Diario de Pernambuco* debido a la falta de hilación y sobrada sensación en sus textos. A los 21 años publica el libro *Cerca del corazón salvaje*, con el que recibe su primer premio el Graça Aranha en 1943. Además de escribir cuentos y novelas —debido a su incursión en el periodismo— Lispector ejercita la crónica en la que revela parte

de sí como si de confesión se tratara. Como muestra de este género en 1978 publica *Para no olvidar (Para ñao esquecer)*. Se trata de un compendio de crónicas y otros textos con los que invita al lector a una introspección profunda en el ser y el no ser.

Con su escritura salvaría su propia vida y la de sus lectores. Con sus textos, pondría a cada vida en un caos que ya no se ordenaría más, porque una vez iniciado el viaje entre las letras de Lispector, ya no hay vuelta atrás. Si uno pretendiera regresar al mundo sólo se toparía con que es demasiado tarde, pues “el mal ya está hecho” (Lispector, 1995, 48). Se enuncia regresar al mundo porque la lectura de Lispector se hace en ritual y todo ritual produce un cambio voluntario o no.

El escribir en periódicos no disminuye la cualidad redentora de su escritura pues, como señala Battella: “Clarice no deja de ser escritora ni cuando escribe en los diarios, en calidad de periodista-escritora [...] su defecto como periodista era una especificidad de la calidad literaria de sus crónicas o textos” (Battella, 2007, 354). Por ejemplo, en “La peligrosa aventura de escribir”, Lispector expresa su sentir respecto a la escritura: “«mis intuiciones se vuelven más claras con el esfuerzo de trasladarlas a palabras». Esto escribí cierta vez” (Lispector, 2005, 150). En el momento en que la autora plasma las palabras comprende mejor su interior, sin embargo, trasladar-se a discurso requiere de un cuidado extremo, de ser leve diría Clarice.

Abordar su obra (cuentos y novelas) significa intentar descubrir el gran enigma de la escritora. Su escritura está plagada de exploración. Esa búsqueda no posee nombre pues, tal como la misma escritura, es un misterio. El ejercicio escritural sólo aumenta esa sed de búsqueda y de desconcierto. En sus crónicas, la autora llegó a confesar —tono que compone gran parte de su obra— su problema con la escritura. Ejemplo de ello en “Todavía sin respuesta”, revela: “No sé ya escribir y, sin embargo, el hecho literario se volvió de a poco tan sin importancia para mí que no saber escribir tal vez sea exactamente lo que me salvará de la literatura” (Lispector, 2005, 92).

A la autora le interesan de manera especial esas cosas que no alcanzan a ser nombradas escapando del lenguaje humano y que —en la literatura— se esconden entre las líneas. No sólo asume la complejidad de escribir sino de hablar:

un problema de comunicación. En esta crónica, Lispector revela una palabra que atraviesa su creación: balbucear. El tartamudeo del que habla Deleuze.

Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo sea realmente una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar, sino de tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero en su propia lengua (Deleuze, 2005, 10).

Para Clarice, la escritura es algo más que un oficio. En “Las tres experiencias” expresa: “hay tres cosas para las que nací y por las que doy mi vida. Nací para amar a los otros, nací para escribir, y nací para criar a mis hijos” (Lispector, 2005, 80). De las tres experiencias que enumera Lispector, la segunda es la que atañe a este trabajo —aunque no por ello se prescinde de las anteriores—. La autora nació para escribir, ¿por qué para esa labor?, en la misma crónica responde a la interrogante: “Y nací para escribir [...]. Tal vez porque para las otras vocaciones necesitaría un largo aprendizaje, mientras para escribir el aprendizaje es la propia vida viviendo en nosotros y alrededor de nosotros” (Lispector, 2005, 80). Para Clarice la vida y la literatura poseen una alianza indestructible, se complementan.

La escritura se aprende viviendo. Clarice escribe sobre sus vivencias y, sobre todo, del misterio que las rodea, que las compone. Este misterio impregna la obra *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, una compilación antes llamada *Cajón de sastre* (Montero y Manzo, 2005, 76). Una de las áreas en que Clarice se desarrolló fue en la periodística. Su labor como cronista excede los límites periodísticos y se arrojan en un fluir de conciencia; los textos incluidos en *Para no olvidar. Crónicas y otros textos* se ven llenos de una profunda reflexión filosófica y del quehacer literario. Ejemplo de ello es la temática dentro de “Por no estar distraídos”. Los personajes poseen algo misterioso que los hace ser y en el momento que deciden tomarlo y nombrarlo desaparece: “todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran” (Lispector, 2007, 22)

El problema sobre la crónica radica en la dificultad de legitimar su condición literaria o afianzar su naturaleza periodística. Darrigrandi explica que “todavía es posible leer o escuchar discusiones enfocadas en la legitimidad de su valor literario [...]. Siguiendo esta misma línea, todavía se discute si el cronista es escritor o

periodista” (Darrigrandi, 2013, 127). Quizá no sea necesario colocar la etiqueta que ya no permite ver más allá del texto literario. Las etiquetas impiden que el texto devenga, evitan que se siga construyendo por él mismo. Partir de una lectura predispuesta sólo logrará que el objeto pierda su valía en cuanto es; el lector se encontrará frente a una obra que ha perdido su misticismo. Si el misterio de un texto es anulado, entonces, ¿habrá lugar para la búsqueda y el sinfín de interpretaciones?

Alejo Carpentier explica: “se suele decir escritor y periodista, o periodista más que escritor o escritor más que periodista. Yo nunca he creído que haya posibilidad de hacer un distingo entre ambas funciones, porque, para mí, el periodista y el escritor se integran en una sola personalidad” (Darrigrandi, 2013, 127). De la enunciación de Carpentier surge la pregunta ¿es necesaria la distinción? Qué tan necesario es catalogar a la obra. El texto literario es un cúmulo de significaciones que están a la espera de ese lector que haga andar los engranajes. Un receptor que encuentre los significantes ocultos en los silencios. Pero, si a una obra se la etiqueta y coloca en un cajón se le encadena, se le detiene y eso es ir *contra natura*.

Si bien la crónica propone ya un cuestionamiento sobre su naturaleza y su identificación en uno u otro campo, Lispector tan sólo implementa esa confusión y la imposibilidad de encajonar al texto que ha nacido para fluir, no se puede detener al mar en una pecera. Esa confusión se hace pública, ya que “mientras ejerce el oficio de cronista para el *Jornal do Brasil*, Lispector plantea constantemente las dificultades que enfrenta con la escritura” (Darrigrandi 2013, 129). La misma Clarice descubre incertidumbre al encontrarse frente a la escritura de crónicas —aunque puede decirse que de toda su creación—.

Además de esbozar la problemática de la escritura, también evidencia su dificultad para escribir crónicas. En sus discursos se refleja la inconformidad que tiene como cronista. Darrigrandi cita una de sus reflexiones sobre ello: “Vamos a decir la verdad: esto de aquí no es para nada una crónica. Esto tan solo es. No entra en un género. Los géneros ya no me interesan” (Darrigrandi, 2013, 129). Regresa la cuestión sobre la necesidad de distinguir qué es la obra o a qué género pertenece. La escritura clariceana ha trascendido a esa innecesaria práctica de catalogación,

su obra es, y con eso es más que suficiente. Porque el logro de la obra ni siquiera es ser, puesto que está en construcción. El ejercicio escritural en obra negra, siempre construyéndose, siempre apelando a ser algo más.

Clarice parece no estar ni interesada ni desinteresada por los géneros. En las reflexiones clariceanas se percibe un eco de duda sobre lo que es una crónica (Darrigrandi, 2013, 129). Pero la duda se sigue trasladando hacia los demás géneros, hacia la misma condición de la escritura y de lo que se dice. Su hacer escritural revela una duda constante sobre el ser, sobre el género y sobre la posibilidad. Al abordar las crónicas clariceanas, el lector se enfrenta a una creación, que si bien es llamada crónica, es crónica y algo más, otro texto.

En la crónica 'El grito', explica Darrigrandi, Lispector asume que lo que escribe no puede nombrarse bajo las etiquetas conocidas de crónica, columna o nota. Ella afirma que lo que escribe es un grito (Darrigrandi, 2013, 126-130). La misma autora ha quitado la etiqueta de su texto, este es un grito, por esa ocasión solamente. Los textos son y el hecho de ser los hace acreedores de una esencia que no cabe en cajones. El hecho de nombrar crónicas a los textos de Clarice se debe a que

En el período que va desde 1952 hasta 1961, Clarice Lispector trabajó como escritora de 'columnas femeninas' en las secciones: "Entre Mulheres" del periódico *Comício*, que firmó con el pseudónimo Tereza Quadros; "Correio feminino-Feira de Utilidades" del *Jornal Correio da Manhã*, que firmó como Helen Palmer; y "Só para Mulheres" del periódico carioca *O Diário da Noite*, en el cual fue ghost writer de Ilka Seoares, una actriz brasileña de los años 50 (Rodríguez, 2016, 64).

Clarice se emplea como cronista por necesidad, pero no es eso lo que la atormentaba. Lo que inquietó a la escritora fue quitarse los seudónimos, pues eran una especie de máscara con la que ella se permitía desdoblarse para evitar ser reconocida por el público (Rodríguez, 2016, 65). El reconocimiento equivale a un encajonamiento como escritora de ficciones o de crónicas, pero Lispector desarrollaba un ejercicio que trascendía a esa simple tipificación.

Abandonar esos nombres significaba que Clarice Lispector, la hacedora de ficciones, tendría que revelarse al mundo como una cronista. Y ser cronista sólo podría entenderse como "el desligarse de la responsabilidad de lo escrito cuando la

crónica era concebida exclusivamente como una mercancía por el escritor de ficción” (Rodríguez, 2016, 66). Pasar del arte al comercio no parecía un ideal al que aspirar.

Como cronista o escritora —o eso que era Clarice— fue considerada demasiado hermética como escritora literaria y demasiado personal como periodista (Rodríguez, 2016, 69). Clarice estaba sobrecalificada para ambas actividades, por así decirlo. Es que la escritura clariceana es como el texto “Un pato feo”: sólo en el vuelo se explica su paso torpe. Si a la escritura clariceana se le buscan las señas particulares de una ficción o una crónica nunca será lo que se busca. A Lispector poco —o nada— le importan los estándares. Ella y su escritura son, lo demás es cosa de los críticos.

La escritura de Lispector está en constante desplazamiento, se mueve “entre dos instituciones —literaria y periodística—, que se resolverá parcialmente por el rechazo [...] a un paradigma estético e ideológico que ya no se ajusta a la experiencia presente del sujeto cronista” (Rodríguez, 2016, 75). Ese no saber qué es, esa duda generada en el público receptor es parte del andamiaje clariceano.

Murray Krieger en “Institucionalización de la teoría. De la crítica literaria a la teoría literaria y a la teoría crítica” explica que “la literatura debía ser un modo privilegiado del discurso que requería de técnicas analíticas particulares, que no podían ser utilizadas por otro tipo de discurso. De ese modo, el texto literario no debía estudiarse en términos de sus relaciones con los orígenes” (Vital, 2001, 16). Se suele analizar a las obras como si de copias se tratara. Se estudia un texto a partir de un esquema definido y se deja de lado que los textos son independientes y que son ellos los que le dan movimiento a la teoría y no a la inversa.

Si al abordar un texto se parte de un supuesto o de una idea bien fincada es precisamente lo que veremos en él. Dice Krieger, que el lector encuentra lo que busca porque uno predispone su lectura y se dirige por sólo un camino que le llevará a eso que desea: los textos no dan más de sí porque la mirada del lector ya no lo permite (Vital, 2001, 22). La obra clariceana se encuentra en esa situación. Se aborda la obra partiendo de supuestos como lo son los títulos o las categorías en las que ya están clasificados, sin embargo, al leer los textos sin esas etiquetas dicen

otras cosas. Los textos de Clarice Lispector apelan a lectores que se desprendan de los conceptos que, incluso pueden aparecer en las portadas de los libros.

Jonathan Culler expresa que los lectores tiene frente a sí un texto y postulan “entonces lo que «ocurre realmente», distinguiéndolo de la manera en que los acontecimientos están organizados, evaluados o presentados” (Vital, 2001, 57). El lector que pasa la prueba de la etiqueta se encuentra frente a otra complicación: ver más allá de lo que el texto le presenta. La obra evoca otros significados que sólo podrán ser descubiertos por lectores activos que no se conformen con las líneas y en cambio busquen la entrelíneas.

Para no olvidar es un libro que problematiza al lector en el momento en que busca categorizarlo. Si se parte de un supuesto, aquel libro está compuesto por crónicas y otros textos. Respecto a *otros textos* corresponde de manera perfecta a la visión de Lispector, quien escribía otras cosas. Pero partiendo de la crónica es de donde devienen una serie de irregularidades que hacen complejo el análisis. Culler expresa que el texto concluye de la manera que lo hace porque es la coherencia que tiene respecto al género al que pertenece; otras veces concluye de una manera en específico porque así lo requirió la expectativa del lector (Vital, 2001, 57). En el caso de la obra de Lispector se une la etiqueta de género a la expectativa del lector. Al recibir un libro en cuya portada se menciona la palabra crónica se espera, en efecto, leer crónicas. Entonces, la etiqueta parece mentir. Hyden White en “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” apunta que

La crónica a menudo parece desear contar una historia, aspira a la narratividad, pero característicamente no lo consigue. Más específicamente, la crónica suele caracterizarse por el fracaso en conseguir el cierre narrativo. Más que concluir la historia suele terminarla simplemente, empieza a contarla pero se quiebra *in media res*, en el propio presente del autor de la crónica; deja las cosas sin resolver o, más bien, las deja sin resolver de forma similar a la historia (Vital, 2001, 80).

La definición de White es concisa. En efecto, las crónicas se mueven en un intermedio entre lo periodístico y la narrativa, aunque —de manera regular— se inclina a lo periodístico-histórico. Se inclina hacia esa naturaleza por el mismo significado de su nombre: crónica, cronos, tiempo. Sin embargo, hablar de la crónica literaria, aún más de la crónica clariceana significa trascender a esa ideología.

A partir de White se pueden establecer conexiones con la obra de Lispector. La crónica —para White— es un texto imposible de culminar. Mientras que para el texto histórico-periodístico resulta una imprecisión, para las crónicas clariceanas significa esencialidad. Si bien la narrativa se rige bajo una estructura básica de comienzo, desarrollo y final (estructura que puede invertirse siempre y cuando contenga los tres elementos), la obra de Lispector no se afianza a ello.

Las crónicas de Clarice suelen dejar al lector con el sabor de la inconclusión. Por ejemplo en la crónica “¿Cómo se escribe?”, la autora realiza una reflexión a partir de la interrogante que funge como título, al final concluye: “Sé que la respuesta, por más que intrigue, es esta única: escribiendo. Y todavía no me habitué a que me llamen escritora. Porque, salvo en las horas que escribo, no sé en absoluto escribir. ¿Será que escribir no es un oficio? ¿No hay aprendizaje, entonces? ¿Qué es? Sólo me consideraré escritora el día en que yo diga: cómo se escribe” (Lispector, 2005, 136). El final es abrupto, pero de una reflexión enorme. La autora no concluye cosa alguna (al menos no de manera concreta); sin embargo, posibilita un constante pensamiento analítico sobre el ejercicio de la escritura, pensamiento que traspasa las líneas y corresponde al lector.

Con el ejemplo anterior se busca apuntar que la inconclusión no siempre significa fracaso, al contrario podría simbolizar el triunfo, la victoria de la entrelíneas. White continúa definiendo a la crónica expresando que “el autor de la crónica la representa como si los acontecimientos reales se mostrasen a la conciencia humana en la forma de relatos inacabados” (Vital, 2001, 80). Si bien la autora señala un defecto de la crónica formal, el argumento vale para comprender la escritura inacabada de Lispector. La autora lleva consigo la estructura formal de la crónica al terreno de la narrativa y la esgrime a su favor. Los relatos inacabados a los que refiere White son, en el terreno histórico-periodístico, una falla en el ejercicio de contar; mientras que en el arte literario, lo inacabado, posibilita la acción del lector activo en los espacios de indeterminación —la entrelíneas, en lenguaje clariceano— del engranaje artístico.

La crónica, explica White, “no concluye sino que simplemente termina; típicamente carece de cierre, de ese sumario del ‘significado’ de la cadena de

acontecimientos de que trata que normalmente esperamos de un relato bien construido” (Vital, 2001, 92). En primer lugar se debe acotar que el relato no es lo que debería ser es lo que es y ya está. Dejando de lado el comentario, White vuelve a señalar el fallo de la crónica: simplemente termina. Lispector escribe en “Lo que querría haber sido” una meditación sobre la poca importancia que tiene un nombre y lo que ella es frente a lo que le hubiera gustado ser, la crónica concluye —porque vaya que lo hace— así: “terminé siendo una persona que busca lo que siente profundamente y usa la palabra que lo exprese. Es poco, muy poco” (Lispector, 2005, 130). El final llega de golpe —quizá coincida con la idea de White—, pero la sinceridad expuesta en las últimas líneas supera a cualquier final elaborado. Lispector es coherente con su pensamiento y su escritura. Si Clarice diera la solución de todas sus reflexiones, entonces el pensamiento de construirse constantemente se vería anulado.

White señala que “la crónica promete normalmente el cierre pero no lo proporciona —siendo ésta una de las razones por las que los editores decimonónicos de las crónicas medievales negaron a éstas la condición de verdaderas ‘historias’” (Vital, 2001, 92). Clarice no promete ni en la escritura ni en su vida; al concluir la conferencia “Literatura de vanguardia en Brasil”, Clarice expresa: “Y ahora he terminado. Creo que he hablado demasiado y que no he hablado bien. Quiero añadir que acepto preguntas, aunque me concedo el derecho de responder con un «no sé» cuando realmente no sepa. Gracias por haberme escuchado” (Montero y Manzo, 2005, 145). Clarice no se compromete porque sabe que la vida es un constante fluir.

El análisis de White no sólo abarca las fallas de la crónica, al contrario, explica que “su superioridad consiste en su mayor globalidad, su organización de los materiales ‘por temas y ámbitos’, y su mayor coherencia narrativa. La crónica también tiene un tema central” (Vital, 2001, 91). Dejando de lado la falta de cierre, White exalta la calidad organizativa de la crónica y, sobre todo, la coherencia narrativa: la crónica parte de un tema central. Si Lispector se vale del fallo de este tipo de relatos, sin duda también lo hará con sus aciertos. El título resulta imprescindible en toda obra literaria, pero Lispector lo lleva a otro nivel. Sus textos,

muchas veces, se dirigen desde el título como en la microficción. El título forma parte del relato de manera más explícita que en obras extensas. Leer el breve diálogo —que es todo el texto— requiere de manera más que fundamental ser analizado desde el título y los elementos que aporta, de otra manera el análisis sería impreciso.

¿Por qué crónica?, porque no promete verdad, esa es labor de la noticia, en cambio la crónica se torna enigmática y se mueve entre lo fáctico y lo ficcional. La crónica periodística permite la configuración de un nuevo espacio de interpretación (Crotti, 2005, 1). Pese a que Lispector no escribe precisamente crónicas periodísticas, sí obtiene la arcilla necesaria de ese actuar creativo.

La crónica periodística se establece como un género literario que a la vez informa y a la vez interpreta la historia, “la crónica es el primer nivel de conceptualización de un trabajo histórico en el sentido de que se trata de la acción más elemental de referir hechos acontecidos” (Matute, 1997, 113). De manera que, la característica de la crónica es ser algo amorfo, un elemento añadido a un momento preciso (Matute, 1997, 113).

La función híbrida de la crónica ha permitido que no sólo informe, pues no se trata de una simple noticia —aunque, la mayoría de las veces, parte de ella—, también interpreta. La crónica comenzó a complejizarse y devenir binaria en la Edad media, pues, nos dice Matute: “hay a lo largo de los siglos que forman el otoño de la Edad Media una cada vez mayor complejidad en la composición de las crónicas, tal vez por la conciencia de sus autores de darle un carácter monográfico a sus relatos” (Matute, 1997, 114). Ese carácter monográfico permitiría al escritor saberse importante dentro de sus textos y lo convertiría en escritor en grande y no historiador en pequeño (Matute, 1997, 118)

Ahora bien, si la crónica no se limita a informar, y no sólo es historia —y lo que está sucediendo— ¿qué las diferenciaría? Matute responde a esto diciendo que “una distinción entre crónica e historia podría ser que la primera es rústica y espontánea, y la segunda cultural y elaborada.” (Matute, 1997, 115). La historia dicha, afirmada y vuelta un caso cerrado se enfrenta a la siempre cambiante, al caso abierto que representa la crónica. La segunda tiende a ser más elaborada porque

requiere de una perspectiva individual, de un punto de vista que devendrá creativa. Frente al dilema que se encuentra entre informar o interpretar aparece uno más: la interpretación o la creación, Matute cita a Mignolo para continuar los cuestionamientos,

¿No sería acaso la crónica un género de la historiografía más que de la literatura? O, si respetamos la etimología de los vocablos, ¿puede una especie pertenecer a dos géneros, el literario y el historiográfico? Aún más: ¿cómo es que la crónica ha pasado a ser un género literario, puesto que si consideramos su origen, la crónica no sólo era parte de la poesía (en el sentido general que hoy damos al concepto de literatura), sino que también se la tenía por cosa separada de la historiografía (Matute, 1997, 114).

La crónica —el concepto— parece escaparse de cualquier posibilidad de definición. La antigua profesión del cronista era mnemotécnica, preservar las memorias del pueblo; sin embargo, la crónica dejó de cumplir la tarea memorística y así “el cronista se trasladó al periódico y en él fueron quedando registradas las acciones que podían trascender en la memoria colectiva” (Matute, 1997, 117). Empero la crónica no se quedaría quieta como una forma periodística. Las crónicas nacen de la libertad en la que se mueve el cronista, se producen en la percepción y la evocación de su crítica, de su estilo (Matute, 1997, 117).

El estilo del escritor provee a la crónica de un constante cambio, en ella hay nada fijo, ni siquiera se la puede definir con facilidad, se escapa de la categorización (García Galindo, 2006, 3), periodística y/o historiográfica y/o literaria. Lo más cercano que se puede estar a definirla es basándose en el origen del vocablo que “viene de la palabra griega *cronos*, que significa tiempo y define una narración literal de los hechos en orden cronológico” (García Galindo, 2006, 3). Si se siguiera esta definición, la crónica se convertiría en un escrito de seriedad y fiabilidad intactos; sin embargo, apunta Susana Rotke sobre la crónica francesa de mediados del siglo XIX que “esta *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones «serias del periódico»” (García Galindo, 2006, 4). Nada más contrario a su etimología.

Por lo anterior no se puede encasillar a la crónica dentro de una sola definición, pues Yanes Mesa refiere que, en efecto, el cronista debe informar —o contar— lo sucedido, pero sin la rigidez de la noticia, pues lo comentará desde su

punto de vista. Se trata de un hecho noticiable con una interpretación parcial del cronista (García Galindo, 2006, 6).

Tan importante es la valoración del autor que una de las características de la crónica es el uso de primera persona (García Galindo, 2006, 6). La interpretación se vuelve personal debido a que “el «carácter valorativo», «la interpretación personal», «desde su punto de vista», «el comentario personal» o «el enjuiciamiento». En definitiva, muestran que la crónica es también un texto subjetivo” (García Galindo, 2006, 7). El escritor transforma el texto a partir de su propia experiencia en y sobre el acontecimiento, se vuelve a la condición híbrida de la crónica. Y esa condición le permite devenir y cambiar pues “la crónica, ha ido moviéndose del bloque informativo al interpretativo o al bloque opinativo” (García Galindo, 2006, 10)

Y de bloque interpretativo al creativo, ya lo dice Matute, la crónica es literatura porque es expresiva y nace de la recreación de un contexto particular (Matute, 199, 1187). La función de este texto varía dependiendo al ambiente en el que se desarrolle, “dentro del periodismo, que no tiene ninguna pretensión más allá de su carácter puramente informativo, y lo que podríamos definir como una «crónica narrativa» o una «crónica periodístico literaria», cuyo objetivo va más allá de informar sobre un hecho” (García Galindo, 2006, 14).

El cronista —en una labor más artística que informativa— sabe usar la primera persona, elige cuidadosamente temas diferentes de los convencionales y tiene un especial cuidado del lenguaje (García Galindo, 2006, 14). A través de este ejercicio surge el periodismo narrativo o literario, este “hace uso de diversos géneros como puede ser el reportaje literario, la entrevista, la columna o el perfil, además de la crónica” (García Galindo, 2006, 14). La crónica destaca por los elementos narrativos que se han mencionado.

Con lo anterior no puede dejarse de resaltar que, en la literatura hay comunicación como en el periodismo existe subjetividad sobre la realidad (Yanes Mesa, 2006, 2). Ambas áreas encuentran, dentro de sí, rastros la una de la otra. Sobre el periodismo, Vivaldi enuncia que “no es un arte literario menor, sino un arte literario diferente” (Yanes Mesa, 2006, 2). Porque el periodismo —en este caso, la

crónica— encuentra una manera distinta de narrar, la realidad que está ocurriendo frente a sus ojos, se trata de periodismo literario. Este arte literario diferente se define así pues se tienen

Escritos que son Periodismo porque en ellos prevalece la actualidad, el interés y la comunicabilidad, y porque están escritos con el triple propósito de informar, orientar o distraer, pero también son Literatura porque contienen algo más que comunicación, interés y actualidad, y están escritos con un estilo muy personal (Yanes Mesa, 2006, 2).

La crónica se mueve entre estos dos espacios: el informativo y el literario-creativo. Es información e interpretación, por ello se le puede considerar como un género ambivalente entre la información y la opinión (Yanes Mesa, 2006, 3). Pese a moverse en esas dos funciones Martín Vivaldi apunta que “lo importante de este género es su función interpretativa, ya que la *crónica* es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración de su autor” (Yanes Mesa, 2006, 3). La balanza pesa más del lado interpretativo, pues la voz del escritor la vuelve personal y su valoración de los hechos los transforma. Borrat insiste en que la crónica es un texto compuesto por una técnica libre firmada por su autor, sobre todo señala que se caracteriza por el uso de recursos literarios (Yanes Mesa, 2006, 4)

El cronista desarrolla su creatividad para interpretar y narrar lo sucedido “(Yanes Mesa, 2006, 4). La importancia ya no se concentra sólo en el acontecer de los hechos sino de la valoración e interpretación subjetiva que el escrito pueda darle a la realidad que está pasando. Un distintivo de estos textos es que tienen impregnada la presencia del autor lo que contribuye a la esencia y a la naturaleza del texto mismo (Yanes Mesa, 2006, 4). El texto no podría considerarse completo sólo desde el foco objetivo, necesariamente tendría que mostrar su cualidad individual y subjetiva.

La crónica se compone de tres partes: la entrada, el relato y la conclusión. González Reyna apunta: “la *entrada*, que debe tener fuerza y resultar atractiva, el *relato* que, incluye los detalles importantes de lo sucedido y la *conclusión*, que es el final del relato, aunque no un juicio” (Yanes Mesa, 2006, 6). Un cuerpo de texto que sea prácticamente imposible desprenderse de él.

La labor del cronista consiste en atrapar a su lector manejando a la perfección el hecho real que acontece y su propio punto de vista sobre el mismo. Como se mencionó anteriormente, la balanza no puede permanecer equilibrada pues, necesariamente, el lado literario-creativo obtendrá un mayor uso en este ejercicio informativo-interpretativo. Yanes refiere que la entrada —el primer párrafo— tiene el mayor peso, pues su función consiste en captar el interés del lector, para ello “se debe comenzar con un juicio acertado y original, o con una apelación a lo sucedido por medio de una frase impactante” (Yanes Mesa, 2006, 6).

Fernando G. Reis publica un artículo en la *Revista Civilização Brasileira* en el que escribe que los textos de Lispector son una meditación sobre la condición humana (Maura, 2003, 360). Por lo anterior, Clarice Lispector es reconocida por su visión subjetiva, misma que acompaña a sus cuentos y novelas “que son la crónica de un autodesvelamiento, que se produce en un momento y no ha sido buscado por los que lo padecen” (Maura, 2003, 359).

El desarrollo de la autora no se encuentra sólo en los géneros anteriores, sino, también en el periodismo, ya que Lispector tuvo una correlación pronta y específica con el periodismo brasileño desde la década del 50, pues se empleó como traductora, entrevistadora y escritora de columnas (Rodríguez, 2012, 3). Del mismo modo la autora escribe crónicas para el *Jornal do Brasil* en 1967 y 1973 (Crotti, 2005, 2). En estas crónicas Lispector realizará la confesión de sí misma.

El cronista se dirige al público por lo tanto su texto debe ser conciso, utilizar oraciones simples y evitar párrafos extensos (Yanes Mesa, 2006, 5). La estructura mencionada es conocida y ejercida en todo aspecto por la cronista Clarice Lispector que desarrolla escritos híbridos y particulares que desterritorializan la lengua y agrandan los límites de la literatura. La crónica en Lispector se desarrolla como una historia que provoca el resurgimiento de algún acontecimiento perdido (Crotti, 2005, 10). Sin embargo, los textos clariceanos no pueden catalogarse como crónicas. Con Lispector se hablará de textos híbridos.

En líneas anteriores se mencionó la importancia de la narración en primera persona, pues “la escritura del yo con ese efecto memorialístico en el que confluyen historia y sujeto va abriendo en el texto una línea de indeterminación (de

incertidumbre), entre la verdad de lo que se relata y la verdad de lo acontecido” (Crotti, 2005, 3). Lispector resalta el elemento que tanto se ha insistido en señalar: la importancia tanto de lo sucedido como de la visión que el escritor da sobre ello.

Clarice Lispector se mueve en el terreno de la crónica llena de interrogantes, mismos que aquejan e inquietan a la raza humana. La autora consciente de estas interrogantes construye un diálogo en confesión con el público receptor y con ella misma (Crotti, 2005, 9). Benedito Nunes “encuentra que los personajes de las obras clariceanas son seres esquemáticos, sin elementos de espacio, tiempo y atmósfera” (Maura, 2003, 342), los personajes clariceanos se desterritorializan de todos los esquemas dichos y establecidos para construir sus propias rutas, sus propios diálogos. Y más allá de los personajes —con las múltiples rupturas e interrogantes que los rodean— el protagonista de las obras de Clarice es, sin duda, el lenguaje. Por lo anterior Benito Nunes asegura que los personajes “son portavoces de una crisis de lenguaje” (Maura, 2003, 342). Los personajes, los textos y la misma Clarice parecen encontrarse en una crisis constante.

La condición de constante incertidumbre y de caos se origina en las profundidades del ser humano, en su subjetividad (Maura, 2003, 342). Los temas de “autoconocimiento y expresión, existencia y libertad, contemplación y acción, lenguaje y realidad, el yo y el mundo, conocimiento de las cosas y relaciones intersubjetivas, humanidad y animalidad: Todo este conjunto de pares de valores conforman la obra clariceana” (Maura, 2003, 342). Esos elementos son característicos de una búsqueda constante e inacabable del yo, de lo que son realmente las cosas. El personaje principal es el lenguaje pues de él devienen las concreciones y, al mismo tiempo, las inconsistencias que construyen al mundo y a lo que uno es o pretende ser.

En la obra clariciana, las palabras parecen liberarse de aquello a lo que nombran (sujetos o cosas) y navegan dispersas como sonidos sin significados, las letras se mueven apenas como tartamudeos que no procuran ni logran comunicar algo en concreto (Maura, 2003, 349-351). Y lo importante —parcialmente— en la obra de Lispector es ese estilo de tartamudeo del que Deleuze habla.

Clarice Lispector logra tartamudear en su propio lenguaje al utilizar palabras libres, entre líneas, lo no dicho. Lispector se vuelve extranjera de su propia lengua y extranjeriza a todos sus lectores. Una palabra, una voz es vaciada de su contenido —conocido y acordado— y se comienza a llenar de una nueva significación a partir del tartamudeo que tiene la obra, del extrañamiento que produce ante la realidad inmediata. La escritura en espacios habituales permite una nueva lectura y una nueva visión de la cotidianidad. La autora reescribe la realidad y lo hace con el tinte particular y alucinante que la literatura le da a la vida porque “si la escritura no tiene su finalidad en sí misma es precisamente porque la vida no es algo personal. La única finalidad de la escritura es la vida” (Deleuze, 2005, 10). A partir de las combinaciones que logra, de las inserciones y de la belleza que representa. A partir de lo que no se dice, de la vida que pasa mientras se pronuncia la palabra vida.

Esta experiencia se produce asociada a una pérdida de identidad, a un despojamiento de los componentes humanos, que introduce a los personajes de Clarice Lispector en un mundo extraño, no humano, en un movimiento opuesto al del existencialismo, que fija su interés en el ser—en—el—mundo, en el *Dasein* (Maura, 2003, 352).

Lo que está pasando mientras se habla de ello, es lo que experimentan los personajes en “Por no estar distraídos”. Se encuentran en una suerte de no-identidad: “había la levísima embriaguez de andar juntos, esa alegría, como cuando se siente la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca abierta” (Lispector, 2007, 22). Los personajes poseen una alegría de la que ni siquiera cobran consciencia. Esa experiencia de no saber lo que se tiene es la que compone al mundo de Lispector.

Tanto la escritura como los personajes de Lispector se encuentran en un constante devenir. En los personajes es visible por la incesante búsqueda de lo que son y el encuentro —muchas veces— de algo que no buscaban pues ese “instante de reconocimiento lo produce generalmente un hecho sin importancia” (Maura, 2003, 342).

Lispector “utiliza la palabra como yesca para hacer brotar el fuego: Lo que no existe termina revelando lo que existe” (Maura, 2003, 360). La escritura clariceana está en constante búsqueda y, por ello, la autora aborda la complicada hazaña de

hacer decir a la palabras —sin decir— aquello que en realidad son. Sobre la narrativa de Lispector, Affonso Romano analiza que

A un “nivel sintagmático” las historias de Clarice se construyen siguiendo las siguientes fases:

1. — Colocación del personaje en una determinada situación
2. — Preparación de un acontecimiento discretamente presentado
3. — Suceso del mencionado incidente
- 4.- Final en el que se considera o se muestra la situación del personaje tras el incidente (Maura, 2003, 365).

La estructura anterior encaja con el esquema de la crónica: Como *entrada* tenemos la presentación del personaje en una situación específica; como *relato* la preparación y el suceso de la situación; y como *conclusión* muestra al personaje nuevo en que se ha convertido tras el acontecimiento ocurrido.

Lispector, consciente de las normas de la escritura que rigen el espacio literario y al periodístico, tiene claro que posee una gran responsabilidad en el universo de las letras, pues su nombre figurará con todo aquello que decida lanzar al mundo. Es conocedora del gran compromiso que contrae con sus lectores y con ella misma. Por ello sus textos están impregnados de ese humilde y honesto no saber (Rodríguez, 2012, 3), porque de ese no saber devendrá una confesión más honesta y, por ello, más capaz de encontrar lo oculto en las líneas.

Lispector se posiciona dentro y fuera de sus pasajes como un ser en una búsqueda de la cosa en sí, de lo que uno realmente es, así que “las «tretas» que despliega Clarice ‘cronista’ tienen amplio alcance y el resultado es producto de una relación lúdica y aguda con los procedimientos y la forma: crónicas de apenas tres líneas; génesis de cuentos que deja o no deja inconclusos” (Rodríguez, 2012, 4). Esa inmediatez de los textos evita colocarlos en un estante clasificado porque la autora se dispone como cronista conduciendo la escritura de ambos discursos (literario y periodístico) y sus reflexiones se escapan de cualquier género y definición que exista sobre ellos. Es coherente al balbuceo, pues ni siquiera sus textos pueden etiquetarse y encajonarse sin más (Rodríguez, 2012, 3):

Lispector no se lanza a la calle en busca de ese pedacito de exterior que debe cronicar, no camina los acontecimientos políticos y sociales para evaluarlos en su sección semanal, no sale a buscar eventuales interlocutores para luego debatir o ensayar tal o cual tema, sino que es el exterior quien

irrumpe de súbito en sus escritos de las maneras más variadas, y solamente si le resulta inminente, urgente o irresistible, ella le abre la puerta, lo ingresa como material válido y le cede la voz (Rodríguez, 2012, 4).

A Clarice la realidad le toca la puerta. La escritora no toma un paseo matutino y de pronto se encuentra con un hecho digno de ser contado. Tampoco dirige sus pasos al lugar donde se desarrolla un acontecimiento tan llamativo y fuera de lo común que es necesario cronocar. Puede tratarse de un evento tan cotidiano como la perspectiva que se tiene al mirarse al espejo y de pronto darse que cuenta que no se refleja lo que uno es, al contrario. O tratar de retomar y reconfigurar el conocido cuento del “patito feo” y convertirlo en un escrito con tintes filosóficos sobre la observación del mundo y el arriesgar la vida en ello.

Abordar temas tan complejos para el ser humano la coloca como una reconfiguradora y transgresora del género crónica, puesto que la autora se desnuda —en apariencia— de su postura como escritora enigmática (Rodríguez, 2012, 4). Sin embargo, no se desapega de esa condición —de misterio— ya que convierte a su trabajo periodístico a una forma híbrida —de la que se ha hablado en párrafos anteriores— donde abrevan ambos discursos: el periodístico y el literario. Uno y otro, los discursos se encuentran en constante diálogo. El cronista mira su entorno y escribe en consecuencia, empero, Lispector realiza ese acto de mirar, no pasivamente como podría pensarse, sino como el momento ideal para aprehender la realidad (Rodríguez, 2012, 6).

Mirar, para Clarice implica un riesgo —que debe ser asumido—, es dar paso a una multiplicidad de voces a su escritura. El umbral para que esa polifonía ingrese a los textos es la crónica donde está la experiencia colectiva que después se dirá y se publicará (Rodríguez, 2012, 6). En el pasaje “Un pato feo” en el que escribe “y su ojo estúpido, aquella mirada estúpida era buena para la vastedad” (Lispector, 2007, 26), el pensamiento de Lispector surge al asumir el riesgo de mirar que se encuentra al observar el mundo desprendiéndose del conocimiento que el mundo ha establecido y creando nuevos. Mirar es olvidar que se sabe para saber.

Clarice es consciente que el acto de escritura exige al autor tener un posicionamiento en lo que se dice y en lo que no se dice (Rodríguez, 2012, 3). Para Lispector la mayor responsabilidad se encuentra, precisamente, en lo que no se

dice, en lo que se deja entre ver en la entrelíneas. Ese balbuceo que apenas puede traducirse es el lugar que más se acerca a decir-decir las cosas. La escritura cronística de la autora se desarrollará “en tanto «sujeto literario» sobre el dominio de lo público, para convertir ese «exterior» en escenario heterogéneo donde el «interior poético» se despliega como discurso histórico, social, cultural y político plenamente válido” (Rodríguez, 2012, 8).

Clarice Lispector propiciará la convergencia constante entre ambos discursos. Una de las ventajas que tiene al utilizar la escritura híbrida es pertenecer a un género que se resiste a ser catalogado, se escapa de las formas establecidas y construye su propio cauce. Del mismo modo, la autora escapa a los moldes establecidos, no pretende dominar el lenguaje, los géneros ni —mucho menos— a las cosas. La escritura clariceana permite al lenguaje desenvolverse. Con cautela y humildad se acerca a las fronteras de las palabras y de las cosas mismas. Abre el umbral y permite que las voces le hablen. Abre la puerta y deja a la palabras decir, pero —sobre todo— callar, para decir-decir en la entrelíneas.

Abordar la escritura clariceana requiere de constantes cuestionamientos sobre el ser y su quehacer en el mundo. Los personajes, el lector y la misma autora nadan en un cosmos de crisis. Pero ese estado de incertidumbre y trance traspasa a los entes y se interna en la misma escritura. Siendo precisos la obra *Para no olvidar. Crónicas y otros textos* produce en los lectores un mareo vertiginoso al preguntarse qué es lo que se posa en sus manos.

Se habló en líneas anteriores del acercamiento que Clarice tuvo con la crónica. Se ejemplificó cómo algunos de sus textos encajan en la estructura de una crónica literaria, pero ¿qué sucede con la escritura que no encaja en el molde? ¿A dónde se dirigen los *otros textos*? La crónica literaria pertenece a una combinación de lo periodístico con lo literario, lo que la convierte en un género híbrido. Los textos clariceanos convocan la hibridez literaria.

La hibridez nace de los géneros de la brevedad que “se desarrollaron fundamentalmente a partir del modernismo, como lo demuestra la proliferación en el fin de siglo de libros de crónicas, de poemario en prosa y, posteriormente, de volúmenes que reunían una ‘literatura de cascajo’, primeros exponentes claros de

las misceláneas” (Noguerol-Jiménez, 1999, 240). Noguerol-Jiménez habla de ciertas escrituras que se resisten a ser encajonadas. La mención de libros de crónicas sin dudas dirigen hacia la escritura clariceana como referente de esta literatura miscelánea.

Claro está que para hablar de un híbrido es necesario partir de una base. En el caso de “Por no estar distraídos” esa base es periodística. Sin embargo, “las crónicas poseían un carácter eminentemente frívolo y caducaban al ser leídas, pues se dedicaban a reseñar temas del día haciendo gala de una gran carga de subjetividad” (Noguerol, 1999, 240). La crónica clariceana traspasó los típicos umbrales de la nota efímera. La temática manejada en los textos publicados tanto en *Revelación de un mundo* y *Descubrimientos* han permitido la trascendencia del mundo periodístico al cosmos literario.

La hibridez literaria surge de la necesidad de replantearse el ejercicio creador. Noguerol citando a Julio Torri recuerda que “escribir hoy es fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos” (Noguerol, 1999, 242). La no crónica de Lispector tiene esa esencia de microrrelato, de género de la brevedad. Los textos incluidos en *Para no olvidar* parecen recrear una instantánea anímica. La búsqueda de Clarice filtrada en esos breves textos otorga la sensación de leer su estado psíquico y sus más profundas angustias.

Torri refiere a fijar estados del alma mientras que Alfonso Reyes, citado por Noguerol, piensa en “la posibilidad de elaborar ‘un libro hecho con las astillas del taller de un escritor, y algunos papeles y cuadros 'de su pequeño museo privado’” (Noguerol, 1999, 242). El pequeño museo de Lispector son esos fragmentos publicados en *Journal do Brasil*. Esos retazos de escritura ocultando el sentido primigenio de las ideas. La obra de Lispector es resultado de una serie de astillas antes llamadas crónicas y hoy replanteadas como textos híbridos. La finalidad de los autores que apelan a la escritura breve es dispersarse de las limitaciones del género.

El ejercicio de Clarice incluye a la misma labor creadora ya que “puede colegirse que el tema fundamental de las misceláneas es el de la literatura”

(Noguerol, 1999, 245). El tema abordado directamente en “Por no estar distraídos” resulta ambiguo pero el subtema —el problema de nombrar y clasificar— refiere en su totalidad —al menos en apariencia— a la literatura y su trasfondo (la vida misma).

Además de huir del asfixiante mundo de los conceptos, Noguerol menciona que es “muy común encontrar en ellas el reflejo de las vanidades del mundo literario, donde se ha perdido el placer de leer en favor de otros intereses más pragmáticos” (Noguerol, 1999, 245). La literatura ha venido para servir al hombre en su más simple existencia. El hombre, como el Adán del paraíso, pretende ir colocando nombres a las cosas. Sin nombrar es imposible conocer al mundo, indiscutible. Empero para los creadores, para Lispector, asir al mundo es imposible incluso con palabras. La lectura ha tomado su razón de ser en las editoriales y las críticas.

La dirección de la lectura nace de las grandes autoridades literarias. “Por no estar distraídos” es el ejemplo de una prelectura. Su origen fue en un periódico y por ello se piensa que fue concebido como crónica, sin embargo, en su propia temática realiza su propia defensa como texto misceláneo.

La literatura miscelánea provoca que el lector esté atento para advertirle sobre “la solemnidad de la que solemos investirnos cuando subimos al estrado del profesor y nos invita a mantener vivo el espíritu festivo e iconoclasta de la verdadera literatura” (Noguerol, 1999, 245). La literatura nació como el médico para un mundo enfermo de conceptos. Pero, como se hablará en el capítulo siguiente, en ocasiones los intentos de fuga son retenidos por las grandes líneas molares.

Esta literatura de cascajo convoca a una reflexión sobre los estándares con los que se dirigen las lecturas actuales. Al finalizar su artículo sobre la hibridez, Noguerol solicita que “aceptemos cambiar nuestros cánones de lectura, incluyendo en nuestras bibliotecas unos textos que basan su incuestionable valor en su apuesta por conseguir la página perfecta.” (Noguerol, 1999, 246). Este trabajo no considera que Clarice Lispector apostaba por la página perfecta. Entonces, se apela a que los lectores acepten en sus bibliotecas esta serie de fragmentos que conforman al pequeño museo privado de Lispector. Museo que busca a la cosa en sí y se apoya de las palabras para bordear lo inabarcable.

Los textos de Lispector, como hibridez literaria, responden al ejercicio escritural de la autora. Que los otros textos no puedan ser catalogados, es manifiesto de esa búsqueda clariceana. Wellek y Warren cuestionan si “¿va implícito en una teoría de los géneros literarios el supuesto de que toda obra pertenece a un género literario?” (Wellek y Warren, 1979, 272). La pregunta aplica para la literatura en general, en este caso para la obra de Lispector. ¿Se podrá decir que la creación de Clarice puede catalogarse a partir de un molde universal? La respuesta es negativa. La literatura de Lispector incita al lector a una búsqueda, a un devenir, a una construcción constante e inacabable. Si a eso convocan los textos, ellos mismos tendrán que realizar el mismo ejercicio de devenir haciendo huir al concepto y a lo estático.

“Por no estar distraídos” podría ser resultado del supuesto, al que refieren Wellek y Warren: “los géneros tradicionales pueden «mezclarse» y producir un nuevo género” (Wellek y Warren, 1979, 282). El texto, perteneciente a *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, podría pertenecer a esa categoría de crónica o de *otro texto* al que refiere el título. Su contenido es el de un relato, pero la temática hace que el lector suponga que existe algo más en él para responder a un sólo esquema narrativo.

El hecho de hallar tintes de crónica y relato permiten que el texto no sea del todo extraño, pues “el placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo” (Wellek y Warren, 1979, 282). El lector reconoce lo narrativo del texto, pero lo novedoso se desarrolla en la temática y en la dosis con la que la autora la va desmenuzando.

El escrito de Lispector, al ser breve, muestra una estructura que implica “sobre todo la capacidad del lector para descifrar el silencio que está alrededor, detrás, dentro de las palabras” (Campra, 2008, 218). Lo omitido se vuelve imprescindible, lo no dicho cobra relevancia en el texto tanto o más que lo dicho. “Por no estar distraídos” demuestra que “la complicidad del lector adquiere el tono de una provocación” (Campra, 2008, 220). El lector se internará en las estructuras para encontrar la entrelíneas.

Campra resuelve que “el riesgo es manifiesto: la etiqueta que ponemos sobre el objeto de conocimiento provoca, paradójicamente, cierta opacidad del objeto mismo. En realidad no lo vemos: lo reconocemos” (Campra, 2008, 224). Abordar a un texto con una serie de prejuicios y etiquetas sólo disminuirá el efecto que podría causar en la audiencia. La hibridación viene a poner en jaque a los lectores porque los saca de la comodidad de leer algo definido hacia algo indefinible, algo que fluye. La escritura clariceana propone un juego para el lector, el juego ha de comenzar en el momento en que toda etiqueta pierda valía.

1.2 La búsqueda del ser a través de la escritura

En la novela *La pasión según G.H.*, la escritora exterioriza una cualidad que desearía poseyeran sus futuros lectores; Lispector escribe “me sentiría contenta si lo leyesen únicamente personas de alma ya formada” (Lispector, 2001, 7). Para abordar la obra clariceana se tendría que, de algún modo, tener una comprensión y aprehensión del mundo distinta a la que se ha tenido hasta iniciar el viaje en sus letras. Leer a Lispector es asumir, por un lado, que será complicado comprender los textos porque al comprenderlos nos estaremos comprendiendo a nosotros mismos; por otro lado asumir la responsabilidad al entrar a un ritual del que —si se compromete en serio— ya no se regresará igual.

La escritora realiza un vínculo-compromiso con su lector al escribir que: “no sé «redactar», no consigo «relatar» una idea, no sé «vestir una idea con palabras»” (Lispector, 2007, 131). Al reconocer que lo complicado que resulta expresar una idea en palabras, el lector sabrá que sus palabras no estarán escritas irresponsablemente y que cada oración estará cuidadosamente diseñada para acercarse a lo que en realidad quiso escribir.

En “Escribir para el diario y escribir libros”, Lispector expresa que: “escribir mucho y siempre puede corromper la palabra. Sería más protector vender o fabricar zapatos: la palabra quedaría intacta. Lástima que no sé hacer zapatos” (Lispector, 2005, 313). La creación escritural es algo que la supera; sin embargo, es consciente del cuidado que se debe poner sobre las líneas para evitar que la palabra sea corrompida y que mienta tanto a los lectores como a la autora misma.

En la obra *La Hora de la estrella*, Clarice reafirma que el material básico es la palabra y oculto bajo las frases se encuentra un sentido oculto que proviene de algo que excede a lo pronunciable. El material principal para un escritor serán siempre las palabras; sin embargo el sentido que desean compartir con sus receptores se escapará de esa forma. El sentido que emanan los textos de Lispector —muchas veces— se encuentra más allá de las palabras, lo que está escrito, lo dicho.

Ese más allá de la palabras es lo no dicho, la entrelíneas en el que aguardan las ideas que se resisten a ser vestidas de palabras. La obra clariceana es un ritual de iniciación humilde —la importancia de esta cualidad deviene de la misma autora pues ella la posee al no intentar domar a todas las ideas y dejarlas fluir en sus textos— y, a la vez, aleccionadora del lector. Los discursos de Clarice reeducan el alma, su obra se torna, repentinamente, en la manera de restituir a los receptores a la escuela del mundo (Cixous, 1995, 158). Los textos clariceanos instruyen al lector resignificando las posiciones que ambos poseen. Lispector libera a sus textos, pues sabe que la obra fluye indomablemente y lucha contra el sentido de apropiación, la autora conoce el poder destructor que tiene incluso el más inocente intento de adjudicación (Cixous, 1995, 177).

La instrucción de los destinatarios se clarifica aún más cuando el lector observa que el discurso de Clarice Lispector aleccionan hacia un saber-vivir no saber (Cixous, 1995, 182). La importancia del texto en esta lección se refina más tomando en cuenta que se parte de elementos y situaciones cotidianos que generan en el lector una introspección que le llevará a cuestionarse y a alcanzar ese saber-vivir del que habla Cixous.

Y dependerá del destinatario el cómo decodifique el mensaje cifrado en lo dicho y no dicho de los textos clariceanos, pues “Hirsch no niega que una obra literaria pueda «significar» cosas diferentes para personas diferentes en épocas diferentes. Pero esto, afirma, se refiere más bien a la «significación» de la obra que a su «significado»” (Eagleton, 2014, 87). La significación de la obra encuentra su lugar adecuado en la entrelíneas, en ello que no se ha podido pronunciar y ha quedado atorado en el balbuceo. Clarice no actúa imprudentemente, así que deja

fluir ese tartamudeo ya que la escritura, como confesión, significa para ella una vanidad, aunque la confesión sea penosa (Lispector, 2001, 26). El decir algo que se resiste a ser dicho sería una falta de humildad, cosa que no le sucede a la autora.

Para comprender lo dicho y aprehender lo no dicho es necesaria la mirada estúpida que es buena para la vastedad (Lispector, 2007, 26). Quitarse las pretensiones de saber-saber permite, de inmediato, adquirir el saber-vivir que inunda la obra clariceana. Para ello es forzoso mirar al mundo con nuevos ojos, con alma formada, por primera vez.

Al colocarse con la mirada estúpida —a la que refiere Lispector en el texto “Un pato feo”— uno se posiciona en una búsqueda similar a la de los personajes clariceanos. Los personajes que “siempre están determinados por una búsqueda constante, la mayoría de ellos en busca de sí mismos, de una identidad social y psicológica” (Arizmendi, 2017, 31). Arizmendi Domínguez identifica los elementos que contiene la búsqueda de los personajes, misma que es adoptada por los lectores.

Esta escritura impregnada de búsqueda y cuestionamiento del yo muestra que “Clarice rompe con la forma tradicional de escribir y enfrenta a los lectores reales a un juego lingüístico que no hace sino enriquecer el lenguaje” (Arizmendi, 2017, 2), porque pese al desafío al que se enfrentan los personajes no se puede olvidar que el protagonista de la obra clariceana es el lenguaje mismo que se ve dignificado por la autora. Enriquece al lenguaje pues le da sentido filosófico existencial ya que sus personajes se preocupan por la adquisición de una conciencia del ser y poseen su propia representación del mundo (Arizmendi, 2017, 32). Desde los personajes, el uso de palabras que dicen y espacios que dicen sin decir, Clarice construye un tejido que deviene y se construye constantemente.

A sus personajes, Lispector les otorga un flujo de pensamiento, pensamiento con el cual son capaces de moverse de su mundo real al personal y esto “provoca en ellos que poco a poco se vayan descubriendo; se trata de una revelación a través de la cual los personajes obtienen una visión del mundo más profunda” (Arizmendi, 2017, 33). La obra clariceana es un ritual, por tanto se convierte en una revelación del mundo y del yo.

Arzate Díaz compara la obra de Lispector con la historia de vida por el grado de subjetividad ya que —gracias a esa cualidad— la autora es capaz de compartirse con el otro (Arizmendi, 2017, 39). Clarice otorga respuestas o al menos acercamientos a ellas dentro de sus mismos textos, el diálogo no es cara a cara; sin embargo, parece que sí. En los textos, “a partir de modelos argumentativos y narrativos, habla de sí misma, de los acontecimientos de su vida cotidiana” (Arizmendi, 2017, 40). Se recordará que es esa cotidianeidad la que se cuele en los discursos de Lispector y, una vez, que les ha dejado hablar, ellos y el lenguaje son un medio para exteriorizar la búsqueda en la que ella misma está.

Clarice cronista “realiza una cronología, no de hechos sociales de interés general, sino de las experiencias y reflexiones que la configuran como ser humano, como individuo semejante a cualquier otro sujeto que experimenta” (Arizmendi, 2017, 41), porque para ella los temas de mayor relevancia son aquellos que aquejan y confrontan al ser humano con su yo. Al saber-saber contra el saber-vivir.

Los autores honestos entregan algo de sí, Clarice pretende mostrar a sus lectores un saber diferente por ello se cuenta a sí misma, vierte su pensamiento pasando de lo privado a lo público y con el manejo del lenguaje convierte su narración propia en algo común (Arizmendi, 2017, 41). Se comparte con el lector y con ello le aporta su experiencia —ya sea de bienestar o soledad—. El lector comprende las circunstancias de la cronista y es capaz de interpretar los sucesos que ella le envía (Arizmendi, 2017, 41). El lector que Clarice cronista requiere es uno potencial ya que, apunta Arzate Díaz, “el lector de las crónicas debe llenar espacios vacíos en el relato, o en la secuencia de ellos” (Arizmendi, 2017, 42)

Tras narrarse la misma Clarice se convierte en lenguaje (Arizmendi, 2017, 44), se transforma en ese complejo tejido que tanto le hace cuestionarse, es ella misma la que se acerca poco a poco a las cosas para intentar decirlas, del mismo modo que el lenguaje se acerca a las ideas para poder nombrarlas. Clarice como lenguaje o como aquello que el lenguaje no define se encuentra en constante construcción, pues “en un espiral de presente eterno, le quita al otro la posibilidad y la responsabilidad de definirla, para definirse por el uso de la palabra” (Arizmendi, 2017, 45).

Clarice Lispector reconoce que la palabra funciona como anzuelo para atrapar a la cosa en sí y elige, precisamente, la escritura híbrida para dejar fluir esa condición de arpón ya que reconoce, según Fernández Rojas, que una de las acciones que mejor caracteriza al ser humano “es la discusión, la charla, el diálogo [...] Pasar del ámbito de la charla, de la voz, al espacio de la escritura; fijar el mensaje es el gran acontecimiento del lenguaje, ya que posibilita a la actualización de conocimiento, padecer o gozar” (Arizmendi, 2017, 63). La capacidad de dialogar permite al hombre conocer y conocerse. Compartirse con el otro es una parte de la constante búsqueda que se tiene de uno, Clarice comprende a la perfección esta cualidad y por ello emprende el viaje de la constante interlocución con sus lectores. En general, su narrativa está construida con un diálogo dirigido a ella misma y con sus receptores, el uso de la raya y los paréntesis se convierten en *leitmotiv* dentro de su obra, es la manera que tiene de fluir su lenguaje que, como ya se ha mencionado, es el centro de su escritura.

Partiendo de los signos utilizados en sus textos, el diálogo reluce de mayor manera en la obra *Para no olvidar* porque, al narrar una historia-acontecimiento cotidiano, se realiza una conversación en la que se envuelven el autor y el lector. La importancia que le da Lispector a sus textos es la atención que le dedica a la palabra y a todos los constructos que puede formar a través de ella —el gran asunto del escritor—, esa atención le permite ir escribiendo la vida y, de cierta manera, a ella misma. Clarice es todas palabras (Arizmendi, 2017, 69).

Otro *leitmotiv* en la obra clariceana, dice Huertas Neri, son los “tópicos como el misterio, el silencio y lo inexpresable” (Arizmendi, 2017, 76). Esos silencios, eso inexpresable nace de la incapacidad de atrapar completamente a la cosa, sólo hay acercamientos. En cada línea de la escritura clariceana se nota la angustia y el encuentro con el ser, con lo que es y ellos “permiten al individuo-lector suspenderse, reflexionar, conocer los orígenes, ver, comprender y formar parte del cosmos” (Arizmendi, 2017, 76). La búsqueda del yo inicia en las líneas y entre líneas que componen la obra de Lispector. Lo dicho y lo no dicho incitan al lector a emprender el viaje de introspección. Dicho viaje es importante para los sujetos ya que al recibir la revelación del instante se encuentran a sí mismos —con el indefinido llamado ser—

(Arizmendi, 2017, 76). Con ese reconocimiento el personaje y el lector se saben en su mundo y comienzan a comprenderse.

Huertas Neri apunta que “los textos clariceanos permiten al receptor formar parte del ritual, de esa suspensión que permite develar lo indevelable, para de nuevo guardar el misterio” (Arizmendi, 2017, 77), Lispector estimula al lector a leer más allá de lo inmediato, a interpretar con otros ojos y a aprehender eso que se está diciendo sin decir. La lectura clariceana es un ritual del que participan autor-personaje-lector en un fluir de consciencia que los harán desafiarse a sí mismos y a lo que se presenta frente a ellos.

Ahora bien, el tiempo del instante de revelación va al mismo ritmo que el tiempo de la crónica, son simultáneos; el suceso y la escritura transcurren paralelamente (Arizmendi, 2017, 78). Como ambos tiempos confluyen, el lector da cuenta, expresa Huertas Neri, que el cronista es testigo de ese acontecimiento, de la ordenación del ser (Arizmendi, 2017, 79). El cronista es testigo de la revelación del ser, así el lector es partícipe de aquel acontecimiento que, del mismo modo, le provoca un instante de revelación. El ritual está diseñado para afectar tanto al participante activo (el personaje) como al pasivo (el lector). El ritual es creado por el autor. El creador es un cuerpo que da a luz escritura. Él mismo se metamorfosea en escritura y esa escritura es un ritual que enfrenta a ambos cuerpos el de la escritura-autor y al de —también— escritura-lector.

El enfrentamiento de los cuerpos podrá devenir-escritura e instante de revelación sólo si el creador es capaz de dejar fluir tanto ideas como palabras como tópicos y eso es algo que se hace mayormente visible en las creadoras. La ventaja de escribir de Clarice es que, indica Valdés Sampedro, la mujer no sufre la tan característica marca del concepto que el hombre tiene inscrita en sus letras (Arizmendi, 2017, 129-130). La mujer sigue escribiendo en devenir porque ni ella misma está terminada ni definida, “el devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia” (Deleuze, 1996, 5). El hombre —al menos en concepto— está terminado, mientras que la mujer se sigue construyendo y ello se hace evidente en sus estrategias narrativas. Clarice Lispector

hace huir al concepto ya que no posee la insistente necesidad de nombrar todo y poner su sello en el mundo. Curiosamente, sin ese anhelo, su huella —una distinta a las firmas autorales— queda impregnada en sus lectores-aprendices.

De esta manera la escritura clariceana —como una escritura femenina que no se centra en el concepto sino en los diferentes matices del lenguaje— implica la participación activa de los sentidos “respira lo que ve, escucha lo que huele, acaricia el sonido y lo saborea en silencio con el fin de hacerlo palabra” (Arizmendi, 2017, 131). Lispector no se conforma con que la escritura mueva al instante de consciencia de su lector sino que le invita a replantearse el uso de su propio cuerpo, las diferentes maneras de percibir el mundo y a lo que en él habita. Porque la escritura clariceana, pese a su procedencia corporal, comunica sobre lo que está más allá de él. Clarice habla de ese misterio que se podrá ver si uno decide no mirar (Arizmendi, 2017, 132), es ese decir sin decir.

Ese misterio caracteriza la obra de Lispector, esa necesidad de encontrar la meta-existencia, el primer origen, el momento antiguo. Su voz dirige al lector al momento antes de la palabra porque sabe que la escritura vive allí, en las sombras (Arizmendi, 2017, 132). La escritura, la entrelíneas habita en ese lugar remoto que se ve sin mirar.

Esa búsqueda implacable fue emprendida por la autora desde distintos géneros: la escritura híbrida, el cuento y la novela. Géneros en los que rompió cánones y conservó su inquietud por la palabra, el ser y la creación (Arizmendi, 2017, 133). Los textos híbridos, como se ha mencionado, le valieron para un mayor ejercicio de desvelamiento puesto que se caracterizan por un diálogo y un cuestionamiento que solo el receptor podrá ir resolviendo conforme avanza el ritual-escritura. Este ritual apela a llegar a ese momento originario que tanto atrae a la autora y a sus lectores, pues los textos clariceanos apuntan a “la referencialidad de un lenguaje original, hermético y a la vez transparente” (Arizmendi, 2017, 134). El mismo lenguaje se presenta como antiguo, como un conductor para transportar a los receptores a ese momento en que las ideas no eran revestidas de palabras. Ese momento antiguo es el Lispector busca decir, la palabra prohibida, la idea impronunciable, el instante llamado antes de (Arizmendi, 2017, 136).

Tanto interés por ese momento originario nace del ansia de poder llamar a las cosas por lo que realmente son, Valdés Sampedro afirma que “su inclinación por lo *neutro vivo*, por la cosa en sí, por lo inhumano, hizo que forjara textos con la lucidez vacía de quien sale con cada palabra de la caverna, dispuesto a conocer aquello que los demás se niegan a ver” (Arizmendi, 2017, 136). Clarice sale de la escritura convencional y reinventa los géneros, se escribe cuando escribe cuentos y novelas, se narra a ella misma cuando construye los pasajes que reflejan tan anhelada búsqueda del ser, de la cosa en sí, de la palabra que nombra sin capturar la esencia porque ella misma es esencia.

En su escritura, Clarice, roza el secreto de ese algo que se resiste a ser nombrado, lo desnuda desde la mirada de otro, deja de lado su condición de humano y se transforma en un cuerpo que se olvida de él y balbucea lo indecible, lo innombrable, así se puede fundir con el todo, con el cosmos (Arizmendi, 2017, 137). Clarice sabe que ya todo existe y que tan solo falta encontrar la manera de precisarlo. El mundo entero existe en abstracto y para concretarlo, para ordenarlo hace falta la palabra (Hernández, 2013, 133): el instrumento del autor. El ser humano dice el mundo y de esta manera lo organiza.

El poder de nombrar permite a las cosas existir en armonía, debido a esto, Lispector considera que el lenguaje es un anzuelo (Hernández, 2013, 133). Las palabras son arpones que buscan atrapar lo no dicho. Eso no dicho es un vacío, pero el vacío al que refiere la obra clariceana es un halo —para Heidegger el *Dasein*— es un estar-ahí, Hernández llama *It* al vacío que es un elemento puro (Hernández, 2013, 134).

El ser-ahí —estar-en-el mundo— es volver al punto original que tanto atrae a Lispector, la búsqueda de un ser inefable que reposa —o deviene— en el balbuceo del lenguaje. El ser no puede definirse como un *ente*, “el «ser» no puede ser objeto de determinación predicando de él un ente. El ser no es susceptible de una definición que lo derive de conceptos más altos o lo expliquen por más bajos” (Heidegger, 2003, 13). Los personajes de “Por no estar distraídos” poseen algo que los hace ser: “todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran” (Lispector, 2007, 22). Los personajes son algo que Clarice no puede

traducir. Su alegría es imposible de codificar, esa levísima embriaguez ya es. El error de los personajes es el mismo que el de los hombres intentando nombrar lo inasible: “aprendieron entonces que, si no se está distraído, el teléfono no suena, y que es necesario salir de casa para que la carta llegue, y que cuando el teléfono finalmente suena, el desierto de la espera ya ha cortado los hilos” (Lispector, 2007, 22).

El ser se escapa de la palabra, huye del concepto, pero los textos de Clarice permiten estar lo más cerca posible a encontrarlo. La escritura híbrida de Lispector invita a encontrar en los vacíos una manera más eficaz de encontrar el ser, de encontrar-se.

No se habla de ente, puesto que ello es algo que se dice, es algo que el hombre maneja (Heidegger, 2003, 16), contrario a ello es ser es algo que no puede mentarse, que está, que existe en abstracto evitando el anzuelo que le es lanzado constantemente. Del ser, Heidegger manifiesta que “está implícito en el «que es» y el «cómo es»; en la realidad en el sentido más estricto; en el «ser ante los ojos»; en el «constar que...»; en el ser válido; en el «ser ahí»; en el «hay»” (Heidegger, 2003, 16). El ser como movimiento —como devenir— es en la manera *es-ahí*, al nombrarlo pararía su movimiento y, entonces dejaría de ser: “El ser mismo relativamente al cual puede conducirse y se conduce siempre de alguna manera el «ser ahí», lo llamamos «existencia»” (Heidegger, 2003, 22).

No se puede dejar de ser si ya se ha emprendido el viaje. El ser-ahí se compone de su misma existencia, es una posibilidad de ser o no ser él mismo (Heidegger, 2003, 22). No hay afirmaciones sobre ello porque afirmarlo requeriría definirlo y, definirlo lo detendría de su constante andar, de su devenir, entonces, estático, dejaría de ser.

La substancia es inexpresable; la cosa es indecible. Lo oculto —la entrelíneas—, la existencia no puede acabarse (Heidegger, 2003, 22), para liquidarse necesita su propio existir y agotarlo. Detener su existir, pero el ser deviene-movimiento, por tanto deviene-eternidad. “El «ser ahí» tiene, en suma, una múltiple preeminencia sobre todos los demás entes. La primera preeminencia es *óntica*: este ente es, en su ser, determinado por la existencia” (Heidegger, 2003, 23), el ser existente porque

su esencia es existencia, la cosa en sí, tiene la misma esencia. La búsqueda del ser significa esa incesante necesidad de encontrar lo que significa realmente el mundo, la manera de conocer el significante es acercarse al ser.

Los textos clariceanos balbucean cosas que no son nombradas, inmensos vacíos, por ejemplo en “Hora de que el marinero parta”, nos muestra: “—Lo entiendes, verdad, mamá, que no puedo quererte toda la vida” (Lispector, 2007, 38). La brevedad del texto convoca a lector para completar esos espacios. Dentro de esos vacíos encontrará los significantes que no han podido expresarse. El ser, la entrelíneas se hace presente en el ente, pero sólo hace una borrosa aparición y la deja entre sombras. Deja en lo oculto la revelación de su ser (Esperón, 2016, 14). Para explicar ese ser, que se oculta, Esperón explica que

En la metafísica entonces, se comprende al ser del ente desde una doble perspectiva: como onto-logia (como esencia general de todo lo ente) y como teo-logia, (como fundamento supremo y absoluto del que depende la existencia de los entes particulares en general). Pero la comprensión de que sea ontológico y teológico en cada caso depende de la época histórica que acaezca en la historia del ser (Esperón, 2016, 12).

El ser se bifurca en dos caminos: esencia y fundamento, pero en ambas cualidades es visible que “el ser no tiene propiedad alguna. La identidad no es propiedad alguna del ser” (Esperón, 2016, 31). No es posible darle alguna descripción final y estable al ser porque ello le evitaría la construcción de su existencia. A partir de lo anterior surge la oposición de dos conceptos —que en realidad son a la par—: ser y devenir, sobre ello, Esperón expresa:

En la contraposición excluyente entre el ser y el devenir, Heráclito opta por el devenir. Si no se los ve desde la contraposición sino desde la integración, Heráclito sostiene que el ser tiende que entenderse como ser del devenir (y no como devenir del ser). El acento hay que ponerlo en el devenir (Esperón, 2016, 37).

La elección en la obra clariceana es la misma que Heráclito, el ser se da en devenir porque no se trata de una oposición de términos sino de una integración de uno en otro. Entonces, la existencia se vislumbra en dos caras: la que habla del ser en devenir y la del concepto (Esperón, 2016, 55). Al nombrar —decir el concepto— se está cortando la posibilidad de que el ser se siga construyendo. El nombre es estático, definitivo. El ser es movimiento, mutable. La búsqueda supone una

travesía, pero el ser ya es en sí un viaje. Los textos que invitan a la búsqueda del ser apelan a dos viajes que no se detienen.

Las obras son travesías que invitan a viajes específicos, pues esos viajes son los mismos que en ella misma se desarrollan. La obra incita a viajes que la componen (Deleuze, 1996, 2). Los textos clariceanos convocan constantemente al lector hacia una introspección y un viaje de descubrimiento del mundo y las cosas, y esa convocatoria tan sólo puede realizarse porque en las líneas —de lo dicho y lo no dicho— existe esa búsqueda. Las palabras utilizadas, los silencios evocados y los significantes ocultos son la clara imagen de la búsqueda de la cosa en sí, del lugar que uno ocupa en el mundo.

Clarice Lispector es conocedora del poder que tienen las palabras que se dicen junto a las que no. Es sabedora de que escribir no significa imponer formas y conceptos. No busca terminar sus textos, por ello los espacios, los puntos, las rayas. Como miembro de la literatura, ella y su obra se ponderan hacia lo inacabado, “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida” (Deleuze, 1996, 5). Escribir significa dejar fluir el significante de las cosas, estar a la espera con la palabra hecha anzuelo y aguardar a que la entrelíneas pique el gancho al fin. Clarice se decanta hacia la Literatura como un proceso de lo vivible —y lo vivido— porque sabe que la escritura —como el ser— es inseparable del devenir (Deleuze, 1996, 5).

Capítulo 2. La propuesta de las líneas¹ en “Por no estar distraídos”

¿Es posible realizar un acercamiento filosófico a una obra literaria? La literatura y la filosofía son dos disciplinas que se estudian por caminos distintos; sin embargo, ambas atañen al acontecer humano y a su problemática frente al ser. Lispector realiza una escritura que trasciende a las mismas líneas escritas, mientras que Deleuze realiza una propuesta cuyo propósito es cartografiar la literatura como una LF (que escapa a las líneas escritas). Ambos autores coinciden, ideológicamente, en que la literatura sugiere y dice sin necesidad de nombrar gráficamente.

Para realizar un acercamiento filosófico a una obra literaria es necesario reconocer en el texto la necesidad de un análisis de ese tipo. Una vez que el texto da pie a esa aproximación se realiza un nexo necesario e ignorado: literatura y filosofía. Deleuze propone que tanto la vida como la literatura están compuestas de líneas y que ellas componen una cartografía. La cartografía de la literatura permite examinar tanto a la estructura del texto como a su lugar y funcionamiento dentro de la gran etiqueta que supone la literatura.

Realizar la lectura de un texto clariceano desde la proposición del filósofo francés posibilita una visualización clara y concreta de la unión de estas dos artes-disciplinas: literatura y filosofía. En el plan de la licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas se incluye la unidad de aprendizaje Literatura y Filosofía, lo cual responde a la gran necesidad que se tiene de una comunicación entre las dos disciplinas. Los textos clariceanos reclaman a un lector que vea más allá de lo dicho y de lo expresado en la escritura. Ese lector habrá de realizar su acercamiento desde una teoría que no se conforme solo de conceptos, esa teoría es la deleuziana.

Autores como Gilles Deleuze y Clarice Lispector apelan a otras maneras de ser, de devenir. Deleuze entiende que “devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de inderscinibilidad o de indiferencia tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula” (Deleuze, 1996, 5). Deleuze establece la teoría que

¹En este capítulo las líneas se referirán del siguiente modo: Línea de la escritura=LE Línea molar=LM; Línea molecular=Lm; Línea de fuga=LF

propone ser una LF desterritorializada; Clarice establece textos que dicen sin decir porque ellos ya devienen otra cosa que no sólo se dice o se escribe.

Clarice Lispector escribe de manera cuidadosa. Sus textos están impregnados de una suerte de enigmas, que la misma autora llamará secreto. Los textos clariceanos poseen la cualidad de no-decir, la autora se mueve en lo no dicho. Gilles Deleuze habla de la LF que escapa a la normativa y se crea un propio territorio. Lo no-dicho atañe a lo clariceano; la LF a lo deleuziano.

Entre Lispector y Deleuze se crea un diálogo que va más allá de las líneas escritas. El diálogo no va sobre la obra (sin género) de Lispector con los conceptos y presupuestos de Deleuze. El diálogo nace en la sugerencia. Ambos autores apuntan a algo que existe sin poderlo nombrar.

Eso que no se puede nombrar es expuesto por Daniela Londoño Ciro cuando propone que Lispector habla desde un *no sé*, esto por la necesidad de nombrar y hablar de algo que se escapa del lenguaje y que, por tanto, no está concretizado. La importancia de la concreción es que, apunta Rafael Gómez Pardo en “Deleuze o «Devenir Deleuze». Introducción crítica a su pensamiento”, los hombres están acostumbrados a los conceptos. Por ello el devenir se torna difícil de alcanzar.

Pero, si para los hombres el concepto es una barrera, para Lispector lo no-dicho es la entrada al devenir. Santiago Díaz habla de la importancia de que tanto autor como obra estén en constante devenir (propuesta deleuziana). Que la obra no esté concluida no significa que carezca de elementos sino que estos se han de construir a partir de la intervención de un tercero: el lector. El autor y el texto mantienen una relación, si el autor es un hombre lleno de conceptos el crear una obra en movimiento resultará imposible.

Lispector es una escritora que deviene y se recrea, es el prototipo del que hablaba Deleuze. La autora desarrolla la idea de devenir y el cómo las etiquetas — *la LM* y la necesidad de nombrar— empobrecen el discurso y al verdadero valor de las cosas.

2.1 El devenir

La escritura está en íntima relación con el devenir porque la escritura es un ejercicio del ser y de la búsqueda de él. La obra clariceana resalta en esos dos puntos: la

búsqueda del ser y el devenir. Tanto los textos como la autora están impregnados de esa esencia ontológica. En *La pasión según G.H.*, Clarice habla de la metamorfosis de uno en uno mismo que significaría perder todo lo que uno es (Lispector, 2001, 60). La narradora entra en conflicto al enfrentarse a una verdad: uno es todo lo que se tiene. Un ser —no ente— sólo existe en cuanto al fluir de su existencia. Lo que uno es corresponde a lo único que uno posee. Esa esencia que se posee es lo indescriptible e impronunciable, Clarice lo describe en *La pasión según G.H.*: “La realidad antecede a la voz que la busca” (Lispector, 2001, 154).

Lo que es se encuentra oculto en el silencio, en ese antes del lenguaje. Clarice comprende que las cosas existen mucho antes de que se las nombre; sin embargo es necesario nombrarlas para que se las vea y se les considere como existentes. Pero, para darles la cualidad de existencia a las cosas, las palabras tendrán que usarse con ínfimo cuidado para no borrar lo que se oculta en la escritura. En la entrelíneas se puede aproximar la llegada al punto original. Lispector constantemente arroja a su lector a una serie de cuestionamientos acerca del límite de la palabra y la cosa en sí, en la obra citada anteriormente se encuentran los cuestionamientos siguientes: “si la persona no mira y no ve, ¿incluso así la verdad existe? La verdad no se transmite ni a quien ve. ¿Éste es el secreto de ser una persona?” (Lispector, 2001, 81). Los seres humanos somos seres de lenguaje, somos en cuanto somos capaces de nombrar las cosas y, estas a su vez existen en cuanto las nombramos, se convierten en lenguaje; sin embargo, si se quitaran las etiquetas del lenguaje y el hombre volteara la vista hacia otro lado, ¿aun así existirían las cosas? La respuesta en la obra de Lispector es sí. La realidad antecede a la palabra. La palabra instauro el mundo y su existencia, pero es una existencia estática que ya no podrá ser modificable. Las cosas ya existen antes de que uno las mire e incluso las nombre. De esa existencia en movimiento y estática nace la importancia del devenir tanto en la escritura como en la vida,

La importancia de la idea nietzscheana de que la literatura y la vida estén puestas permanentemente en estrecha relación, no anula sino que refuerza la exigencia del interés o de la novedad de toda escritura que ha de tender a algo más provechoso que la repetición cotidiana de las vivencias de yo (Navarro, 2001, 32).

El devenir en un escritor denotará su existencia tanto en su obra como en su vida misma y el mismo efecto tendrá el lector. Un creador que deviene, no pertenece al mundo, no encaja en el universo, es una LF porque “ha alcanzado una especie de desterritorialización absoluta” (Deleuze, 2008, 201). La escritura de Clarice Lispector es un quiebre. En cuanto al devenir, desde la perspectiva de Deleuze, se vislumbra como una actividad inacabada, estar siempre en el entre. Por lo anterior, Deleuze expone a la escritura como un acto de devenir la cual se encuentra en constante cambio: La escritura es inseparable del devenir. Y este devenir se construye —o lo intenta— a partir de la teoría de las líneas propuesta por el mismo autor.

Las obras son travesías que invitan a viajes específicos. La obra incita a viajes que la componen. Deleuze se refiere a la obra literaria como un viaje construido de caminos y trayectorias. Los textos clariceanos convocan a una introspección a partir de las líneas —de lo dicho y lo no dicho— que los componen. Las palabras utilizadas, los silencios evocados y los significantes ocultos son la clara imagen de la búsqueda de la cosa en sí, del lugar que uno ocupa en el mundo. Y la búsqueda se posibilita porque la escritura no adapta una sólo forma, se modifica a través de las diversas lecturas. La escritura es devenir. Siempre está en curso y se desborda de cualquier recipiente que pretenda moldearla.

Clarice se decanta hacia la literatura como un proceso de lo vivible —y lo vivido— porque sabe que la escritura —como el ser— es inseparable del devenir (Deleuze, 1996, 5). Al reconocer que escritura-vida-devenir son inseparables, los discursos de Clarice reeducan el alma, su obra se torna, repentinamente, como la manera de restituir a los receptores en la escuela del mundo (Cixous, 1995, 158). Los textos clariceanos instruyen al lector resignificando las posiciones que ambos poseen.

Los textos resignifican tanto a la figura del autor como a la del lector, pero también lo hacen respecto al género. En *Revelación de un mundo*, Lispector cuestiona al género al imposibilitar la lectura de sus textos desde un eje establecido. Clarice escribe crónicas, al menos eso han establecido las editoriales. Se aborda la obra clariceana partiendo de supuestos como lo son los títulos o las categorías en

las que ya están clasificados. Es necesario leer los textos de Lispector sin etiquetas para que puedan evocar otras cosas. Los textos de Clarice Lispector apelan a lectores que se desprendan de los conceptos que pueden aparecer en las portadas de los libros.

Revelación de un mundo es una reunión de crónicas, pero al leerlas uno se cuestiona sobre los elementos que califican a esos textos como crónicas. La misma Clarice se cuestiona sobre el significado de hacer crónica: “¿crónica es relato? ¿Conversación? ¿Resumen de un estado del espíritu?” (Lispector, 2005, 93). La crónica, explica Hyden White, es un intento fallido de contar una historia. Fracasa en su aspiración por la narratividad y le es imposible lograr un cierre. El cronista escribe a manera de relato inacabado y la carencia de cierre disminuye su cualidad de texto bien construido. Sin embargo, White menciona que entre los aciertos de la crónica están su coherencia narrativa y la organización con base en un tema central lo que permite mayor claridad.

Las crónicas de Clarice suelen dejar al lector con el sabor de la inconclusión. Y —como señala White— los textos giran en torno a un tema. En “Todavía sin respuesta”, Clarice expone una reflexión sobre su escritura y sobre el balbuceo que no se termina de nombrar:

Ya no sé escribir, perdí el don. Pero ya vi muchas cosas en este mundo. Una de ellas, y no de las menos dolorosas, es haber visto abrirse las bocas para decir o tal vez sólo balbucear, y simplemente no lograrlo. Entonces a veces me gustaría decir lo que ellas no pudieron decir. No sé ya escribir y, sin embargo, el hecho literario se volvió de a poco tan sin importancia para mí que no saber escribir tal vez sea exactamente lo que me salvará de la literatura (Lispector, 2005, 92).

La escritura le sirve a Lispector como medio de construcción. En sus discursos es capaz de evidenciar su profunda confusión y aflicción frente a lo que se mueve: la vida y la cosa en sí. Para tratar de acercarse a las esencias se vale de la escritura, pues la escritura es devenir, al igual que la vida. En “Ser cronista”, Clarice enuncia: “sé que no lo soy, pero vengo meditando levemente sobre el asunto” (Lispector, 2005, 92). La función de autor se sigue construyendo. Está en devenir y, por tanto, se encuentra inacabada.

Gilles Deleuze comienza a cartografiar la escritura con “el régimen de signos de cada autor donde se perfila un mundo” (Navarro, 2001, 52). Con las reglas que los autores colocan, Deleuze concibe una idea de líneas que componen a la escritura y la vida que, como se ha mencionado, son inseparables —entre sí y en su cualidad de devenir—. La escritura es vista como un mapa con intersecciones, cruces y puentes que representan devenires posibles (Navarro, 2001, 53).

Navarro explica que Deleuze mira a la escritura como un ejercicio cartográfico en el que se dibujan las líneas (Navarro, 2001, 52). El cartógrafo-escritor determina su obra dependiendo de los signos que coloca en la obra literaria. Navarro expresa que Deleuze elige precisamente este método por la necesidad que existe de instaurar nuevas vías de creación y, que al mismo tiempo, reafirmen la concepción de la vida.

La misión del cartógrafo, como escritor, consiste “en marcar los caminos, señalar los muros que impiden el movimiento y cierran la salida, indicar los polos de atracción y repulsión, y en último termino encontrar las líneas de fuga” (Navarro, 2001, 53). Los muros que impiden el movimiento se pueden asimilar como la LM por su condición de cerrar salidas. Clarice Lispector se encuentra en constante vecindad con los muros que inmovilizan. Los personajes en “Por no estar distraídos” sufren de esta detención al salir de su LF: “Todo fue un error, y había la gran polvareda de las calles, y cuanto más se equivocaban, más querían con aspereza, sin una sonrisa” (Lispector, 2007, 22).

Para Deleuze las LE se conjugan con otras, las de la vida, las de la suerte, que están en la entrelíneas de la escritura: lo no dicho. La descripción cartográfica de Deleuze se compone por tres tipos: “las líneas que configuran segmentos duros o molares, frecuentemente determinadas colectivamente por los aparatos del poder, las líneas de fuga activas y las líneas moleculares” (Navarro, 2001, 56). Las tres categorías se explican como 1) La LM o de segmentaridad dura no fluye por lo tanto es el claro ejemplo de lo estático. Representa lo ya establecido, lo dicho, por lo tanto lo que no se debería cambiar. Es la ley; 2) La Lm o de segmentación flexible constituye un quiebre, no total, pero ya fuera de lo dicho. Es el punto medio y sugiere un comienzo de fluir; 3) La LF o abstracta, un fluir constante y por voluntad. El

escape. Simboliza la entrelíneas, lo no dicho. Deleuze la mira como la explosión de las líneas anteriores.

La multiplicidad, la variedad de las líneas que nos constituyen no cesan su entrecruzamiento, produciendo constantemente cruces, choques, fisuras, fugas, fragmentaciones, reencuentros y dispersiones. No se trata sólo de líneas en el sentido escritural donde la línea del texto escrito se presenta como la articulación en el lenguaje de una realidad vivida (Maldonado, 2015, 178).

Gilles Deleuze comprende que las líneas traspasan el papel —sino es que las anteceden— y se las encuentra en la vida misma. Las líneas de la vida son las que intervienen en la LE. Los autores representan líneas que más tarde pertenecerán a sus textos. Los trazos de la vida son “las líneas en las que se despliega la vida, la vida como una línea que, en tanto que *continuum*, no puede detenerse. La vida no para, como lo es por definición una línea” (Maldonado, 2015, 178). Aunque la imagen de la línea sea la de un segmento que tiene un inicio y, por tanto, un final, estas líneas no reflejan tal idea. Al contrario, las líneas de la vida —y de la escritura— son puro *continuum*, devenir. Para Deleuze como para Lispector el arte y la vida están ligados de estrecha manera. Porque en las obras se pone en juego la vida al proponer otras maneras de vivir, otros mundo que descubrir (Navarro, 2001, 211). El arte pone en crisis la vida porque crea en sus perceptores la angustia sobre su propia existencia, su ser y estar en el mundo.

Por lo anterior, el autor deberá desplazar el significante y convertir los sentidos en devenir-flujo, ya que esos flujos permiten que el mismo lector entre en el juego de devenir él y algo más, así como conectar sus propios flujos con los que contiene y componen la obra (Navarro, 2001, 202-203). El creador deberá actuar en consecuencia de su propio vivir. Lispector es una escritora que deviene y fluye todo el tiempo y sus obras son reflejo de ese constituirse continuamente. El autor crea una apertura a sus obras y ella “es una cuestión de videncia, eso que deviene tan intolerable que desborda y estalla toda percepción conocida para liberar un universo intangible de sinsentido” (Díaz, 2014, 70). Un autor que deviene será capaz de hacer devenir a su obra, ella se desbordará y llegará a las costas del lector que no podrá verse arrastrado por ella.

El arte es vidente porque invoca las sensaciones que persisten y encarnan el acontecimiento para abrir en lo finito toda la potencia del infinito. Es lo propio del arte, una apertura que desprende y hace vibrar las sensaciones, las acopla y las abre, en un movimiento de composición y conservación de su infinitud (Díaz, 2014, 71).

La obra de arte deviene-infinito y su mismo devenir en un mundo que deviene finito se presenta como un umbral por donde ingresan toda una serie de posibilidades. Las líneas se encuentran en ese mundo de posibilidades y, con ellas, “se piensa, se siente, se vive: una tríada indiscernible de creación abierta al devenir. Y el arte abre esas zonas de indiscernibilidad que permiten un devenir-otro” (Díaz, 2014, 71). Devenir es la esencia que cualifica al ser y a la vida; sin embargo, una serie de reglas difíciles de replicar reprimen al mundo encerrándolo en una esfera que ya no se mueve porque se le han agotado las posibilidades de convertirse en otra cosa que no sea una elipse que existe en cuanto rota y es nombrada.

Se trata más bien de una vida no orgánica compuesta de trayectos, devenires y fluctuaciones que tejen un programa cartográfico extenso e intenso tan solo poblado por multitudes efectuadas en la efímera transición de lo evanescente. El arte no tiene más interés que liberar espacios de vida para componer una topología dinámica de las multiplicidades (Díaz, 2014, 71).

Los textos, como la vida, están compuestos por una serie de flujos que constituyen o evocan su naturaleza. El arte tiene la cualidad de abrir el umbral a un universo completamente dinámico en el que no encontraremos concreciones sino abstracciones. El pensamiento deleuziano mira hacia el arte como si de un dilema de reflexiones se tratará. Y como el arte está ligado a las reflexiones hacia la vida (Díaz, 2014, 71).

Díaz explica al arte desde la perspectiva deleuziana como la realización del pensamiento al ser una posibilidad de ajustar el caos (Díaz, 2014, 71). El arte posibilita todo un mundo de visiones respecto a la lectura misma como un ritual que invita a la reflexión; es todo confusión para los personajes que de pronto no se hallan a sí mismos en el universo creado para ellos. Emprenden un viaje hacia su centro mismo para encontrar sus propias posibilidades de ser, devenir y estar en el mundo. El resultado es un cúmulo de posibilidades para el receptor que en sus manos recibe

un perfecto organismo con flujos que se regenera constantemente, al igual que el lector.

La apertura del arte se da sin limitaciones, no existen para el arte puntos que lo determinen ni a él ni al momento en que se pasa de la vida a la escritura o viceversa (Díaz, 2014, 72). El creador deja a su obra inconclusa porque hay espacios que podrán echarse a andar solamente bajo la participación del receptor.

Clarice y Deleuze comprenden que “es necesario hacer *huir* la interpretación, el significante y la subjetividad, todos rostros de una misma figura molar y arborescente, que enraízan los flujos vitales en marcos direccionados por la finalidad, la representación y el esencialismo” (Díaz, 2014, 72). Clarice Lispector no busca atrapar el significante —pese a que habla de la palabra como si de un anzuelo se tratase y los anzuelos pescan, la mayoría del tiempo—. Clarice cronista es consciente de la dificultad de revestir a la cosa en sí en palabra. Por ello sus textos, específicamente, sus no-crónicas evocan todo el tiempo. Hay un algo que no está diciendo con palabras, pero sí con silencios, con pausas, con intromisiones.

Al no acabar de decir la obra y dejar que los textos sigan diciendo y de esa manera mantenerlos con vida, Lispector logra que el arte devenga-vida (Díaz, 2014, 72), experiencia que propone Deleuze con su cartografía del arte. Esa estética deleuziana propone no conformarse sólo con la lectura artística sino lograr una observación vital, según Díaz para encontrarse frente al lúdico ejercicio entre vida artística y arte vital (Díaz, 2014, 72). La literatura de Lispector, así como la teoría de Deleuze, promueven un estado de experimentación continuo.

Los textos clariceanos están plagados de “la experiencia creativa del pensamiento artístico, es decir, una estética de la des-organización de la experiencia interpretativa, desborda los límites de la subjetividad y del juicio para desplegarse en el campo de batalla más próximo: el cuerpo” (Díaz, 2014, 73). El instante en que se comienzan a interpretar los textos el pensamiento del lector —a partir del texto— es lanzado a su propio cuerpo para experimentar lo que la obra tiene que decir de él. Para Clarice resulta imperante que el lector se replantee el uso de su cuerpo para que los sentidos logren activarse y el lector vea que con la autora, como señala Valdés Sampedro, se “respira lo que ve, escucha lo que huele,

acaricia el sonido y lo saborea en silencio con el fin de hacerlo palabra” (Arizmendi, 2017, 131).

Tanto en los textos de Lispector como en la propuesta de Deleuze existe la incitación hacia la búsqueda y liberación de la *existencia*, Deleuze sabe que el ser es retornar y devenir diferente (Esperón, 2016, 8). Esperón explica que “en el habla cotidiana, expresamos siempre una pre-comprensión del ser que implica compensarlo en el horizonte de la nada, del devenir, de la apariencia y del pensar” (Esperón, 2016, 16). El ser nos es inmanente en pensamiento y acción, especialmente en expresiones como la literaria en la que además de encontrarse el lector frente a una concepción de ser en *devenir* en la misma obra se ve colocado en una introspección y reflexión de su misma esencia de ser.

La ontología del devenir que propone Deleuze permite que el ser sea desconceptualizado de la cualidad de ente para ser capaz de arrojarlo al ejercicio de devenir (Esperón, 2016, 32). Como se ha mencionado un ente no es capaz de devenir puesto que pertenece a una categoría nombrada, conceptualizada y conclusa, al contrario del ser. Esperón menciona que “la afirmación trágica de la vida consiste en pensar al ser como ser del devenir tal como declara Deleuze. Vida y muerte, nacimiento y decadencia son solo aspectos del mismo devenir que conforma la vida” (Esperón, 2016, 36). Todos los elementos que rodean al ser forman parte de la construcción en devenir, cada acto realizado y cada pensamiento forman parte de la esencia que en algún momento podrá llamarse ser.

Esperón recuerda la contraposición del ser y el devenir, cuya elección por Heráclito es devenir. Enfrentados los dos términos, Esperón indica que se debe hablar del ser en devenir y no del devenir del ser, puesto que la mayor atención debe ser dirigida hacia el devenir (Esperón, 2016, 37). El devenir es el ejemplo del movimiento y construcción continua por ello no se opone al ser, sino que lo complementa. Para Deleuze el ser se compone de devenir-diferencia; al ser lo componen distintos flujos que se rehusan a ser categorizados (Esperón, 2016, 54). Los flujos huyen del concepto porque mutan constantemente y ser nombrados les significaría la muerte instantánea.

El ser como no ente se resiste a ser nombrado debido a que “la consideración del ser como devenir que diferencia activamente, el movimiento «es» flujo caótico, abierto, que des-fundamenta lo real” (Esperón, 2016, 55). El flujo del devenir del ser es un caos que no necesita ser ordenado. El caos le significa —al devenir del ser— libertad y esta, por ende, lo deja fluir. El problema nace de la necesidad humana de nombrar, Esperón expresa que

El plano de inmanencia o consistencia es un plano que se forja de dos caras: una comprende al ser (en tanto devenir), la otra refiere al pensamiento (el concepto). El concepto deleuziano (a diferencia del concepto de la tradición metafísica) expresa las líneas de fuerzas y tensiones, los límites y las variaciones que constituyen al plano (Esperón, 2016, 55).

La consistencia del ser se da, necesariamente, en los dos planos que menciona Esperón esto porque las cosas existen esencialmente por su existencia misma empero, primordialmente, por su capacidad de adaptarse al lenguaje. Sin embargo, el concepto que propone Deleuze se escapa al tradicional proponiendo la cartografía de la literatura, permitiendo a la palabra desterritorializarse y devenir LF. Porque el pensamiento consiente inventar posibilidades. Las LF posibilitan otros sentidos, otras interpretaciones (Esperón, 2016, 56). El mundo, la vida, la literatura y el sentido fluyen, “el eterno retorno es la potencia del ser del devenir. En definitiva, lo que retorna es siempre lo que difiere. No hay sujeto o substrato que subyazca al volver” (Esperón, 2016, 58).

Pese a las posibilidades que el concepto deleuziano ofrece, la palabra no se usa como anzuelo —el que propone Lispector— sino como una red que atrapa todo lo que encuentra a su paso sin dejar que la cosa misma acuda a ella. El lenguaje aprisiona como lo expresa Esperón:

Todo ello queda, al momento de pensarlo y expresarlo, reducido a las categorías propias de nuestras lenguas occidentales constituidas sobre la lógica de la identidad. Nuestras lenguas (occidentales) son lenguas metafísicas, ello sugiere que aquellas apresan al devenir y la multiplicidad en estructuras estables para ponerlas a disponibilidad técnica (Esperón, 2016, 60).

El hombre toma —o pretende tomar— a la cosa en sí (devenir del ser) como si fuera un pez y lo reviste de palabras que no lo dejan cambiar, de la misma manera en que se coloca al pez en una pecera impidiéndole recorrer todo su universo de

existencia y posibilidades, el mar. Lispector propone utilizar el anzuelo porque de esa manera será la misma cosa la que se acerque si así lo prefiere, se dejará conocer sin pretensiones y no se violentará a su existencia; sin embargo, la red la obligará a domesticarse y a hacer trucos, nada más.

Etchegaray habla del acontecimiento que es creado por flujos en devenir (Esperón, 2016, 143). Porque la condición del flujo es manar, por ello las historias, los momentos, los sucesos —en el caso de la no-crónica clariceana— se siguen moviendo, pues “el acontecimiento es el devenir que escapa a la historia, es el tiempo de la creación, el movimiento del cambio” (Esperón, 2016, 85). El tiempo de la creación es el momento primordial porque el autor, como Foucault refiere, es el “instaurador de discursividad” (Foucault, 1985, 7), la historia ya está predestinada a ser. El papel que el autor realiza es orquestar al caos, establecer el inicio, lo demás corre por cuenta del texto y el lector. La obra, dice Foucault, “ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor” (Foucault, 1985, 8). Esta muerte es voluntaria. El autor decide desaparecer, sacrifica su propia vida para que el cosmos pueda ser. El dios de la escritura ha muerto.

Así que el autor da inicio al flujo para que devenga —aunque para ello lo nombre—. El creador crea arte, que para Deleuze, “es lo único que conserva y se conserva” (Herrera, 2010, 295). En el arte, Deleuze presta mayor atención a la literatura porque considera que está entrañablemente unida a la vida (Herrera, 2010, 295). No significa que las demás artes no estén, de alguna manera, ligadas a la vida, lo que sucede con la letra escrita es que el autor deja poco o mucho de sí. Por ello es tan importante rescatar el pensamiento de Clarice Lispector al abordar su obra ya que en sus no-crónicas se encuentra esa constante encrucijada que invade la mente de la autora; la autora quiere encontrar su devenir del ser y, invariablemente, su obra anhela lo mismo.

La búsqueda del devenir del ser se vuelve irrefutable en la construcción de los personajes complejos, pues, “si bien los personajes no son generales ni imprecisos, en la literatura, ellos sobrepasan estas limitaciones y se elevan para tener otra visión, que los arrastra a lo indefinido” (Herrera, 2010, 295). Los personajes de la literatura —los inenabables de la crónica de Lispector— no se

inclinan hacia ningún extremo: existen, pero son dichos —no poseen nombre—. Los personajes podrían o no representar a alguien en particular por no tener nombre. Lispector anula el nombre porque sus personajes representan a seres que son, aunque no lo saben; la falta de nombre tampoco los vuelve imprecisos porque es, precisamente, esa cualidad la que les da mayor identidad.

Herrera retoma a Proust para definir al autor como el ser que “inventa una nueva lengua, como si fuera una lengua extranjera, lleva hasta los límites la sintaxis y las estructuras gramaticales” (Herrera, 2010, 296). Los textos escritos por Lispector pertenecen a una lengua que —aunque le sea propia— en algún momento la convirtió en extranjera. Es el balbuceo, el tartamudeo en la propia lengua lo que propicia el devenir otra cosa. El autor, como nigromante, conoce que “el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas” (Deleuze, 2007, 12). La vida, la cosa en sí, la entrelíneas es convertido por el autor al lenguaje, pero no en un constructo de lenguaje imperante y aplastante sino un lenguaje en el que la vida, por fin, podrá devenir lo que realmente es.

Deleuze “encuentra el devenir, no en haber alcanzado una forma sino en lo que él llama una zona de vecindad un «entre», imperfecto, inacabado. Es en esta zona indefinida en la que debemos buscar la Literatura” (Herrera, 2010, 296). La literatura apertura un entre, pese a que —constantemente— nombra, ese decir, no concretiza ni acaba las cosas, al contrario. El autor instauro el discurso literario. Habla, dice, nombra, pero una vez realizadas esas acciones el autor calla para que la obra —con los ingenios contruidos— sea capaz de fluir y encontrarse consigo misma. Los textos no son entes, no pueden ser acabados ni categorizados.

El texto literario es un ser que escapa del concepto, “el libro según esta visión no tiene ni objeto ni sujeto, está conformado de velocidades diferentes. En él hay líneas, líneas de fragmentación, de segmentaridad de territorialidades y, también, líneas de fuga” (Herrera, 2010, 296). La literatura está compuesta por otros trazos que no solamente son de la escritura. Las líneas para acercarse a la esencia de la obra son las propuestas por Deleuze. Tres líneas que sirven de proceso. Muestran la evolución de la escritura, el progreso de la palabra y los infinitos que existen en

el lenguaje. Deleuze expresa que éstas marcas devienen de las que componen a los humanos:

Pues estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a las líneas de la escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están entre las líneas escritas (Deleuze, 2008, 199).

Los seres humanos están formados a partir de líneas y estas, a su vez, transmutan hacia la escritura de lo que se dice y de lo que no se dice. Deleuze se propone manifestar que las cosas y la personas mismas se forman a partir de numerosas trazos, de tal manera que ninguno conoce a ciencia cierta en qué línea se encuentra en un momento preciso y, por ende, también desconocen la o las líneas que están trazando (Deleuze, 1980, 14). El filósofo francés propone firmemente que, pese a la línea que se trace o en la que uno se encuentre atrapado, aun así se pueden trazar LF para desterritorializarse. Deleuze

Propone *ser y devenir ser*: las montañas pueden devenir paisaje y el paisaje devenir cuadro, la belleza de un animal no es solo la admiración de su «cuerpo» animal, sino la admiración de todo lo que engloba la aparición de ese cuerpo: el cuadro en que se sitúa, la luz que da pie a los matices, a las sombras, a los brillos. No hay algo que se representa, sino la inmanencia de un devenir esto o lo otro (Torres, 2014, 67).

Ese escaparse constantemente significa hacer huir al mundo. Porque las LF aunque fluyan libres no tardarán en ser atrapadas por las LM pero, de igual forma, pueden ser fracturadas para devenir una Lm. Las personas y las cosas pueden devenir LF tanto como lo deseen. Y ese encuentro con las LF es el que permite un devenir inacabable que evita que un *ser* devenga sólo una cosa. Estar conformado por líneas diversas permite que se devengan diversas cosas. Que los personajes y su relación no posean nombre no significa que sean imprecisos, significa que pueden devenir tantas cosas que nombrar una sólo los acortaría y los detendría en su eterno devenir. Sin embargo, se verá fisura al desear ponerle un nombre a una cosa que por naturaleza es multiplicidad.

La necesidad de colocar nombre, de reafirmar el yo es lo que demanda la LM. La línea de segmentaridad dura postula la inmutabilidad, los conceptos, lo

concreto; “El yo, el mundo y Dios, en cuanto asignación de identidades fijas, se configuran como líneas duras, realidades que niegan el acontecimiento y el devenir” (Gómez Pardo, 2011, 140). Los conceptos son invariables y son los que rigen al mundo, el significado y sentido último de las cosas, alcanzar la concreción rechaza la idea de devenir y reconstruirse cada día. Los personajes en “Por no estar distraídos” de Lispector se ven tentados a colocarse nombre, una etiqueta que les dé seguridad, pero que sólo logrará detener la construcción y dejarlos en obra terminada. Los personajes no sólo no podrán dar con el concepto que los defina sino que perderán aquello —que en esencia— ya eran.

Escribir es devenir. A partir de los análisis realizados por Deleuze, se llegó a la conclusión de que tanto vida-literatura como escritura-devenir son inseparables. La primera dicotomía expuesta, vida-literatura, es rescatada por Clarice Lispector. A Clarice le resulta inevitable hablar a partir de lo que ha sido. Su vida se cuele en sus textos, pero no se trata de obras impresas en el realismo. La obra clariceana contiene a su autora por el misterio que la invade. La escritora plasma en sus textos esa imposibilidad de decir.

La imposibilidad de decir es visible desde la rebelión, a la que refiere Cixous, contra la apropiación. Clarice como cronista se ocultó mucho tiempo bajo diversos seudónimos, práctica que le generaba cierta seguridad. El anonimato era una gran aspiración de la escritora y es de esa manera con la que compagina con sus escritos: la imposibilidad de asir a la cosa en sí en palabras. La crónica le proporcionó la posibilidad de no conclusión, de que los textos sigan en verdadero movimiento aun cuando estén impresos y frente a un sujeto diferente al de su creación.

La crónica permite este eclecticismo pues, como apunta White, se escribe a manera de relato inacabado. El cronista deja las cosas inconclusas. En periodismo puede verse el gran fracaso narrativo de la crónica, pero en los escritos clariceanos forma parte del artificio de Lispector: que la obra se mueva, que devenga —en términos deleuzianos—. En este último punto se presenta la segunda dicotomía propuesta por Deleuze: escritura-devenir. La escritura deviene todo el tiempo y una autora que ejercita de manera constante esta cualidad escritura es Clarice Lispector.

2.2 Línea molar: territorialización

Primera línea: segmentaridad dura o la ley. Ésta representa todo aquello que yace en el concepto y en la gracia de la definición inmutable. La explicación de las líneas va de la mano con el problema de la territorialización. En primer lugar el territorio es lo estático, es decir, se mueve, pero a un ritmo establecido, el fluido no es natural, por lo tanto responde a la LM. La primera es una línea que tiene un comienzo y un final, no admite cambios de dirección, ésta es con la que “nos recortan y nos direccionan de un lado a otro. Son los segmentos duros predeterminados socialmente como escuela, familia, ejército, sobrecodificados por el Estado” (Herrera, 2010, 296-297).

En “Por no estar distraídos”, esta primera línea no es del todo clara, puesto que su sola aparición es el momento en que, Clarice-narradora-cronista —es que ni la misma autora se posiciona en un solo lugar por su devenir— menciona que los personajes “no estaban lo bastante distraídos. Sólo porque, de repente, exigentes y duros, quisieron tener lo que ya tenían” (Lispector, 2007, 22). Los personajes en un instante desean tener lo que ya tienen. Demandan saber, pero en el ritmo de las líneas duras. La autora hace énfasis en *estar distraídos* que es lo que da título al texto. Si uno no está distraído comienza a ver que en realidad no percibe lo que ya sabe —una situación tan confusa como la de decir sin decir—. Lispector explica que es lo que deseaban los personajes, lo que los pone en tal pérdida de lo que eran: “Todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran” (Lispector, 2007, 22)

Querer nombrar e institucionalizar las emociones o las condiciones del *ser es contra natura*; sin embargo es lo que compone la existencia humana, las personas están instauradas, así “no sólo los grandes conjuntos molares (Estados, instituciones, clases), sino que las personas como elementos de un conjunto, los sentimientos como relaciones entre personas están segmentarizados” (Deleuze, 2008, 200). En “Por no estar distraídos” se aprecia la carencia de nombres —como esencia de seres en construcción, como se ha mencionado— y la carencia de esa emoción-sentimiento-relación —que tampoco es definida completamente a fines de la desconceptualización— como la desconexión de los conjuntos molares, pero al

final ellos hacen acto de presencia cuando los personajes se demandan un sentido —que ya poseen en su esencia más pura—. Se mueven de la desterritorialización a la territorialización de la que ya no eran parte

Todo un juego de territorios bien determinados, planificados. Se tiene futuro, pero no devenir. Estamos ante una primera línea de vida, *línea de segmentaridad dura o molar*, en modo alguno muerta, puesto que ocupa y atraviesa nuestra vida, y al final siempre dará la impresión de que predomina (Deleuze, 2008, 200).

Pertenecer a la LM supone perder cualquier posibilidad; el opuesto de la muerte no es la vida, sino el devenir. Las líneas determinadas no dan lugar a la mutabilidad, se mantienen inertes, terminadas. Son los conceptos que abundan y plagan al mundo. Esas líneas, dice Seixas, “recibirán su determinación justamente de la posición de trascendencia de un aparato de Estado, serán *sobredeterminadas* por el universo de las leyes y representaciones sociales dominantes” (Seixas, 2005, 145). En la lectura de la crónica es posible interpretar que aquellos personajes son *enamorado*s —sólo por la gran necesidad de nombrar y categorizar lo que Clarice dejó silvestre— porque en estos personajes “había la levísima embriaguez de andar juntos, esa alegría, como cuando se siente la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca abierta” (Lispector, 2007, 22). Ellos están en el éxtasis total, no requieren nombrarse ni llamarse están, existen y son.

Las relaciones amorosas son aquellas en las que los hombres ponen mayor énfasis para nombrarlas: ¿cuál es su naturaleza? Qué más da cuál es si lo son y ya. La LM dura aparece como ley, Estado y demandas para que todo lo que se conoce tenga nombre, significado y tipificación. Pero —opuesta y contradictoriamente— el *amor* es uno de los conceptos indefinibles, es abstracto, no se puede clasificar. Hay elementos que se rehúsan a ser nombrados, entonces se encuentran “relaciones menos localizables, siempre exteriores a ellas mismas, que conciernen más bien a flujos y partículas que se escapan de esas clases, de esos sexos, de esas personas” (Deleuze, 2008, 201). Las emociones y la situación de los personajes son inclasificables.

Lo que poseen los personajes se escapa de la LM porque, dentro de esa línea, el mundo será presentado ante una audiencia que lo juzgará y le asignará lo

que es correcto para él a partir de “sus contornos, individuos o colectividades” (Deleuze, 2008, 205).

“Por no estar distraídos” concluye con esta línea en la que, después de haber gozado la estancia en una LF, los personajes se ven enredados dentro de la segmentaridad dura. Como si de una gran máquina social se tratará, los personajes se ven adsorbidos de su fluir natural para encausarlos a una línea con principio y final. Así los personajes “aprendieron entonces que, si no se está distraído, el teléfono no suena, y que es necesario salir de casa para que la carta llegue, y que cuando el teléfono finalmente suena, el desierto de la espera ya ha cortado los hilos” (Lispector, 2007, 22). Poner atención significa ingresar a la LM, a la línea de la muerte.

El lenguaje es una convención. La palabra molde pertenece a una institución, por tanto a una LM. El lenguaje le pertenece a la sociedad antes de pertenecernos a nosotros (Eagleton, 2014, 91). La LM está determinada por las leyes y las representaciones sociales dominantes (Seixas, 2005, 145). Se concreta lo correcto y el fluir que las palabras deberían tener, entonces dejan de decir. Están en una línea de juicio y control (Deleuze, 2008, 205).

2.3 Línea molecular: el comienzo de la desterritorialización

La desterritorialización encarna el comienzo de flujo. Salir de las reglas, del mundo del decir, pero aun diciendo, estamos frente a la Lm. La segunda línea es de segmentación flexible y representa los desvíos o caídas, significa un quiebre aunque no un devenir total (Herrera, 2010, 297). Se trata de líneas que aún siguen un cauce, no obstante ya no es rígido como la LM.

En esta línea es “en la que los segmentos son como cuantos de desterritorialización [...] no se dirá que esa línea es forzosamente mejor” (Deleuze, 2008, 201). Pese a simbolizar la fractura de la gran LM aun pertenece a un cariz dictado por alguna autoridad empero comienza a redirigirse a sí misma. En la literatura esta línea aparece frente a los conceptos que buscan una definición total —actividad contraria a la esencia del devenir *del ser*—; sin embargo, al representar el devenir, las bellas letras crean su propio quiebre constantemente, porque

Toda filosofía crea conceptos y, en tal sentido, crea también un nuevo territorio de sentido dentro del cual sus conceptos se constituyen como un

nuevo lenguaje dentro del lenguaje; un nuevo sistema de signos dentro del sistema duro, vigente, enmohecido por nuestras viejas y cómodas representaciones (Gómez Pardo, 2011, 132).

La literatura escapa de la LM pese a que se rige por el lenguaje —un intento exhaustivo para nombrar las cosas— porque crea un lenguaje que le es propio dentro de él. La creación de un lenguaje a partir del gran lenguaje permite ver que la literatura —como Lm— representa a una línea que ya sugiere un cambio, modificaciones en el plano (Seixas, 2005, 146). La literatura genera su propio desvío con ansias de alcanzar la LF, la desterritorialización absoluta.

La Lm como una notoria mejoría de la LM comienza a devenir, también, en algo impreciso. En determinado momento el acontecimiento se vuelve indefinible, algo que aguarda en cada suceso, “en la herida que nos duele, en la experiencia que no comprendemos o que comprendemos sin saberlo y nos desgarran desde adentro, perforando nuestros sentidos, dejando en cada uno de ellos una luz imposible” (Gómez Pardo, 2011, 140). La grieta que significa esta línea se compara con una herida que permite que el dolor —la experiencia— penetre en los adentros.

En cuanto a la herida, es “amada en su contraefectuación, más allá de todo resentimiento contra la vida, más allá del yo y de toda idea de justicia, es *creación*” (Gómez Pardo, 2011, 140-141). La segunda línea —de la mano con la herida— simboliza la creación, por ello la literatura encuentra su lugar en esta línea; el ingenio creativo, el lenguaje dentro del lenguaje es esa herida que se abre paso y desea erigir su propio camino.

La literatura apertura su existencia y comprende que ella no pertenece al grupo de los entes definibles. La literatura es un devenir del ser, es una grieta en el perfecto constructo de la LM. Es necesario estar fracturado porque “las obras no provienen sino de las grandes heridas” (Gómez Pardo, 2011, 141). La obra clariceana no se sitúa completamente —resultaría improbable— en este trazo; sin embargo, “Por no estar distraídos” ejemplifica esta línea.

Como se ha mencionado en líneas anteriores la obra, comienza en LF —de la que se hablará en las siguientes páginas—, entonces, el segundo momento de la crónica pertenece a esta línea: el quiebre. En la no-crónica los personajes gozan de una relación que los colma hasta que aparece un instante que los hace reconsiderar

su situación presente, es entonces cuando: “todo se transformó en no. Todo se transformó en no cuando ellos quisieron esa misma alegría suya” (Lispector, 2007, 22). Los personajes dan cuenta de un momento al que quieren remontar, ese acontecimiento que los mantenía en éxtasis pero volver al momento de placer se torna imposible. Al comenzar a desear esa alegría suya, los personajes salen de su cosmos y entran en crisis: “Entonces la gran danza de los errores. El ceremonial de las palabras poco acertadas” (Lispector, 2007, 22). La segunda línea, que en la propuesta de Lispector alumbraba la posibilidad de escapar de la LM, en la crónica clariceana se torna negativa al atraer a los personajes a la molaridad para alejarlos, de una vez, de esa alegría suya.

La inversión de las líneas es una manera de mostrar que ninguna propuesta es definitiva e irrevocable. Gilles Deleuze no intentó ser el portador de la última palabra, de aquello que lo dijera todo de una vez, al contrario. El filósofo francés apela a que sus seguidores cuestionen y redirijan sus presupuestos porque “¿qué otra cosa esperaba Deleuze de sus discípulos sino que lo «traicionaran»?” (Gómez Pardo, 2011, 148). Y esa traición sólo puede significar que, tanto Deleuze como sus lectores, serán capaces de entender que el devenir está deviniendo también.

Clarice Lispector —como representante de la literatura— comienza en esta línea por su *ser* creativo y es que “la creatividad siempre es una *resistencia* y una *intervención* en lo que hay” (Núñez García, 42, 2010). Lispector se resiste a las dos formas y a los conceptos, por ello los personajes no son revestidos ni de nombre ni sexo, no hay identificación definida: “Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levísima embriaguez que era la alegría de su sed” (Lispector, 2007, 22). Los verbos sólo dan el dato de la tercera persona del plural, ellos, y esa suerte de imprecisión permite a los personajes disfrutar de esa levísima embriaguez. Son seres y Deleuze considera que los seres son razón y resultados de esencias que se forman en el camino y no que se poseen de antemano (Núñez García, 2010, 42). Los seres están en construcción, en devenir.

La literatura, las bellas letras están en la Lm porque son un acercamiento a la desterritorialización; sin embargo, no se completa el abandono del territorio. La línea no termina de salirse del cauce por ello no es una línea mejor que la anterior

(Deleuze, 2008, 201). La obra literaria simboliza un pequeño cambio, un desequilibrio que produce variantes (Seixas, 2005, 146).

Las palabras y las bellas letras son como la LM y la Lm, no paran de interferirse. Actúan la una sobre la otra. Se rigen e introducen en ellas mismas (Deleuze, 2008, 201), porque dependen de ellas y pertenecen a un mismo territorio aunque la literatura ya produce un desequilibrio.

2.4 Línea de fuga: reterritorialización

Deleuze propone una cartografía de la literatura para que el lector sea capaz de dar cuenta que tanto la vida como el arte está constituido por líneas. Las líneas de la escritura están ínfimamente ligadas a las de la vida. Ambas se correlacionan y su meta debería ser alcanzar esta última línea: LF. Ya que la LF está de la mano con la desterritorialización y el devenir en su más pura existencia no es una línea en la que se deba reposar porque no es un fin último. Considerar esta línea como una zona de confort sería atentar contra la naturaleza que ella misma contiene.

La actividad de trazar *mapas* de análisis de las circunstancias concretas. Esta actividad se complementa con la de crear salidas posibles o modos de hacerse cargo (*líneas de fuga*) de determinadas estructuras anquilosadas y asfixiantes que nos impiden pensar-crear-desear- vivir (Núñez García, 2010, 44).

La LF ofrece un escape de los conceptos y el mundo asfixiante que ha sido determinado y dicho por la LM. La aparición de esta línea, normalmente, se da a partir de una fractura ocasionada a la ley: LM. Sin embargo, y como se ha mencionado anteriormente, la crónica clariceana comienza en esta línea y termina —de manera trágica— en las fronteras de la LM. Lispector comienza a narrar “Por no estar distraídos” presentando un momento indefinido con una alegría indescriptible. Clarice expresa cuidadosamente para no decir lo que se debe entender en la entrelíneas: “Había la levísima embriaguez de andar juntos, esa alegría, como cuando se siente la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca abierta” (Lispector, 2007, 22). Los personajes carecen de nombre, pero no necesitan de él porque un nombre —como identificación— les significaría ser seres cerrados, seres concluidos, contrario a ello, Lispector crea personajes como seres aperturados, dispuestos al cambio (Núñez García, 2010, 44).

La literatura clariceana y en específico las crónicas representan en su mayor esplendor a la LF. Ese entre dicho permite que las obras sigan con vida y continúen su construcción aunque el autor haya parado de decir (Herrera, 2010, 297). Si la línea anterior era una fractura ésta es la ruptura total. La Lm tiene la oportunidad de sanar la herida; la LF es la herida en todo su fluir.

Arte y Literatura son una manera de acercarnos a la verdadera vida, de poder contactarnos con ella, desde otros espacios porque somos seres atravesados por líneas de fuerzas que en su continua intersección y ruptura, van generando nuestro existir que solo puede entenderse como devenir (Herrera, 2010, 229-300).

La literatura permite que se navegue entre las líneas, pero sin perderse del todo. Se ingresa en la LF; sin embargo, la literatura admite la entrada a otros territorios (Herrera, 2010, 300). El arte y la literatura crean sus propios territorios; inventan un lenguaje dentro del lenguaje. Empero la literatura no se encuentra plenamente como LF pues dentro de ella aún se insiste en buscar ese sentido de totalidad. La LF no está en las entidades nombrables y definibles, está en los seres en los cuales el sentido existe por su mero acontecer (Navarro, 2001, 61). La tercera línea proporciona mayores posibilidades de devenir puesto que no se enfoca en buscar significados sino en describir y hallar los significantes, las cosas en sí.

Las LF facilitan la creación de nuevos territorios y nuevos códigos para entenderlos (Navarro, 2001, 66). Sin embargo, el hecho de crear nuevos territorios no significa que serán lugares de reposo y tranquilidad eternos. Las LF son capaces de romper ese mismo territorio en pos de uno nuevo. Siempre en movimiento, siempre en devenir.

Este territorio que se muda constantemente es el sitio de concepción que tiene la literatura. El autor no crea mundos al compás de sus propias creencias sino que, en cambio, da lugar a la concepción a partir de otras energías que le convocan: las sensaciones (Navarro, 2001, 67). El artista trabaja con sus sensaciones, con el cuerpo.

Clarice Lispector es una creadora a partir de su cuerpo pues, como expresa Valdés Sampedro, “la escritura nace del cuerpo, es el cuerpo quien escribe, y la escritura es un cuerpo dispuesto siempre a enfrentarse a otro: el del lector”

(Arizmendi, 2017, 129). Las sensaciones —tanto del creador como del receptor— entran en contacto a través del texto —que es un cuerpo también—. Ese poder de las sensaciones de comunicar y de expresar —lo escrito y lo no dicho— es lo que constituye a las líneas de fuga. Las sensaciones mutan, se reproducen y se reconstituyen cada vez que se enfrentan a otro porque, como expresa Navarro, “toda obra es un plano de composición de materiales que penetran en la sensación, la materia se hace expresiva” (Navarro, 2001, 67). La obra adecúa nuevos encuentros, nuevas a entradas a territorios creados o evocados por ella misma.

La “línea de fuga o clínica es también el balbuceo de la lengua. No las palabras sino toda la lengua misma se pone a tartamudear” (Navarro, 2001, 54). Los autores necesitan tartamudear en su propia lengua para hallar la significación. Y esa significación se encuentra en la entrelíneas. Los entre líneas son LF en las que ha quedado atorada alguna cosa que no se puede pronunciar, entonces se recurre al balbuceo para decir sin decir aquello que se resiste a ser palabra.

Y eso que se niega a ser escrito en “la pura palabra que nombra la huida, la luz cruda que ilumina el simulacro efímero de la vida” (Navarro, 2001, 61). La palabra original, el significante primigenio que viabiliza el contacto con las cosas en sí. El nombrar, la necesidad de poner etiquetas y bautizar al mundo como si de Adán se tratará está colocado en las dos primeras líneas: molar y molecular. Siendo la LF una suerte de estallido de esas líneas. La línea ha logrado escapar por las imperfecciones de la gran maquinaria del nombrar y logra la desterritorialización absoluta (Deleuze, 2008, 201). En “Por no estar distraídos” está es evidente en la primera parte —llamada *entrada*—:

Había la levísima embriaguez de andar juntos, esa alegría, como cuando se siente la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca abierta. Respiraban de antemano el aire que estaba delante y tener esa sed era su propia agua. Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levísima embriaguez que era la alegría de su sed. A causa de los coches y la gente, a veces se tocaban, y a ese contacto —la sed es la gracia, pero las aguas son de una belleza oscura—, y a ese contacto brillaba el brillo de su agua, la boca un poco más seca de admiración. ¡Cómo admiraban estar cerca! (Lispector, 2007, 22).

Lispector hace referencia a una levísima embriaguez, a una sed propia, a la alegría de su sed, a la belleza oscura y a la admiración de estar cerca; crea

imágenes que pueden aproximar al lector a una relación conocida y, sin embargo, inexpresable. Clarice utiliza palabras que puedan acceder a lo que se desea decir sin ahogar al entre líneas en palabras poco acertadas. Este cuidado especial para utilizar palabras prudentes es porque en la LF —que es en la que se encuentra, al menos en esta crónica, la primera parte de la obra— “ya ni siquiera hay forma —tan sólo una pura línea abstracta—. Puesto que ya no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos” (Deleuze, 2008, 202). Los personajes son invisibles, no poseen formas, nombres ni títulos. Son abstracciones dentro de las palabras, y son éstas últimas las que facilitan ese acontecer de existir.

Ni los autores ni los personajes que pertenecen a esta tercera línea huyen del mundo de la formas, al contrario, el mundo escapa de ellos (Deleuze, 2008, 208). No se escapa de una realidad para flotar en la nada de la abstracción, pues las LF son realidades también. Pero las realidades que construyen las LF son territorios peligrosos para la realidad del concepto (Deleuze, 2008, 208). Por lo anterior, la definición última, el decir las cosas y el agotar el mundo de posibilidades las persiguen para uniformarlas y detenerlas en su devenir. “Por no estar distraídos” ejemplifica el cómo, de gozar la realidad de una LF se pasa a la necesidad de ingresar a un mundo en el que se nombren las cosas y se les dé una asignación definitiva: “entonces la gran danza de los errores. El ceremonial de las palabras poco acertadas” (Lispector, 2007, 22). Entonces los personajes han perdido al desear tener aquello que ya les pertenecía.

La propuesta deleuzeana expone, según Seixas, que “la desterritorialización en la línea abstracta ya no es *relativa*, en el sentido de que conduciría el movimiento de fuga de vuelta a los mismos territorios, sino *absoluta*, no permitiendo ninguna recuperación del territorio” (Seixas, 2005, 151). Analizando el texto clariceano, el lector da cuenta de que el territorio sí puede ser recuperado. La necesidad humana de nombrar todo lo que sucede permite que las LM’s mantengan el ritmo del acontecer del mundo.

Sin embargo, tanto la LM puede retomar al territorio como la LF puede encontrar fisura para salirse de las formas y devenir-imperceptible (Deleuze, 2008, 204). Comenzando a devenir, detenerse se torna complicado, pues se “ha entrado

en devenires-animales, devenires-moleculares, por último, devenires-imperceptibles” (Deleuze, 2008, 204). Las LF construyen sus nuevos territorios y así se reterritorializan en lugares que difieren bastante de los territorios abandonados (Seixas, 2005, 151), devienen-imperceptibles y evitan ser recuperadas por las LM.

Lispector crea estos devenires en su obra, sus personajes se mueven constantemente. Esto es posible porque, como señala Esperón, “pensar es inventar nuevas posibilidades de vida, crear nuevas formas de sentido, trazar líneas de fuga” (Esperón, 2016, 56). El pensamiento creativo de Clarice hace que tanto sus personajes como sus lectores tracen nuevas líneas e inventen territorios ya que, como apunta Deleuze:

De todas esas líneas, algunas no son impuestas desde fuera, al menos en parte. Otras nacen un poco al azar, a partir de nada, sin que se llegue a saber por qué. Otras deben ser inventadas, trazadas, sin ningún modelo ni azar; debemos inventar nuestras líneas de fuga si es que somos capaces de ello, y sólo podemos inventarlas trazándolas efectivamente, en la vida (Deleuze, 2008, 206).

Clarice Lispector construye nuevas líneas en sus discursos. Inventa territorios y un lenguaje dentro del lenguaje para decir con delicadeza las cosas. Coloca el anzuelo y es gentil para que las cosas en sí escojan el cebo-palabra que las pueda representar. Pero para devenir LF es necesario salir de la LM y que la LM ofrezca una fisura. Las tres líneas son indispensables,

Esta triada compone, de esta manera, un eje de posibilidades de mezcla interlineal que puede desembocar en múltiples combinaciones de vidas posibles. Por ello no hay una sola manera de interrelacionar la secuencia, ni de experimentar la línea de fuga, que es lo que importa (Maldonado, 2015, 179).

La condición cambiante de la LF viabiliza multitud de experimentaciones porque “devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad. Nunca hay un término del que se parta, ni al que se llegue o deba llegarse” (Deleuze, 1980, 6). Por ello la línea puede presenciarse al comienzo y terminar en LM —o la tentación de ella— como en “Por no estar distraídos”. Esta línea de abstracción se mueve a su propio ritmo y crea sus propias reglas.

Las líneas de vida están estrechamente ligadas a la LF —como se aprecia en el texto— por ello Deleuze expresa que: “la pregunta ¿qué es de tu vida? es particularmente estúpida, puesto que a medida que alguien deviene, aquello en lo que deviene cambia tanto como él” (Deleuze, 1980, 6). Hablar de la vida como un hecho terminado resulta necio. La vida cambia. Las personas se siguen transformando y los personajes continúan construyéndose. No hay manera de hablar de su conclusión salvo que se esté muerto. El devenir no se concluye porque es imperceptible y se contiene en la vida misma así que se pueden expresar mas no decir por completo.

La razón porque el devenir no se puede decir en totalidad es la misma por la que los personajes de “Por no estar distraídos” no poseen nombre y aquello que poseen solo se puede referenciar mas no decir-decir, la razón es que “las palabras limpias no existen, tampoco las metáforas (todas las metáforas son palabras sucias, o las crean). Lo único que existen son palabras inexactas para designar algo exactamente” (Deleuze, 1980, 7). Las palabras para nombrar a las cosas en sí necesitarían estar limpias, no es el caso. Entonces los autores se acercan a decir las cosas utilizando estas palabras inexactas; sin embargo, el uso de las palabras de una manera más prudente depende de los autores y la marca del concepto que les rodee. Lispector refiere a estas palabras cuando escribe: “Él buscaba y no veía, ella no veía que él no había visto, ella que estaba allí, sin embargo. Sin embargo él, que estaba allí. Todo fue un error” (Lispector, 2007, 22). Cuando gana la marca del concepto frente a los significantes se desencadena una serie de errores que en vez de acercarse a la cosa en sí la alejarán indefinidamente.

El problema de nombrar hace que los personajes de este discurso no posean nombre empero “el nombre propio no designa ni a una persona ni a un sujeto. Designa un efecto, un zig-zag, algo que pasa o sucede entre dos como bajo una diferencia de potencial” (Deleuze, 1980, 11). No importan el nombre ni las etiquetas, lo que importa es aquello que ocurre bajo el nombre, las relaciones que ocurren en medio de títulos y etiquetas.

Navarro cuestiona “¿Cuál es el devenir de la vida? ” (Navarro, 2001, 225), el devenir de la vida es devenir, precisamente. Porque la finalidad de la vida y las

relaciones no es alcanzar una forma sino transformarse para seguir vivo, de otra manera —al alcanzar una forma— se moriría. El devenir resulta complejo y peligroso empero “la invitación al viaje, al devenir, sigue abierta aunque parezca perturbadora” (Gómez Pardo, 2011, 133). La ontología de Deleuze

Se trata de retomar para la ontología la *aisthesis* griega, aquello que había sido separado de lo más excelso como era el “ser” y que ahora, en el pensamiento y la ontología deleuzeanas, se sitúan en un lugar esencial para comprender tanto la percepción como la sensación y la actividad creadora de lo nuevo que es la potencia misma del ser (Núñez García, 2010, 41).

El ámbito creativo es el lugar idóneo para manifestar los alcances del *ser*. El pensamiento deleuzeano permite hacer una regresión al instante en que se adquiere el conocimiento a partir de las sensaciones. La obra clariceana se encuentra en la misma línea. Los diálogos de Lispector con sus lectores no se ven reducidos por el canal en el que se realicen. Los mensajes cargados de reflexión sobre la escritura, las palabras y la cosa en sí impregnan cada ejercicio escritural que Clarice emprenda. Que Lispector escriba y envíe sus mensajes a través de diversos canales es lo que permite comprender las dicotomías expuestas por Deleuze. La vida y la literatura están ligadas porque a ambas corresponde el acontecer humano. Clarice lo identifica al plasmar sus propios cuestionamientos, mismos que traspasan las líneas de papel y viene a posarse en la vida de sus lectores.

La escritura-devenir es inseparable por la trascendencia de lo dicho a lo no dicho. La entrelíneas que tanto ocupa y aflige a Lispector. La escritura está compuesta por líneas que son visibles para todo el mundo, pero tras de ellas se oculta la verdadera esencia de eso que se dice sin palabras. La sugerencia de lo impronunciable, por ello es que la obra clariceana y las propuestas deleuzeanas están en una comunicación. Y la comunicación es interminable, de otra manera se contradecirían y ambos autores (Deleuze y Lispector) son honestos y coherentes con ellos mismos, con su obra y con sus lectores. Ambos autores apelan a la experiencia sensible para aprehender al mundo, a la cosa en sí, al ser.

Capítulo 3. Lector: El devenir en “Por no estar distraídos”

Para leer el entrelíneas hay que “leer ‘distraídamente’, propone Clarice, en estado de disponibilidad abierta, para lo que no es palabra, aunque de ella provenga y en ella se instale” (Battella, 2007, 252). El devenir apunta a esa constante construcción, a ese no terminar de decir qué compone a los textos de Clarice. Apuntar a la lectura distraída es un guiño al texto que detona esta investigación: “Por no estar distraídos”. Sobre este texto, Battella habla del acontecer de los personajes en los que “por prestar atención, por buscar el nombre, todo se transforma en ‘no’, en error, en palabras desacertadas, en querer ser lo que ya no se es” (Battella, 2007, 252).

“Por no estar distraídos” comienza desde un poseer en movimiento: “Respiraban de antemano el aire que estaba delante y tener esa sed era su propia agua” (Lispector, 2007, 22). Los personajes poseen algo que está en devenir, es totalmente inasible. Sin embargo, de manera inmediata, el texto muestra la caída de los personajes, la pérdida de aquello que poseían. Este despojo es resultado del ansia por nombrar de los personajes: “Todo se transformó en no cuando ellos quisieron esa misma alegría suya” (Lispector, 2007, 22).

En la escritura oculta entre las líneas, Clarice aproxima a sus lectores a la esencia, a las cosas que en verdad quiere decir y no puede. No devela los misterios y transfiere al receptor esa tarea (Battella, 2007, 323). Es el lector que en su función distraída y de alma formada quien tendrá la responsabilidad de leer aquello que no es tan evidente.

3.1 El problema de nombrar

La aprehensión del mundo se realiza a partir de nombrar. Para nombrar al mundo se utilizan las palabras, sin embargo, éstas tan sólo representan a las cosas y no las definen en sí. La palabra es arbitraria y polivalente por tanto puede evocar a un sinnúmero de significaciones. Y, pese a las significaciones, nunca termina de representar en su plenitud a las cosas que quiere nombrar. “Por no estar distraídos” está recubierto de esta problemática sobre nombrar ya que las palabras incorrectas alejan la esencia que se pretende conservar: “El ceremonial de las palabras poco acertadas” (Lispector, 2007, 22).

Greimas expresa que “el mundo parécenos definirse esencialmente como el mundo de la significación. El mundo solamente puede ser llamado ‘humano’ en la medida en que significa algo” (Greimas, 1976, 7). Esta manera de concebir al mundo evita que se ahonde en aquello que se escapa al lenguaje. Clarice Lispector toma consciencia sobre la inconsistencia del lenguaje y sobre lo complejo que resulta encontrar la palabra precisa que signifique a las cosas. Por ello, la escritura clariceana es un ejercicio de acercamiento a la cosa en sí.

El lenguaje se presenta como un anzuelo que puede o no atrapar a la cosa en sí, pero su función primordial es acercarse a la frontera. La frontera es esa línea que separa al lenguaje de aquello a lo que quiere nombrar. Lispector se vale de la entrelíneas para convocar al lector. El lector es partícipe del ejercicio del lenguaje: se acerca lentamente a la cosa en sí, pero no trata de aprisionarla, es decir, concretizarla. Por ello, Clarice Lispector no define con palabras certeras aquello de lo que habla el texto y que es motivo de búsqueda para sus personajes: “Él buscaba y no veía, ella no veía que él no había visto, ella que estaba allí, sin embargo. Sin embargo él, que estaba allí” (Lispector, 2007, 22). Ese algo que se les escapa a los personajes es captado por los lectores, pero nombrarlo se torna complicado.

Al hablar del nombrar es inevitable mencionar al ser. El devenir deleuzeano establece que el ser se construye en un constante movimiento. Deleuze no considera que el ser sea un ente terminado, al contrario, visualiza al ser como un devenir, un estar siendo. El ser del devenir se reconstruye a cada instante por tanto no puede estancarse y adoptar la etiqueta de ser terminado. Este constante construirse evita que el ser sea nombrado del todo. Si el ser no puede ser nombrado del todo es porque posee la esencia de la cosa en sí. El ser es un ente al que no se puede acceder, tan sólo se le puede hacer acercamientos.

Resulta imperativo que sea un acercamiento cauteloso ya que cuando el lector cuestiona de manera insistente sobre el significado último, el sentido y el carácter estético de la obra comienzan a perderse. La obra deja de significarse a sí misma (Iser, 1987, 125). La obra es esencialmente bella por su cualidad evocativa y plurisignificante. Si el receptor pretende encajonarla y definirla bajo un solo concepto estará coartándole la multitud de significaciones que ella contiene.

“Por no estar distraídos” evoca una suerte de emociones que el lector puede traducir como amor (tan sólo una mera posibilidad). Se considera esa emoción por las características de aquello que poseen, de “la levísima embriaguez de andar juntos” (Lispector, 2007, 22). Ese estado de éxtasis es difícil de precisar y el lector tan sólo puede realizar aproximaciones desde su concepción del mundo. Las características de la alegría de los personajes y el cómo se sienten al concluir el discurso: “Aprendieron entonces que, si no se está distraído, el teléfono no suena, y que es necesario salir de casa para que la carta llegue” (Lispector, 2007, 22) permiten que el lector considere que la obra de Clarice evoca una relación amorosa. Relación que no queda clara y mucho menos transcrita en el papel.

La necesidad de nombrar con una etiqueta que abarque todas las posibles significaciones y, por tanto, a las interpretaciones va contra la naturaleza artística. Clarice Lispector reflexiona sobre ello y su ejercicio escritural se dirige hacia una búsqueda de eso que antecede al lenguaje clasificador del hombre. Lispector hace referencia a ese antes de, en *La pasión según G.H.*

La realidad antecede a la voz que la busca, pero como el árbol antecede al árbol, pero como el mundo antecede al hombre, como el mar antecede a la visión del mar, la vida antecede al amor, la materia del cuerpo antecede al cuerpo, y a su vez, el lenguaje habrá precedido un día a la posesión del silencio (Lispector, 2001, 154).

Es esa realidad la que detona las líneas de Lispector. Ese origen que el hombre ha pasado por alto y que el artista debe rescatar. Dentro de la novela *La hora de la estrella*, Clarice, con una postura de narrador, explica: “no hay que olvidar que para escribir no-importa-qué mi material básico es la palabra. Así es que esta historia estará hecha de palabras que se agrupan en frases, y de ellas emana un sentido secreto que va más allá de las palabras y las frases” (Lispector, 2006, 16). En las líneas mencionadas, la autora hace énfasis en que verdaderamente la materia prima del escritor es la palabra, pero la materia prima no es el fin último. Con las palabras se construye algo más que las trasciende a ellas mismas. Es un sentido oculto, el secreto, un misterio impronunciable al que Lispector apela de manera constante.

En “Por no estar distraídos” resulta evidente esa necesidad de nombrar. Para los personajes “todo se transformó en no cuando ellos quisieron esa misma alegría suya. Entonces la gran danza de los errores. El ceremonial de las palabras poco acertadas” (Lispector, 2007,22). En esencia ellos eran y poseían algo, pero lo hacían en la medida en que no daban cuenta de ello. En el momento en que ellos desearon saber lo que eran y tenían todo se evanece, porque el nombre es efímero: “Todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran” (Lispector, 2007, 22).

En todos los ejercicios creativos que desarrollo Lispector se percibe esta referencia hacia lo indefinible. Ejemplo de ello son las crónicas —y no-crónicas— que parecieran no tener mayor complejidad dentro de su breve estructura. En *Para no olvidar*, en específico el texto “Escribiendo”, Clarice asume la postura de un no saber redactar ni relatar (Lispector, 2007, 131). Ese no saber trasciende a una mera dificultad de narración, lo que sucede es que para Clarice lograr colocar una idea en palabras resulta imposible e inapropiado. Otro texto incluido en *Para no olvidar* es “La pesca milagrosa”, en el que la autora establece una analogía entre la palabra y el cebo, ambas cosas imprescindibles, pero cuyo fin último es pescar algo que no son ellos (Lispector, 2007, 32). Para Lispector, el lenguaje es una suerte de anzuelo (Hernández Terrazas, 2013, 133). El lenguaje es un anzuelo, la palabra el cebo y lo que se busca pescar es eso que no puede expresarse con palabras, con un nombre.

“Por no estar distraídos” cristaliza el pensamiento clariceano. Dos personajes sin nombre poseen algo sin nombre y es en ese anonimato en el que logran ser tan dichosos: “Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levísima embriaguez que era la alegría de su sed” (Lispector, 2007, 22). Sin embargo, el concepto les puede más, los arrastra al error y a la perdida: “Todo sólo porque habían prestado atención, sólo porque no estaban lo bastante distraídos. Sólo porque, de repente, exigentes y duros, quisieron tener lo que ya tenían. Todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran” (Lispector, 2007, 22).

El ejercicio de Lispector es resultado de la necesidad que tiene el hombre de nombrar el cosmos que le rodea. El nombrar es antiguo. La humanidad viene de

una base teológica en que: “Dios que dio nombre a las cosas, es sin embargo el Dios sin nombre. Toda cosa tiene un nombre, porque está completa en el tiempo y en el espacio. De esta manera, las cosas existen en la medida que tienen un nombre” (Hernández Terrazas, 2013, 66). Se puede analizar un enunciado bíblico que “puede traducirse por: Soy el que seré o por: Yo estaré, es decir, el advenir del advenir” (Romera, 2007, 594). Un ser sin nombre puede continuar con su devenir. Las cosas existen en la medida que son nombradas y ubicadas en un espacio-tiempo determinado. Sin embargo, existe algo que estaba antes del lenguaje que inaugura la existencia. La esencia originaria, la palabra primigenia.

Nombrar se ha vuelto tan cotidiano como la manera de organizar un cosmos. Esperón explica que el hombre tiene una estrecha relación con el ser puesto que es él quien se pregunta por él (Esperón, 2016, 12). Para el hombre resulta indispensable el cuestionarse sobre el ser, la existencia y, en consecuencia, ponerlo en palabras. Esperón señala que

El ser no es ningún significado, y por eso no tiene propiedades. La identidad no es propiedad alguna del ser. Pero, teniendo al ser como ese ente idéntico a sí mismo, y fundamento de lo ente en general, está abierta la posibilidad para que el hombre, mediante las ciencias, pueda manejar, organizar, clasificar, producir, y destruir (Esperón, 2016, 23).

El hombre intenta manejar las propiedades del ser de las cosas y colocarlas en un nombre. Pero el nombre no es capaz de abarcar todas las propiedades de la cosa a la que nombra. El nombre —como etiqueta— tan sólo señala a la cosa porque si comenzara a enunciar todas y cada una de la cualidades del objeto ya no estaría nombrándolo sino describiéndolo (Cárdenas –Marín, 2016, 108).

El lenguaje sirve como mediador entre la esencia de las cosas y la palabra que las nombra porque la esencia, el ser está en construcción. Deleuze entiende al ser como un devenir que fluye y que declina a todo intento de conceptualización, categorización o etiquetación (Esperón, 2016, 54). Así como el ser, el nombre fluye en el lenguaje como el río de Heráclito (Romera, 2007, 585). No pueden definirse por completo porque en su experiencia de existir siguen siendo imantados de sentido.

Deleuze explica que el nombre propio no designa ni a las cosas ni a las personas; el nombre designa a algo que atraviesa a las cosas, pero no a su naturaleza total (Deleuze, 1980, 11). Porque las palabras no pueden abarcar la totalidad de sentidos que se contienen y se contendrán en la esencia de las cosas.

Eagleton retoma a Husserl para apuntar que “el significado es algo que antecede al lenguaje; el lenguaje no pasa de ser una actividad secundaria que da nombres a significados que en alguna forma yo poseo” (Eagleton, 2014, 79-80). Se regresa a la reflexión de Lispector: la palabra es la materia prima que nombrará a algo que no puede materializarse en palabras.

Porque el ser es indefinible, tan sólo se puede realizar un acercamiento a él a través de la experiencia de existir. Y ser en la experiencia de existir se refiere a descubrir el mundo y descubrir-se por medio de los sentidos. Los sentidos conforman los significados individuales de cada sujeto (Velásquez Moreno, 2010, 38). Por ello, los personajes en “Por no estar distraídos” disfrutaban de un incesante gozo al principio. Ellos se descubren a partir de las sensaciones con aquello que los rodea: “A causa de los coches y la gente, a veces se tocaban, y a ese contacto —la sed es la gracia, pero las aguas son de una belleza oscura—, y a ese contacto brillaba el brillo de su agua” (Lispector, 2007, 22). La experiencia de la existencia es la que posibilita el acercamiento con lo originario del ser. Los hombres existen, pero para ser, más aún, ser-en-el mundo necesitan cavilar sobre su propia existencia y la de los otros (Velásquez Moreno, 2010, 39).

Los nombres sirven para designar porque, al carecer de ellos, el hombre no sería capaz de crear relaciones comunicativas con los otros y con el mundo que le rodea (Cárdenas –Marín, 2016, 106). El nombre sirve de etiqueta identificadora con la que el hombre comprende su universo y su misma existencia. Los nombres sirven para crear un soporte comunicativo dentro del ámbito cotidiano (Cárdenas –Marín, 2016, 106).

Sin embargo, no debe pretenderse que el nombre sea la totalidad y el fin último de las cosas, ese fin se encuentra —como su origen— más allá de las palabras. Recordando a Pierce, el signo es a partir de que representa a una cosa

distinta de él (Vázquez, 2010, 79). La palabra representa a la no palabra. Vázquez establece:

Mientras que los nombres propios se refieren a sus objetos independientemente de que algunas de las posibles descripciones a ellos asociadas sean satisfechos o no por los objetos correspondientes, las descripciones definidas vinculan su función referencial al hecho de que los objetos satisfagan el sentido expresado por tales descripciones (Vázquez, 2010, 86).

El problema de nombrar es que se tiene que tomar en cuenta dos consideraciones: el origen del nombre y la relación que tiene dicho nombre con las cosas que pretende nombrar (Romera, 2007, 585). El nombre surge a partir de la necesidad de corroborar la existencia de las cosas como parte de una totalidad. Ese nombre cumple el fin de representar las cosas y facilitar el proceso comunicativo de los hombres. Pero ese nombrar a la vez que corrobora una existencia puede coartarla pues, de cierta manera, la define. Al definir la posibilidad de ser otra cosa se ve escindida, “la tragedia de la palabra es nacer” (Romera, 2007, 592). Tragedia porque la palabra, al ser nombrada, se ve cercenada del balbuceo. Al nombrarla, la palabra se aleja del ser. Los personajes son testigos de dicha tragedia e el momento en que desean nombrar, “porque, de repente, exigentes y duros, quisieron tener lo que ya tenían” (Lispector, 2007, 22). En “Por no estar distraídos”, las ideas de distracción, embriaguez y alegría se mueven dentro de un mundo de balbuceo.

En el balbuceo, del que son arrancadas las palabras, existe una palabra que se rehúsa al pronunciamiento, vive oculta, en silencio (Romera, 2007, 594). Esa palabra —que debe tener otro nombre— excede al lenguaje humano por ello la imposibilidad de acceder a ella. Esa palabra podría ser el ser y no se puede nombrar, puesto que el nombre equivale a evanescencia (Romera, 2007, 594). Clarice realiza la búsqueda de esa palabra total que se niega a ser pronunciada.

El lenguaje posee una supuesta libertad porque “la sintaxis restringe. Poner nombres es delimitar el mundo, inclusive es mejor que los poetas no tengan nombre ya que los versos los podemos recibir así de la musa, del Espíritu Santo o de otro escritor: anhelo de una literatura anónima, que es también una realidad única del lenguaje” (Romera, 2007, 602). Desposeer es ir contra la humanidad clasificadora. Clarice usaba seudónimos para ocultarse por un lado, pero también para dejar que

sus textos fueran por ellos mismos y que fuera el mundo quien le diera nombre si eso quisiera.

Cixous declara: “cuando escribo me digo: eso no basta, hay que hacer otra cosa. «Explicar». Explicar lo inexplicable. Sin embargo es verdad que lo más verdadero es así: o bien uno sabe sin saber, y ese saber que no sabe es un destello de alegría que el otro comparte con uno, o bien no hay nada” (Cixous, 1995, 179). Quizá no hay nada dentro de eso inexplicable, pero eso no se puede saber a ciencia cierta. Los creadores continúan con su búsqueda porque es lo que da movimiento a sus letras. Tratar de explicar lo inexplicable y de decir aquello que es inexpresable.

Las narraciones, en ocasiones, se caracterizan por contener un instante epifánico, un momento culmen en el que colisionan acciones y descripciones, pero, para Lispector, este instante sólo es posible en su imposibilidad de nombrarlo (Hernández Terrazas, 2013, 138). Si no puede fijarlo en palabras, el instante se ha alcanzado. Comprendiendo una vez que la belleza de las palabras incluye a aquello a lo que tan sólo pueden evocar significa emprender una tarea difícil de selección cuidadosa.

La obra clariceana gira en torno de aquello que se dice y aquello que es imposible nombrar. Para Lispector, los silencios y las palabras son imprescindibles para desarrollar las búsquedas de sus personajes, del lector y de ella misma (Maura, 2003, 353). Así como el ser se constituye de cualidades que no abarca su nombre, la literatura se construye de palabras que no dicen todo lo que se contiene en ella.

Clarice asume con humildad que ella nunca podrá alcanzar la meta de todo escritor, o sea, narrar. La narración le es imposible porque expresarse le resulta insostenible por aquellas cosas que no pueden nombrarse (Maura, 2003, 354). La escritora [casi] no narra, pero su obra está contenida de suficientes sugerencias como para que los textos sigan siendo en acción y descripción como cualquier otro texto literario.

Sin llegar al pensamiento feminista, Valdés Sampedro resalta la ventaja que sugiere el hecho de que Clarice sea mujer, ya que la mujer no ha sido tan marcada por la huella del concepto, entonces su quehacer se encamina en eso que antecede y precede al concepto, al nombrar.

La autora expresa sus deseos: “quiero la materia de las cosas. [...] Existe algo que es más ancho, más sordo, más profundo, [...] Aunque también ese algo corra el peligro de llegar a transformarse, en nuestras manos groseras, en «pureza», nuestras manos, que son groseras y están llenas de palabras” (Lispector, 2001, 137). Es así, existe algo que supera la percepción humana, pero que, de vez en cuando, anhela posarse en sus manos. Sin embargo, ¿qué sucede si las manos están llenas de palabras? La necesidad de nombrar es más fuerte que la de comprender eso de lo que está creado el mundo.

Lispector establece un diálogo con ella misma y con sus receptores, pero expresa que: “mi diálogo conmigo y contigo está volviéndose mudo. Hablar con Dios es lo más mudo que existe. Hablar con las cosas es mudo. Sé que eso te resulta triste, y a mí también, pues aún estoy viciada por el condimento de la palabra” (Lispector, 2001, 139). El hablar real tendría que ser mudo porque las cosas —la esencia de las cosas— son impronunciables. La brevedad de algunos textos clariceanos pone en evidencia este hablar mudo.

En *La araña*, Clarice realiza una suerte de reflexión sobre la actividad creadora a partir de su personaje femenino que se dedica a hacer muñecos de barro —cabe mencionar que el personaje es constantemente definido desde sus relaciones con los otros, por ello la importancia del acto con el barro—. El barro es un elemento maleable con el que se pueden construir infinidad de cosas, ella “hacía niños, caballos, una madre con su hijo, una madre sola, una niña haciendo juguetes de barro, un niño descansando, una niña contenta, una niña mirando si iba a llover, una flor” (Lispector, 1997, 62). Cualquier cosa que le viniera a la mente era digno de volverse una figura, pero lo importante es que ella pensaba que

Aunque bien acabados, ellos eran to[s]cos como si todavía pudieran continuar siendo trabajados. Pero vagamente pensaba que ni ella ni nadie podría intentar perfeccionarlos sin destruir su línea de nacimiento. Era como si ellos solamente pudieran perfeccionarse por sí mismos, si eso fuera posible (Lispector, 1997, 64).

La niña reconoce que sus muñecos no pueden ser terminados salvo por ellos mismos. De la misma manera, Lispector permite que sus personajes decidan sobre su propia construcción. Sus textos son un continuo constructo que deviene todo el

tiempo. Los textos de Lispector — con énfasis, las crónicas— son un tanteo, un acercamiento a la frontera entre las cosas y sus nombres.

El acercamiento que realiza Lispector es aprehensible desde la percepción de los receptores. Apunta Greimas: “con conocimiento de causa podemos considerar la percepción como el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (Greimas, 1976, 13). La significación de la obra es perceptible más allá del límite que establecen las líneas escriturales. La obra como signo está compuesta de dos caras: el significante y el significado, al respecto enuncia Greimas:

Designaremos con el nombre de *significante* a los elementos o grupos de elementos que hacen posible la aparición de la significación al nivel de la percepción, y que son reconocidos, en este momento mismo, como exteriores al hombre. Con el nombre de *significado*, designaremos la significación o significaciones que son recubiertas por el significante y manifestadas gracias a su existencia (Greimas, 1976, 14-15).

La obra contiene elementos que son perceptibles de manera evidente; sin embargo, posee elementos que se ocultan dentro de las significaciones obvias. Es ahí, en lo no dicho en donde reposa la idea de la palabra impronunciable. Ambas caras, lo dicho y lo no dicho, forman parte de la totalidad al igual que significante y significado puesto que uno presupone la existencia del otro (Greimas, 1976, 15). Dentro del tejido de “Por no estar distraídos” estos elementos ocultos se encuentran entre algunos conceptos como levísima embriaguez, alegría, sed, materia, belleza obscura, agua, atención, distracción y nombre. Dichas palabras ayudan al lector para construir un sentimiento del que, en palabras, no se lee en el texto.

La significación no depende del significante, pese a que mediante él se pueda manifestar (Greimas, 1976, 17). En la obra de Lispector, esta independencia es visible puesto que, aunque la palabra sea quién guíe la narración, la significación evocada no depende del significante puesto en palabras. Para comprender esto es necesario tomar en cuenta “la distinción entre dos tipos diferentes de captación y de conceptualización de la significación: la significación como inmanencia y la significación como manifestación” (Greimas, 1976, 37). La significación primaria sería la manifestación que logra, pero la significación mayor es la inmanente, la que reposa en la entrelíneas.

3.2 La entrelíneas y la cosa en sí

Aprehender al mundo a partir de la experiencia sensorial es una manera de conocer —o al menos acercarse— a la cosa en sí. Al ser de las cosas es complicado definirlo, revestirlo de cualquier palabra. Para tentar por el borde la esencia de las cosas es necesaria una palabra pura, esa “que nombra la huida, la luz cruda que ilumina el simulacro efímero de la vida” (Navarro, 2001, 61). Pero, como señala Deleuze, no existen palabras puras sólo palabras sucias (Deleuze, 1980, 7); palabras que señalan cosas inexactamente. Sin embargo, y como se ha mencionado en párrafos anteriores, la elección de palabras sucias o inexactas depende del creador.

Un creador que es consciente de su condición humana marcada por el concepto se comportará de manera prudente frente al mundo. Por ende, un creador que se encuentra en línea de fuga será capaz de dejar de lado la marca del concepto, acallar la línea molar y reducir sus pretensiones para dejar paso a las cosas que elegirán a su palabra como si de un cebo se tratará. Pues, la línea de fuga busca un nombrar diferente, un nombrar que no altere el hecho de que las cosas no tienen mayor significado que el de su mero acontecer (Navarro, 2001, 61).

Partiendo de la línea de fuga —y es un decir puesto que Deleuze propone que esta línea no es un comienzo ni una meta— Clarice Lispector coloca una serie de palabras —en su obra— con significados —si bien específicos no opresores— que se verán completados, de manera parcial, por los significantes que aporten sus receptores (Eagleton, 2014, 87). Empero, pese a la importancia de la perspectiva del lector en la obra, las palabras “significan lo que significan, sea cual fuere el significado que yo haya intentado asignarles” (Eagleton, 2014, 91). El tejido de la obra es un organismo vivo y perfectamente funcional. Cada parte del texto es indispensable por su forma en particular: espacios vacíos que están dispuestos para ser llenados y los que no lo están; rayas que interrumpen —o no— la narración, como voz del autor, el narrador o alguien indescifrable.

El discurso clariceano en *Para no olvidar* —igualmente que en la novela y los cuentos— utiliza los elementos mencionados y apela a un lector de alma ya formada que haga activa participación. Este diálogo entre autor-texto-lector debe su existencia al lenguaje, ya que éste es de perfil social. A la sociedad le es propio el

lenguaje (Eagleton, 2014, 91). Los significados no le pertenecen ni al autor ni al lector, ellos (los significados) se agitan en el mundo y aguardan el momento para ser orquestados por los creadores. Los significantes también proliferan en el mundo, sin embargo, son más complicados de pescar porque el ansia del significado y del concepto es mayor al de la esencia, a la del ser.

La obra está compuesta por esos significados para los cuales el autor ha designado una formación específica. También está compuesta por significantes ocultos entre los significados, en la entrelíneas. Para conocer eso que no se ha dicho es necesario cuestionar a la obra con los elementos (significados) que la componen. Lo que la obra responda dependerá de los cuestionamientos que se le dirigen (Eagleton, 2014, 92). Ellos (los cuestionamientos) dependerán del lector, su perspectiva sobre la obra y sobre su experiencia sensorial.

Al final, el texto evocará una suerte de significantes —ocultos en lo no dicho— que el lector descubrirá un trabajo exhaustivo para decir las cosas con cuidado para no hacerlas desaparecer. La aproximación deberá hacerse como al reflejo en el agua. Tendrá que ser cuidadosamente, de otra manera la impaciencia podría romper de golpe la imagen que con tanto trabajo se había logrado. El significado en “Por no estar distraídos” tiene, como Iser refiere, complejión de suceso. Un acontecimiento que no es el resultado esperado (Iser, 1987, 124). El significado es algo que sucede a medida que se avanza el relato es tan impredecible como difícil de nombrar. Entonces,

Se presenta otra tarea a la interpretación: en vez de descifrar el significado, la interpretación debe aclarar los potenciales de significado que ofrece un texto por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir (Iser, 1987, 124).

El lector no deberá dedicarse sólo en descifrar los significados que Lispector ha colocado estratégicamente en la obra, antes, deberá dirigir sus interpretaciones hacia aquello evocado por las palabras-significados. En la obra clariceana resulta indispensable dirigir la mirada no sólo a lo dicho sino a lo que no se dice; lo que se encuentra en la entrelíneas. Lo que no se nombra, lo que no se dice es aquello que la obra realmente está diciendo. En “Por no estar distraídos” se encuentran dos ejemplos de eso que se dice sin decir: el primero se da cuando los personajes no

poseen nombre —y como ya se ha aclarado esto nada tiene que ver con generalidades y mucho menos con imprecisiones—; en segundo lugar que eso de lo que habla la autora y que es lo que poseen los personajes tampoco es nombrado.

Greimas expresa que “la cosa es independiente de sus propiedades; es la cosa en sí y como tal incognoscible: ningún análisis de sus propiedades agotará jamás su esencia” (Greimas, 1976, 41). Pese a que se establezcan parámetros para analizar al ser, a la cosa en sí, no se agotará su esencia puesto que el ejercicio interpretativo es tan sólo un ínfimo acercamiento a algo imposible de plasmar en escritura. La obra literaria de Lispector posee la cualidad de ser una búsqueda, la misma autora afirma en “Aproximación gradual” que: “Si tuviese que poner un título a mi vida sería: en busca de la cosa en sí” (Lispector, 2007, 106). La vida de la autora transcrita en escritura es una eterna búsqueda de eso innombrable.

Lo innombrable parece ser la materia, la esencia de las cosas. Uno de los ejercicios literarios que evocan esta búsqueda es visible en *La pasión según G.H.*, novela que, de manera constante, lanza a los lectores un flujo de consciencia respecto a la búsqueda.

Esa búsqueda, esa consciencia sobre la existencia de algo que no se puede cristalizar. Lispector menciona que es como el vivir: “vivir no se puede narrar. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad” (Lispector, 2001, 19). Por medio de la creación artística es por donde se crea la accesibilidad a la realidad que, aunque frente a nuestros ojos, nos parece intraducible. El cosmos es intraducible al lenguaje humano.

Porque no se puede negar que la realidad está frente a los ojos humanos. Todas las cosas —como cosas en sí— existen en lo abstracto y es por medio de la palabra que se cristalizan. Esa existencia en abstracto es una especie de caos que el hombre ordena —o pretende ordenar— en palabras (Hernández Terrazas, 2013, 133). La necesidad del hombre por ordenar el caos —que posee su propio orden— sólo aplasta las entre líneas universales. Esas entre líneas son el elemento puro, el vacío, la cosa en sí a la que se refiere Lispector es el *ít*, lo primigenio en esencia, su estar-ahí (Hernández Terrazas, 2013, 134). En “Por no estar distraídos” se hace

énfasis en que los personajes siempre tuvieron lo que, de pronto, ansían más: “exigentes y duros, quisieron tener lo que ya tenían” (Lispector, 2007, 22).

Lispector apela al acercamiento al elemento puro e invita a sus lectores a realizar el mismo acto. Huertas Neri expresa que los textos de Lispector posibilitan que el lector participe del ritual clariceano para que puedan reconocer aquello que se oculta a simple vista. Sin embargo, el secreto y el misterio seguirán manteniéndose como tal, es una especie de pacto que se cumple con la autora (Arizmendi, 2017, 77). Es el lector quien dará comienzo al ritual al ingresar a la obra.

La obra oculta el misterio, eso que va más allá de la escritura y sólo es revelado a aquellos que “aceptan ver sin mirar” (Arizmendi, 2017, 132). El contrato con el lector es la entrada a un universo vertiginoso que convoca a una serie de cuestionamientos sobre uno mismo y sobre lo que se da por hecho bajo nombres y etiquetas. Valdés Sampedro explica que “la búsqueda de lo pre-lógico, de la meta-existencia son las constantes que la empapan completamente; su voz nos habla de un antes de la palabra, porque ella, la escritura, habita allí, en la sombra interior, antes de ser eliminada por el misterio de la gracia divina” (Arizmendi, 2017, 132). Clarice logra que el receptor acceda por unos instantes a esa sombra donde habita la cosa en sí que se ha resistido a caer en el anzuelo de la palabra.

Etchegaray expone que es labor del arte y la filosofía crear conceptos dentro de lo no conceptual. Moldear una lógica dentro de lo ilógico; decir sin decir realmente (Esperón, 2016, 142). En Lispector sin duda los conceptos serían la cosa en sí y la entrelíneas. Son palabras que —aunque se las pueda catalogar como conceptos— evocan a un mundo sin conceptos, un universo inabarcable. Lispector intenta acercarse a la palabra originaria, a esa palabra que resulta impronunciable, que se encuentra en el *antes de* (Arizmendi, 2017, 136). Lo intenta a través de su propio código.

Su código es compartido por sus personajes y algunos lectores capaces de percibir que “la escritura de Clarice acaricia en cada línea de su obra el secreto, el mismo que desnuda ese «algo» desde la mirada de un «otro»; deja atrás su altura de humano, para transformarse en el cuerpo que olvida ser él para comenzar a susurrar lo inefable, lo innombrable, haciéndose uno con el todo” (Arizmendi, 2017,

137). Se acerca, pero no accede por completo, porque el logro es: no ser engullido por el secreto.

Clarice Lispector parte de lo que explica Vázquez: “los objetos, en cuanto objetos observados, son experimentados bajo una doble dimensión: por una parte, como objetos determinados bajo esta o aquella otra codificación y, por otra, como objetos siempre abiertos a nuevas determinaciones” (Vázquez, 2010, 82). La mayoría observa a los objetos desde la determinación que el mundo ha creado sobre ellos. En el capítulo dos se habló de la línea molar como responsable de un mundo que evita a toda costa los fluidos y que se vale de las etiquetas para lograrlo. Sin embargo, Clarice y su obra se encuentran como líneas de fuga lo que posibilita mirar a los objetos como entes en devenir que están dispuestos siempre para ser y decir algo más.

La labor artística es precisamente trabajar bajo sensaciones (Navarro, 2001, 67). En específico las que permitan mirar a los objetos como si de la primera vez se tratara, sin prejuicios, sin prelecturas, en el caso literario. Navarro menciona que esta labor es equiparable a la metamorfosis ya que

La metamorfosis es la figura de estilo que expone las fuerzas germinales que socavan los principios de identidad y de la representación de lo mismo, permitiendo que se despliegue la potencia asignificante del lenguaje que crea nuevas formas, nuevos enunciados, otras imágenes para nuevos conceptos y agenciamientos (Navarro, 2001, 202).

La escritura como evocadora de significantes, imágenes y enunciados que la excedan. La escritura significa rozar, de manera leve, el misterio. La escritura toca *con la punta de las palabras* (Iser, 1987, 131). Y ese roce es pasado al lector. La función del lector es mostrar que la obra está, de cierto modo, constituida en su consciencia (Iser, 1987, 122). Iser apunta —desde las palabras de Frye— que “el autor trae las palabras y el lector el significado” (Iser, 1987, 131). Toda la obra literaria es un cosmos perfecto que está dispuesta a tantos significados que los lectores puedan darle. Cabe resaltar que los significados serán a partir de la misma obra pues es ella y no el lector quien posee la batuta tanto de lo dicho como de lo oculto.

Los lugares donde el lector puede echar a andar la obra preconcebida en su consciencia son los espacios de indeterminación. Esos espacios son lugares de vacío aparente que pretende un espectro de realización distinto, “pero esto no significa una arbitrariedad en la comprensión, sino que representa la condición central de la interacción entre el texto y el lector” (Iser, 1987, 127). Iser los nombra espacios de indeterminación; Eco refiere a ellos como elementos que conforman a las obras abiertas que están en construcción y cuyo término vendrá de la mano del lector y del goce estético que tenga de ella (Eco, 1992, 73).

La obra abierta significa que puede poseer miles de interpretaciones sin que ninguna de ellas logre alterar su composición (Eco, 1992, 74). Lispector realiza este tipo de obras. Son textos íntimos dirigidos a un receptor en específico de alma ya formada. La interacción con los textos clariceanos conlleva a introspecciones y cuestionamientos sobre la esencia del mundo y de él mismo.

El texto queda abierto a las interpretaciones estimula a su intérprete para que encuentre en los silencios la respuesta profunda que oculta (Eco, 1992, 80). Los espacios en blanco están dispuestos para ser llenados con los significados que pueda aportar el lector. Pero los significados no van unidos a los conceptos, es decir, “un término sigue estando esencialmente incompleto aun después de haber recibido una definición formulada a partir de un diccionario mínimo” (Eco, 1999, 74). Los significados a los que apela la obra abierta son a los que el lector ha accedido a través de su experiencia vivida.

A partir de la experiencia a través de la existencia, el receptor es capaz de interactuar con un texto plagado de silencios. Sólo a partir de él mismo podrá encontrar aquellas evocaciones que jamás podrán ser definidas por los diccionarios. La obra de Clarice “se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es principalmente el hecho de que está plagado de elementos *no dichos*” (Eco, 1999, 74).

La obra de Clarice contiene interesantes reflexiones como en *La araña*: “el diez es como el domingo. Uno piensa que el domingo es el fin de la semana pasada ¿no es cierto?, pero es el comienzo de otra. Uno piensa que es el fin del nueve ¿no es cierto?, y ya es el principio del once” (Lispector, 1997, 50). Por supuesto que el

hecho de reflexionar sobre los días y los números resulta ya bastante atractivo, pero aunado con más elementos, ¿no invita al lector a un cuestionamiento sobre todos los inicios y finales existentes en su vida?, ¿no es este mismo escrito una ironía? Pareciera ser el capítulo último, sin embargo, podría aguardar el principio de otras investigaciones. Lispector contagia ese estremecimiento de una escritura sin palabras. Una palabra originaria, balbuceada que ya que está inscrita en cada humano: “tengo un estremecimiento de miedo. Por fortuna, lo que voy a escribir ya debe estar, sin duda y de algún modo, escrito en mí” (Lispector, 2006, 21).

El nombramiento resulta imprescindible, pero el reconocimiento de que lo importante va más allá de las palabras lo es más. En “Por no estar distraídos” los personajes caen en las palabras poco acertadas y “aprendieron entonces que, si no se está distraído, el teléfono no suena, y que es necesario salir de casa para que la carta llegue, y que cuando el teléfono finalmente suena, el desierto de la espera ya ha cortado los hilos. Todo, todo por no estar más distraídos” (Lispector, 2007, 22). La distracción juega un papel fundamental en la lectura del mundo y en la creación a partir de él. Mirar con ojos como si fuese la primera vez facilita el acceso a las cosas que no son evidentes, que se ocultan en la entrelíneas. Los personajes son devorados por su sed de discursos, de conceptos. Ponerle nombre a lo que es incognoscible resulta en la pérdida de algo irreparable.

Lispector, como creadora, comprende que es inevitable seguir escribiendo así que realiza una suerte de advertencia en el texto “Pero ya que hay que escribir...”: “pero ya que hay que escribir, que al menos no aplastemos con palabras la entrelíneas” (Lispector, 2007, 27). La preocupación de la autora la llevó a ser prudente en cada línea, en cada palabra. Su imposibilidad de concluir —como se mencionó en el primer capítulo— nace de la coherencia que tuvo consigo misma: los seres están en construcción, el texto literario es una obra abierta dispuesta para ser construida mas no acabada.

Ejemplo de esta no-conclusión es visible en la obra *El mundo alucinante*: “— Pero, ¿no dices que era una obra maestra? —Precisamente por eso nunca la hubiera terminado —me contestó el muchacho” (Arenas, 2005, 132). La obra maestra se sigue puliendo con el pasar de los años. Se nutre de las interpretaciones y las

investigaciones que se realizan en torno a ella. En la novela de Arenas se tiene una conversación con una especie de poeta al que le es imposible concluir su obra, busca una palabra: “pero la palabra no se dijo. Y fue como si después de haber saltado un gran precipicio y estar ya en la otra orilla, resbalásemos con un pequeño pedrusco y fuéramos a dar al vacío...” (Arenas, 2005, 133). Esa palabra que en apariencia daría la conclusión deseada a la obra maestra jamás aparecerá y es ahí donde logra su calidad superior: el instante magnífico es ese que no se escribe.

Lispector estaba tan excedida de sus propias reflexiones que no podía parar de crear, en la conferencia “Literatura de vanguardia en Brasil” ella explica que se relaja pintando sin técnica (Montero y Manzo, 2005, 144). Del mismo modo en que escribía sin técnica pues, como señala Arêas, “Lispector era una escritora intuitiva, que sufría la espera de lo que llamaba la ‘inspiración’. Escribir con hora fijada de antemano para ella era fatal” (Arizmendi, 2017, 153). Ese es el sentido porque ella misma creaba sus reglas, la obra era dueña de sí misma y Lispector tan sólo acomodaba las palabras para que dijeran la no-palabra. Aún con la pintura, es en la escritura donde Lispector encontró su catarsis: “escribir, y hablo de escribir de verdad, es completamente mágico. Las palabras vienen de lugares tan lejanos dentro de mí que parecen haber sido pensadas por desconocidos y no por mí misma” (Montero y Manzo, 2005, 164).

El ideal de Clarice, respecto a la escritura, fue revelado en la “Entrevista a la escritora Clarice Lispector, grabada el 20 de octubre de 1976 en la sede del Museu da Imagem e do Som de Río de Janeiro”. El anhelo máximo era una historia inacabable. Ese anhelo se logró en las crónicas que no son crónicas. Son textos inacabados que en cada lectura siguen evocando más sentidos.

En realidad no se puede nombrar a la cosa en sí en palabras, lo no dicho excede a la escritura, sin embargo, la literatura es una manera eficaz de aproximarse a ello: “el lenguaje está descubriendo nuestro pensamiento, y nuestro pensamiento está formando una lengua a la que se llama literaria y a la que yo llamo, para mayor alegría mía, lenguaje de vida” (Montero y Manzo, 2005, 140). La literatura es vida y la vida no es algo concluido. La vida misma es la representante

de la obra abierta, de la obra negra. Cada día se aumenta un bloque más, pero cada día se aleja más de la posibilidad de estar terminada.

Lispector crea una apertura a sus obras que se desborda liberando un imperceptible (Díaz, 2014, 70). Sus obras, al igual que ella, se presentan ante un lector como un enigma a resolver. El lector es, de manera regular, un ser ávido de respuestas y está acostumbrado a recibir encrucijadas sólo de papel. Sin embargo, Lispector presenta a sus lectores un enigma que trasciende al papel, que se implanta en su vidas y que desborda sus esencias.

La obra de arte literaria deviene-infinito en un mundo finito. Por ello es imposible plasmar con palabras aquello que escapa al lenguaje como se ha concebido hasta ahora. La literatura clariceana se presenta como un umbral por donde ingresan toda una serie de posibilidades. Y esas posibilidades son las líneas de fuga.

Deleuze habla de líneas de fuga al tratar elementos que se han escapado del mundo finito. Las líneas de fuga escapan de la normativa (línea molar, en la propuesta deleuzeana). La literatura en sí es una línea que escapa de la molaridad empero no lo hace por completo. Los textos clariceanos alcanzan esa línea de fuga porque devienen-otro (Díaz, 2014, 71). Devenir es la esencia que cualifica a la vida; sin embargo, una serie de reglas difíciles de replicar reprimen al mundo encerrándolo en una esfera que ya no se mueve porque se le han agotado las posibilidades de convertirse en otra cosa que no sea lo que le han ordenado ser.

El orden de lo que se es parte de los conceptos del yo, el mundo y Dios. La tríada anterior representa las líneas molares que niegan toda posibilidad de devenir, están detenidas (Gómez Pardo, 2011, 140). Los conceptos son invariables y son los que rigen al mundo, el significado y sentido último de las cosas. Alcanzar la concreción rechaza la idea de devenir y reconstruirse cada día. Lo que hace contrapeso a las líneas molares es la existencia de líneas de fuga, como los textos clariceanos. Lispector logra que el lector entre en caos y cuestione aquello que consideraba como único e irrevocable: lo digno de llamarse literatura (Ciro, 2018, 37).

Los textos de Clarice nacen de una necesidad de devenir y de no-decir. Al escribir, Lispector tan sólo realiza aproximaciones a la cosa en sí (Ciro, 37: 2018). La autora no intenta abarcarlo todo en el lenguaje porque reconoce que este no es suficiente para decir a la cosa en sí. Sin importar que la literatura clariceana es mostrada en discurso, lo importante de su escritura radica en aquello que no nombra del todo. Clarice logra bordear ‘la cosa’ desde la entrelíneas. Los textos de Lispector como la poesía no lo dicen pero lo sugieren todo.

La escritura literaria, como la vida, está compuesta por una serie de flujos que constituyen o evocan su naturaleza. El arte tiene la cualidad de abrir el umbral a un universo completamente dinámico, abstracto. El pensamiento deleuziano mira hacia el arte como una cartografía. Lispector escribe literatura, Deleuze propuestas filosóficas. Ambos autores sugieren a ‘algo’ que va más allá de las líneas visibles. Apuntan a ese no-dicho, a eso que no se termina de construir.

Está bien que se tome la pluma —u ordenador— y se decida a plasmar la lectura que se hace del mundo, que sin duda es diferente en cada hombre. Sin embargo, no se debe aplastar con la soberbia humana la sencillez y el esplendor del mundo intangible, del que se escapa. Se debe permitir ser, pues “si nos acercamos con humildad a la cosa no se nos escapa del todo” (Lispector, 33, 2007).

El hombre debe aprender a dejar fluir al mundo —que es flujo por naturaleza—. Dejar de lado las imposiciones. Aprender el límite sin condenarse a caminar de lejos sin atreverse a tocar, a estar distraído, a ser humilde porque el orgullo “tiene la enorme desventaja de ser un error grave y, con todo el retraso que los errores causan a la vida, hace perder mucho tiempo” (Lispector, 33, 2007). El arte, y en esta ocasión la escritura literaria, es una herramienta que ayuda a intentar comprender. La escritura trata de acercarse a la cosa, sin embargo, muchas veces rebasa el límite, se queda estancado. Poco a poco comienza a concretizarse, a crear nuevas reglas. Entra en el canon, se amolda al mundo, combina con las normas y se vuelve una ley. La escritura y los autores se territorializan, son limitados. Basándose en la teoría de las líneas que propone Deleuze pertenecen a una línea molar que no sólo se refiere a las reglas establecidas por las instituciones “sino que las personas como elementos de un conjunto [...] que no está hecha para perturbar,

ni dispersar, sino, al contrario, para garantizar y controlar la identidad” (Deleuze, 200, 2008).

Se deja de ser cuando se quiere ser porque de alguna manera se es en el intento de ser, sin consciencia de ello. Para lograr esa fórmula es necesario estar distraídos porque para que la vida comience a mover lentamente los engranajes, para que empiece a sacudirse las telarañas es necesario dejar de dar por hecho todo lo que rodea al hombre y dejar de dar por sentado que las cosas se ven y deben verse tal y cómo se hace. Todos experimentan el mundo de distintas maneras y con distintas técnicas. Clarice lo hace desde la entrelíneas, Deleuze con las líneas, en específico, con la *línea de fuga*.

¿Quién es Clarice Lispector? Puro fluir, puro devenir. La autora se corresponde con su creación, pero no de forma autobiográfica —no en su totalidad—. La obra clariceana nace de la constante duda en la que Clarice vive. La autora crea obras, a partir de una suerte de inestabilidad, que resultan inclasificables. En el prólogo para *Descubrimientos*, Claudia Solans afirma que “a partir de esa inestabilidad y precariedad genérica es que sus crónicas se vuelven una especie de panóptico y permiten, de modo radial, hacer visible y echar una luz nueva sobre el resto de su obra. Cuestionadoras del género, sus crónicas operan también como cuestionadoras del sujeto que narra” (Lispector, 2016, 7). La inestabilidad genérica de las crónicas —oscilando siempre entre la literatura y el periodismo— provoca en el lector un devenir-duda y un devenir-búsqueda inevitable. Las crónicas- anotaciones son resultado de la misma interrogante en la que Clarice vive.

Esa interrogante que podría traducirse como una especie de angustia es la que convoca a la escritora. Clarice en el texto “Escribir” detalla —o, al menos, lo intenta— que “escribir es intentar entender, es intentar reproducir lo irreproducible” (Lispector, 2016, 46). La escritura es una manera —las otras artes también— de buscar el esclarecimiento de la duda, pero la duda, la interrogante, es siempre devenir indescifrable.

La respuesta se escapa, se fuga y la escritura también. Por ello Clarice se lamenta en el mismo texto: “qué pena que sólo sé escribir cuando espontáneamente

viene la 'cosa'. Quedo, así, a merced del tiempo. Y, entre un verdadero escribir y otro, pueden pasar años" (Lispector, 2016, 47). La posibilidad de respuesta se aleja y acerca a voluntad. Lispector también se problematiza acerca de la escritura y la etiqueta que se acarrea con ella: escritora. Deja clara su posición en una respuesta que le da a su entrevistadora Cristina en el texto "Entrevista alegre":

Me preguntó si me consideraba una escritora brasileña o simplemente una escritora. Respondí que, en primer lugar, por más femenina que fuera una mujer, esta no era una escritora, y sí un escritor. El escritor no tiene sexo o, mejor, tiene los dos en dosis bien diferentes, claro. Que yo me consideraba sólo escritor y no típicamente escritor brasileño (Lispector, 2016, 22).

Clarice, como su obra, es indefinible. Ambas se resisten a las etiquetas. La condición femenina de Lispector no toma posturas feministas más bien humanas. Battella lo muestra al exponer el retrato de Clarice sobre sí misma, pues en ella existía un "querer ser más que una mujer y sintiéndose aún una mujer en estado potencial" (Battella, 2007, 191). Es coherente esa imagen. Clarice es una persona, un escritor y una mujer aún en construcción. Clarice deviene todo el tiempo algo más. Y ella es consciente de su edificación en proceso al igual que sus obras. Por lo anterior, a Lispector le invade una profunda humildad.

La humildad como persona y autor permiten que pregunte a los otros las interrogantes que ella misma no ha podido responderse. En "Alceu Amoroso Lima (final)", el Dr. Alceu responde a la pregunta de Clarice que refiere a lo que los libros pretenden de ella "—Clarice, usted pertenece a esa categoría trágica de escritores que no escriben propiamente sus libros. *Son escritos por ellos*. Usted es el personaje principal del autor de sus novelas. Y bien sabe que ese autor no es de este mundo..." (Lispector, 2016, 72). El proceso de construcción de Lispector está íntimamente ligado a su escritura.

Pero la condición agotadora e inabarcable de la escritura evita que Clarice y su obra se encuentren en totalidad con ellas mismas. En "Un momento de desánimo", el autor señala una particularidad de su ejercicio escritural: "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" (Lispector, 2016, 128). Esa sensación nace de la imposibilidad de nombrar la esencia de las cosas. Se puede

nombrar-escribir sólo como una actividad de acercamiento. A la Verdad con 'V' mayúscula no se la puede nombrar. En cambio se pueden escribir verdades. En "Escribir", Clarice, consciente de que no se puede asir al universo, sabe que "no se *hace* una frase. La frase nace" (Lispector, 2016, 250).

"Por no estar distraídos" no fue escrito, nació. Los personajes poseían ese algo impronunciable en esa "levísima embriaguez de andar juntos, esa alegría" (Lispector, 2007, 22). Este breve discurso sirve como ejemplo de varias obras clariceanas en donde un algo más resurge de la muchas o pocas líneas a las que Lispector posibilitó el nacimiento. La distracción, la búsqueda, eso a lo que quisieron dar nombre, es lo indecible. La entrelíneas habita en aquello que los personajes ya era, en lo que poseían sin saber. Eso mismo es lo que se les escapa de las manos: "Todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran" (Lispector, 2007, 22).

La invitación en estas páginas es evitar la caída en las palabras poco acertadas. Evitar querer asir al cosmos en un par de páginas. La invitación es a leer lo que se oculta en las líneas evidentes. Interpretar lo que es evocado sin la pretensión de traducirlo a la lengua humana. La levísima embriaguez, Clarice Lispector son representadas por este par de palabras pero sin duda son y su ser *en devenir* está más allá de lo que se puede escribir.

Conclusiones

La hipótesis que dirigió este trabajo pretendía establecer si el devenir, como construcción de la relación entre los personajes en la crónica “Por no estar distraídos”, de Clarice Lispector, se veía escindido o anulado frente a la problemática de nombrar. La investigación partió de la etiqueta de crónica en “Por no estar distraídos”, ese fue el primer problema que se presentó. Al comenzar a compilar referencias se hizo evidente que aquel texto no podía catalogarse como una crónica literaria.

Según lo establecido por Álvaro Matute la crónica simboliza un género fluctuante y de difícil clasificación. Puntualiza sobre la crónica literaria como un cruce entre la literatura propiamente dicha y el periodismo. Esos apuntes condujeron a la investigación al terreno periodístico que ejerció Clarice Lispector.

“Por no estar distraídos” se toma de la compilación *Para no olvidar*, sin embargo, ese no fue su origen. La publicación de este pasaje se dio en *Revelación de un mundo*, libro en él que se imprimieron los textos que Lispector creó para *Journal do Brasil*. Determinado lo anterior al hablar de crónica no se parecía distar demasiado de la esencia del escrito, pero se hacía.

A partir de la lectura de materiales que abordan la dualidad existente en la crónica —lo literario y lo periodístico— se justificó el desarrollo creativo-escritural que Clarice realizó. Sin embargo, la misma esencia de ambas —de Clarice y la crónica— llevaron a reconocer que “Por no estar distraídos” no es crónica, al menos no en su totalidad.

La problematización con la que se inició este trabajo se vio contrariada, entonces se pasó de crónica a texto híbrido. La obra elegida posibilitó ejemplificar la imposibilidad de encajonar y clasificar, ya no sólo a los personajes y a lo que poseían sino a la misma obra de Clarice Lispector. El discurso es el representante mayor del acontecer de los personajes.

Ahora bien, al evitar la clasificación total de “Por no estar distraídos” tampoco se puede pretender establecer y conceptualizar nada cien por ciento concreto alrededor de la creación clariceana. Tampoco se podría lograr establecer la función del devenir. La investigación tuvo una lección sobre aquello que pretendía enseñar:

no se puede concretizar al mundo en conceptos y en palabras poco acertadas. El problema del ser en definitiva acompañará toda la obra de Lispector y, por tanto, a esta investigación, pero no será un ser que pueda ser nombrado de manera sencilla.

El rumbo de la investigación se modificó y se dirigió bajo la premisa en que el devenir propuesto por Gilles Deleuze es aplicable a la escritura (nombrar) de Clarice Lispector en “Por no estar distraídos”. Al utilizar la propuesta deleuzeana como una posibilidad se dejó de lado cualquier pretensión de hallar un análisis concreto y definitivo. El combinar la escritura con el nombrar también posibilitó que se analizara no sólo el texto sino a la actividad creadora de Lispector.

El primer objetivo general planteado para la dirección de este trabajo osciló netamente en la rama filosófica: “Resaltar la importancia de nombrar las cosas como un acto de acercamiento a la cosa en sí, por tanto como un movimiento de devenir y no como manera de aprisionar a la cosa en sí”. Si bien la investigación respetó los enunciados del nombrar, *la cosa en sí*, el ser y el devenir, el objetivo se modificó en favor de revalorizar la imagen de la literatura.

El objetivo general que condujo este estudio fue: el trabajo de investigación ejemplificará la unión entre literatura y filosofía. Se mostrará cómo el nombrar clariceano (literatura) se complementa con devenir deleuziano (filosofía). Separar a dos ramas de comprensión humana resultó imposible. La creación clariceana está impregnada de cuestionamientos que coinciden con los trabajados en la cartografía deleuzeana.

Clarice es inclasificable como su obra y al hablar de etiquetas resulta imposible no resaltar las que menciona Battella: “Próxima. Distante. Vanidosa. Tierna. Sufrida. Lisérgica. Vidente. Visionaria. Intuitiva. Adivina. Extranjera. Enigmática. Simple. Angustiada. Dramática. Judía. Insoluble. Ésos son algunos de los trazos que componen los diferentes perfiles de Clarice” (Battella, 2007, 71). Tantas formas en que se construye el perfil de la autora la vuelven inasible al igual que su creación. Definir si la escritura clariceana pertenece a tal o cual género es similar al pretender definir a la autora en una sola concepción. Clarice es habitada por un sinfín de Clarices aguardando su turno para narrarse. Las etiquetas que

presenta Battella son apenas un acercamiento a la integridad —siempre en devenir— de Lispector.

Además de los títulos mencionados anteriormente, Clarice también podría definirse a partir de sus ocupaciones: “tuvo otros oficios, que no llegaron a registrarse en documentos pero que figuran en sus libros: entrevistadora, columnista, cronista, cuentista, escritora, pintora y, principalmente, no-profesional. Simplemente, una persona. ¿Quién?” (Battella, 2007, 79). Se ha hablado sobre la dificultad de categorizar la obra clariceana. La propia autora se encuentra bajo el vértigo de saber quién es, por ello en su creación se filtra esta no-identidad.

Y al no poseer género ni etiqueta concreta, la obra se desborda. La obra deviene y le es imposible concluir. “Por no estar distraídos” posibilita esta sensación porque, después de todo, “¿este *no terminar nunca* no caracterizará la propia marcha de la ficción de Clarice, en la medida en que se presenta como un proceso que intenta explorar la intimidad, hasta lo más recóndito del ser, siempre en busca de nuevas formas de representación, movidas por la insuficiencia?” (Battella, 2007, 106). Ese devenir, ese estarse construyendo, permite que la cosa en sí mantenga el halo de misterio. Ese no terminar nunca permite que tanto el autor, como la obra y como el lector mismo jamás agoten las significaciones y las múltiples posibilidades de ser.

El ciclo autor-texto-lector nunca termina. La búsqueda de *la cosa en sí*, de lo que no se puede decir con palabras, mantiene en movimiento a los seres. Así como en la creación, “en esos momentos, tal vez los de mayor intimidad, la narradora se revela en aquello que es no pudiendo ser” (Battella, 2007, 151), en la lectura, el receptor tendrá que encontrar aquello que es sin ser.

Este trabajo de investigación comprobó lo poco probable que es abordar una obra —en especial clariceana— dejando de lado los tópicos filosóficos. Lispector es una autora de profundidades abismales a las que uno no podría acercarse si no es desde el pensamiento, el lenguaje y el ser.

A partir del recorrido autor-texto-lector, se pudo comprobar que el creador mantiene una conexión inquebrantable con aquello que ha creado. El autor impregna trazos de sí en la obra artística. Clarice Lispector ha contagiado a cada

una de sus páginas con esa búsqueda de la cosa en sí que dirigió su propia vida. Ese no poder dejar de pensar y reflexionar sobre las cosas mismas y lo que son más allá de las palabras se encuentra en cada línea que de ella se puede leer.

Además de provocar un gran vértigo al descatalogar a “Por no estar distraídos” de la etiqueta ‘crónica’, esta investigación provocó una gran incertidumbre acerca de todas las obras que se han leído dentro de la carrera de Letras latinoamericanas, ¿se descubre el género a partir de la lectura o a partir de las editoriales? Clarice Lispector es periodista o literata o ambas, ¿quizá otra cosa?

La investigación partió de un supuesto que estaba dado por hecho. Se pretendía saber el principio y el final, sin embargo, el cauce de este trabajo desembocó en más cuestionamientos: ya sea el género, los tintes filosóficos o la inmanencia del creador dentro de la obra.

La observación del texto clariceano logró comprobar cómo los pensamientos de Lispector y Deleuze pueden comunicarse. Por lo tanto, también se comprobó que Literatura y Filosofía están íntimamente ligadas. Empero los cuestionamientos no estaban considerados desde el principio y ello requiere una investigación propia.

Este trabajo de tesis parece moverse en esa especie de devenir de la cual se ha hablado. Estas líneas no pueden concluir en totalidad puesto que una respuesta provoca, al menos, dos cuestionamientos más. Quizá de ello se trate la buena literatura que como la vida suele otorgar a los receptores más preguntas que respuestas. El pensamiento como la literatura se encuentra en una constante construcción que puede tener acercamientos a una conclusión pero que, de manera muy difícil, podrá concluir.

Tanto “Por no estar distraídos” como esta investigación hacen la atenta invitación de permitir que el devenir dirija las líneas. La constante construcción a la que se hizo hincapié en las páginas anteriores traspasa el marco de la escritura y fluye en la vida misma. Entonces, como investigadores, creadores y lectores no dejemos de ser cada día, otra vez.

Fuentes de consulta

Alberto Vital [editor]. (2001). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM.

Arenas, Reinaldo. (2005). *El mundo alucinante*. España: Tusquets editores.

Arizmendi Domínguez, Martha Elia. (Comp.) (2017). *Clarice Lispector. Una pluma desbordada*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Arzate Díaz, Daniel Jhovani. (2017). "Los juegos discursivos en las crónicas de Lispector". *Clarice Lispector. Una pluma desbordada*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Bajtín, Mijaíl. (2005). *Estética de la creación verbal*. (trad. de Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI.

Battella Gotlib, Nádía. (2007). *Clarice, una vida que se cuenta*. (trad. de Álvaro Abós). Argentina: Adriana Hidalgo.

Campra, Rosalba. (2008). "La medida de la ficción". *Anales de Literatura Hispanoamericana Vol 37 209-225*. Universitá di Roma Sapienza.

Cárdenas -Marín, William Orlando, Reflexiones sobre el nombrar a partir de la comprensión del lenguaje de Saul Kripke. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación [en línea] 2016, (Enero-Junio): [Fecha de consulta: 4 de julio de 2018] Disponible en: <<http://https.redalyc.org/articulo.oa?id=441846839004>> ISSN 1390-3861

Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa*. (trad. de Ana María Moix. y Myriam Díaz-Diocarete). Barcelona: Anthropos.

Crotti, Norma Edith y Torre, María Elena. (2005). "En nombre propio. Clarice Lispector y Rodolfo Walsh, cronistas". En: *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. "La crisis de la representación"*. Agosto, 2005. Bahía Blanca, Argentina. Recuperado de CD-ROM.

Darrigrandi, Claudia. (2013). "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio". *Cuadernos de Literatura, XVII (34)*, 122-143.

Deleuze, Gilles. (1980). "Primera parte" en *Diálogos*. (trad. de José Vázquez). Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles. (1996). "La literatura y la vida" en *Crítica y clínica*. (trad. de Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles. (2005). "Capitalismo y esquizofrenia. Introducción al esquizoanálisis" en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* [pdf]. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, Gilles. (2008). "Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos

Díaz, Santiago. (2014). "Arte y pensamiento en Gilles Deleuze". *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. No. 13, Febrero de 2014. ISSN 1697-8072

Eagleton, Terry. (2014). *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. 7ª reimp. México: ECE.

Eco, Umberto. (1992). *La obra abierta*. Barcelona: Planeta- Agostini.

Eco, Umberto. (1999). *Lector in Fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen.

Esperón, Juan Pablo; Etchegaray, Ricardo; Chicolino, Martín; Romano, Augusto. (2016). *Pensar con Deleuze*. Colección Analéctica. Buenos Aires: Editorial Abierta FAIA. Academia Latinoamericana Revista y Casa Editorial Electrónicas.

Foucault, Michel. (1985). *Qué es un autor*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

García Galindo, Juan Antonio, Cuartero Naranjo, Antonio. (2016). "La crónica en el periodismo narrativo en español". *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia* [en línea] 2016, 23 (Octubre-Sin mes): [Fecha de consulta: 1 de julio de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495553929005>> ISSN 1415-0549

Gómez Pardo, Rafael. (2011). "Deleuze o «Devenir Deleuze». Introducción crítica a su pensamiento". *Revista Ideas y valores*. Número 145. [Pdf] abril de 2011. ISSN 0120-0062

Greimas, Algirdas Julius. (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad. de Alfredo de la Fuente, 2ª reimp. Madrid: Gredos.

Heidegger, Martín. (2003). *Ser y tiempo*. (trad. de Jorge Eduardo Rivera C.). Madrid: Trotta.

Hernández Terrazas, Carolina. (2013). *Clarice Lispector. La náusea literaria*. España: Fórcola.

Herrera, María Soledad; Terrile, Ingrid. (2010). "Deleuze, el arte, la literatura y el crack up". *Gamma*, 21(47), 293-300.

Iser, Wolfgang. (1987). *El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético*. Madrid: ALTEA.

Krieger, Murray. (2001). "Institucionalización de la teoría. De la crítica literaria a la teoría literaria y a la teoría crítica". *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM.

Lispector, Clarice. (1977). *La araña*. (trad. de Haydée M. Jofre Barroso). Argentina: Corregidor.

Lispector, Clarice. (1995). *Lazos de familia*. (trad. de Cristina Peri Rossi). Bogotá: Tercer mundo.

Lispector, Clarice. (2001). *La pasión según G.H.* (trad. de Alberto Villalba, 2ª ed.). España: Muchnik.

Lispector, Clarice. (2006). *La hora de la estrella*. (trad. de Ana Poljjak, 4ª ed.). Madrid: Siruela.

Lispector, Clarice. (2007). *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. (trad. de Elena Losada). Madrid: Siruela.

Lispector, Clarice. (2005). *Revelación de un mundo* (trad. de Amalia Sato, 2ª reimp.). Argentina: Adriana Hidalgo.

Lispector, Clarice. (2016). *Descubrimientos* (trad. de Claudia Solans). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Maldonado Serrano, Jorge Francisco; Palencia Silva, Mario; Silva Rojas, Alonso. (2015). "Deleuze y la novela corta: las líneas de vida en El último pecado". *Revista Filosofía UIS*. 14 (1).

Malmierca de Solans, Claudia. (2018). A descoberta do mundo: el panóptico desencantado. *Anclajes*, 8(8), 241-262. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/3049/2969>

Matute, Álvaro. (1997). *Crónica: Historia o literatura*. Historia Mexicana, 46(4).

Maura, Antonio. (2003). *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. España: Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid.

Montero, Teresa; Manzo, Licia [editores]. (2005). *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos* (trad. de Elena Losada). España: Siruela.

Navarro Casabona, Alberto. (2001). *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Noguerol-Jiménez, Francisca. (1999). "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*. [En línea] [Fecha de consulta: 30 de julio de 2019] Disponible en < <https://dadun.unav.edu/handle/10171/5331> > ISSN 0213-2370

Núñez García, Amanda. (2010). "Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética". *Revista de Estudios Sociales No. 35*. Bogotá. ISSN 0123-885X

Rodríguez, Samanta. (2012). *El género crónica en Clarice Lispector: Intervenciones del cuerpo de la escritura en el espacio público*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Rodríguez, Samanta. (2016). "'Soy, luego soy': problematización de la imagen autoral en las crónicas de Clarice Lispector" en *Interdisciplinar • Año XI, v.26, set.-dez.* Universidade Federal de Sergipe - UFS | ISSN 1980-8879 | p. 91-104

Romera, Lucrecia. (2007) "¿Nombrar el nombre? Un problema de la poesía moderna". *Actas XV Congreso AIH (Vol. III)*. [En línea] [Fecha de consulta: 8 de julio de 2018] Disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_046.pdf>

Seixas Themudo, Tiago. (2005). "Las líneas: la lógica de lo social en Gilles Deleuze". *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, (3).

Torres, Felipe. (2014). "Filosofar lo múltiple. Aproximaciones al pensamiento de G. Deleuze". *Aporía Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*. Nº 8. Santiago de Chile.

Valdes Sampedro, Ángel Octavio. (2017). "La escritura-cuerpo de Clarice Lispector". *Clarice Lispector. Una pluma desbordada*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Vázquez, Juan. (2010). "Semántica de los nombres propios, deícticos y términos de clase". *Teorema. Vol. XIX/1*.

Velásquez Moreno, Julian Eduardo. (2010). "Categorías esenciales para comprender la existencia del ser humano y sus transformaciones en la psicología humanista existencial". *AGO.USB Medellín-Colombia V. 10 No. 1*. Enero - Junio 2010 ISSN: 1657-8031.

White, Hyden. (2001). "El valor de la narrativa en la representación de la realidad". *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM.

Wellek, René; Warren, Austin. (1979). "Géneros literarios" en *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Yanes Mesa, Rafael. (2006). "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [Fecha de consulta: 2 de julio de 2018] Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html>>

Anexos

Por no estar distraídos

Había la levisima embriaguez de andar juntos, esa alegría, como cuando se siente la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca abierta. Respiraban de antemano el aire que estaba delante y tener esa sed era su propia agua. Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levisima embriaguez que era la alegría de su sed. A causa de los coches y de la gente, a veces se tocaban, y a ese contacto –la sed es la gracia, pero las aguas son de una belleza oscura–, y a ese contacto brillaba el brillo de su agua, la boca un poco más seca de admiración. ¡Cómo admiraban estar juntos!

Hasta que todo se transformó en no. Todo se transformó en no cuando ellos quisieron esa misma alegría suya. Entonces la gran danza de los errores. El ceremonial de las palabras poco acertadas. Él buscaba y no veía, ella no veía que él no había visto, ella que estaba allí, sin embargo. Sin embargo él, que estaba allí. Todo fue un error, y había la gran polvareda de las calles, y cuanto más se equivocaban, más querían con aspereza, sin una sonrisa. Todo sólo porque habían prestado atención, sólo porque no estaban lo bastante distraídos. Sólo porque, de repente, exigentes y duros, quisieron tener lo que ya tenían. Todo porque habían querido darle un nombre; porque quisieron ser, ellos que eran. Aprendieron entonces que, si no se está distraído, el teléfono no suena, y que es necesario salir de casa para que la carta llegue, y que cuando el teléfono finalmente suena, el desierto de la espera ya ha cortado los hilos. Todo, todo por no estar más distraídos.

Noche de febrero

Te lo juro, créeme – la sala estaba oscura – pero la música llamó al centro de la sala – la sala se oscureció del todo en la oscuridad – yo estaba en tinieblas – sentí que por más