

Crónicas y autoficción: La voz narrativa en *L'été 80* de Marguerite Duras y en *A descoberta do mundo* de Clarice Lispector

Natalia Lorena Ferreri

naferreri@hotmail.com

María Victoria Rupil

mariarupil@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: María Elena Legaz

Co-directores: Miguel Koleff, Mónica Martínez de Arrieta

Resumen

En este trabajo, nos proponemos realizar un análisis comparativo entre un corpus de crónicas de Marguerite Duras y de Clarice Lispector: por un lado, las crónicas de la autora francesa que fueron publicadas semanalmente en el diario *Libération* durante el verano de 1980; de allí se desprende el título de la edición que las reúne: *L'été 80*; por otro, las crónicas y relatos de la autora brasileña que también aparecieron semanalmente en el *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973, y que fueron recogidos en 1984 con el título de una de sus crónicas: *A descoberta do mundo*.

A pesar de las divergencias idiomáticas, culturales y de tradición literaria, las crónicas de Duras y de Lispector resultan susceptibles de ser analizadas desde un enfoque comparativo ya que convergen en el modo de configuración de la voz narrativa en sus relatos. Es así como, desde el análisis comparativo, para problematizar comparativamente la crónica, partiremos de la concepción que asume que "el contrato de género se vincula con el contrato de lectura (...)" (Lisa Bradford, *La cultura de géneros*, Pág. 11) ya que ella nos permite leer el género que nos ocupa desde la *autoficción*. En este sentido, la *autoficción* permitirá sostener nuestra hipótesis según la cual las crónicas de Duras y las de Lispector construyen a través de la trasposición del sujeto empírico en tanto *yo* situado, los hechos y acontecimientos de la realidad exterior y el mundo de la interioridad.

Palabras clave: Autoficción; Literatura Comparada; Crónica; Marguerite Duras; Clarice Lispector.

Introducción

A pesar de las divergencias idiomáticas, culturales y de tradición literaria, sostenemos que las crónicas de Marguerite Duras, *L'été 80*, y las de Clarice Lispector, reunidas en *A descoberta do Mundo*, resultan susceptibles de ser analizadas desde un enfoque comparativo ya que convergen en el modo de configuración de la voz narrativa. De esta manera, lo que se busca problematizar aquí, es el género de la crónica a partir de una lectura *autoficcional*¹. Por lo tanto, los objetivos que orientan este trabajo son: analizar la configuración del *yo* de la enunciación -la voz narrativa- a partir de los diferentes niveles (narrativo, enunciativo y figurativo), y la construcción de los mundos imaginados; identificar los elementos de la realidad extratextual que constituyen la crónica propiamente dicha y los modos en que aquélla es incorporada al enunciado²; explicitar los mecanismos de ficcionalización del *yo* y, en consecuencia, de los elementos extratextuales.

En este sentido, *autoficción* es la categoría que nos permite evidenciar que las crónicas de Duras y las de Lispector construyen a través de la trasposición del sujeto empírico en tanto yo situado, los hechos y acontecimientos de la realidad exterior y el mundo de la interioridad.

L'été 80 de Marguerite Duras reúne diez crónicas que aparecieron semanalmente en el diario francés *Libération*, durante el verano de ese año, hecho que le otorga el nombre al libro. Sin embargo, la columna llevaba otro título cuando fueron publicadas en el periódico: "*Les yeux verts*". Por otro lado, *A descoberta do mundo* de Clarice Lispector recoge una selección de crónicas y relatos también publicados semanalmente en *O Jornal* entre 1967 y 1973. De esta obra, hemos escogido dieciséis crónicas ya que el libro reúne un gran número de relatos³.

A partir de esto, daremos cuenta de los mecanismos de *ficcionalización* del yo en las crónicas, operación que establece una relación de tensión entre la realidad objetiva (relato factual) y la realidad imaginada (relato ficcional). Es decir, trasladamos procesos de uso del concepto *autoficción* que surge en y para la novela, y lo aplicamos al género crónica. Allí radica el estudio comparativo que da cuenta de la configuración del sujeto del discurso (autor, enunciador, narrador y/o personaje) en la escritura.

Genealogía de un concepto

En 1977, Serge Doubrovsky da nombre a

una práctica y a una serie de operaciones narrativas que, si bien no eran nuevas en la literatura, es él quien las "bautiza". A partir de los casilleros ciegos que dejó la teoría de Lejeune, Doubrovsky, en su novela *Fils*, pone en funcionamiento el dispositivo autoficcional y explota las posibilidades que Lejeune deja de lado, evita, omite o no considera, justamente por la contradicción teórica en la que caería. Esta contradicción teórica estaría planteada en los siguientes términos, y es lo que Doubrovsky pone en funcionamiento en *Fils*: la creación de un personaje de novela que tenga el mismo nombre del autor. Doubrovsky define la *autoficción* en el prólogo de su novela de la siguiente manera:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁴ (Doubrovsky, 2001: 10)

Philippe Lejeune separa los dos grandes territorios narrativos a partir de los pactos novelesco y autobiográfico. Es un cuadro de doble entrada en donde los pactos están definidos por las relaciones de nombre de autor y de personaje, en términos de diferencia, ausencia e igualdad. El pacto novelesco, en la primera entrada, se establece cuando el nombre del personaje es diferente del nombre del autor, o cuando se omite el nombre del autor. El primer casillero ciego resulta del tercero de esta entrada, el que plantea la posibilidad de la identificación del nombre del personaje con el

nombre del autor en un relato novelesco.

Por otro lado, en la segunda entrada, si el personaje no tiene nombre, no hay pacto desde el personaje; pero sí se define en relación al nombre del autor. Si el nombre del autor es diferente del nombre del personaje, se trata de una novela; en cambio, si hay ausencia del nombre del autor al igual que la del personaje, estamos frente a un relato indeterminado en cuanto a los géneros, fuese novela o autobiografía. Y, por último, si el nombre del autor se identifica con el del personaje, el género de este relato será autobiográfico.

Finalmente, el tercer pacto o entrada es el autobiográfico. Aquí nos encontramos con el segundo casillero ciego en donde Lejeune no puede definir el género a partir de la diferencia entre el nombre del personaje y el nombre del autor, porque para él la autobiografía se define sólo cuando existe identidad onomástica entre autor y personaje. Así, los últimos casilleros de la tercera entrada corresponden al género autobiográfico.

A partir de esto, el germen de la autoficción se ubica en el primer casillero vacío; es decir, en el hecho de concebir el nombre del personaje igual al del autor en la novela. Como señalamos al comienzo de este apartado, Doubrovsky explotará en su novela *Fils* las posibilidades creativas desde este lugar. En este sentido, lo autoficcional en Doubrovsky es entendido como opuesto a lo autobiográfico ya que él lo erige como relato grandilocuente reservado para "personas importantes". La autoficción, en cambio es "la ficcionalización de

hechos estrictamente reales".

El pacto ambiguo

Uno de los principales rasgos de los relatos autoficcionales, según Alberca, es la hibridación, producto de la conjunción de elementos ficticios y biográficos en el seno de un mismo relato. Además, se acerca a otras concepciones, tales como la de Doubrovsky y Lecarme, que afirman que la autoficción es un género que se sitúa "a caballo" entre los dos grandes pactos literarios: el novelístico y el autobiográfico. En su libro *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Alberca realiza una tipología de las novelas del yo, las cuales se constituyen en relación a los dos grandes territorios narrativos que las escoltan: la novela y la autobiografía. En esta tipología de novelas del yo, la autoficción se ubica a equidistancia entre los dos pactos, la novela autobiográfica está más cerca de la autobiografía, y la autobiografía ficticia, más cerca de la ficción.

Para el crítico, una de las características principales de estos relatos es la ocultación del autor y su calculado o involuntario desvelamiento posterior, y este disimulo y posterior descubrimiento responde, según él, fundamentalmente a dos razones: el juego, por un lado, y la necesidad, por otro⁵. Las novelas del yo juegan en esas fronteras de la simulación y de la indefinición.

Como la autoficción se establece en una zona fronteriza entre los relatos factuales y los ficticios, el hecho de que se sirva de ambos

pactos postula la posibilidad de un tercero regido por la *ambigüedad*: el *pacto ambiguo*. Este pacto, al igual que los pactos definidos por Lejeune, establece un contrato en el que se involucran no sólo los sujetos textuales, sino que también involucra al lector.

**La crónica:
para una aproximación a la crónica
como género**

Para aproximarnos a una definición del género crónica, adoptamos la noción de género tal como la entiende Bajtín. En *Estética de la creación verbal*, el autor define el género discursivo no como una forma pura, sino a partir de la hibridación. En la distinción que realiza el autor, la crónica forma parte de los géneros secundarios (complejos), que absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples). Mientras que los géneros primarios participan de la realidad en tanto "sucesos de la vida", cuando son absorbidos por una novela sólo formarán parte de la realidad en tanto "acontecimiento artístico". Los géneros secundarios producen enunciados complejos que surgen también en condiciones complejas de la comunicación y, por lo general, se trata de enunciados escritos. La crónica, como género periodístico y/o literario, se incluye entre los géneros secundarios o complejos.

Según Bajtín, los géneros son las formas dadas, típicas, que estructuran y organizan el discurso, que responden a una elección por parte del hablante, pero es una elección que está condicionada por la situación comunicativa y por la realidad enmarcada en ciertas

circunstancias. La crónica, por ser un género periodístico y por nacer en esta esfera de la comunicación, tiene ciertas especificidades que la hacen también un enunciado "tipo". La situación comunicativa implica al autor de la nota que aparece en un medio (escrito, el diario) y también prevé ciertos lectores (un público). Al mismo tiempo, las circunstancias en las que se escribe el enunciado son particulares, suponen ciertos temas típicos dados por aquéllas. Además de estos rasgos que se refieren al aspecto general de la comunicación, la crónica también es un género que está determinado a nivel formal por las imposiciones del medio (de extensión, fórmulas de producción, temáticas, etc.). Pero, nuestro corpus demuestra que estas crónicas no se ajustan de un modo absoluto a este tipo periodístico de enunciados, sino que se abren a otras posibilidades y superan algunos límites: la crónica literaria incluye, en este sentido, aspectos de otros géneros (la narrativa, por ejemplo), y esta hibridación es uno de sus rasgos fundamentales. La visión desde la autoficción y el análisis desde la voz narrativa, nos permiten demostrar los mecanismos de inclusión y exclusión genéricas (hibridación) de los que participan las crónicas que integran el corpus.

Antônio Cândido escribió en 1981 un texto fundamental sobre la crónica, en el que señala las características más importantes del género. En este texto, parte de la idea de que la crónica es un género menor y defiende ese lugar que ocupa dentro de la literatura. La ventaja de que sea un género menor es que plantea una

relación diferente entre el enunciador y lo que enuncia, pero también entre el enunciado y los lectores. En este sentido, el autor considera que debemos:

Lembrar que o fato de ficar tao perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da enfase (...) a crónica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensao das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas,-sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (Cândido, 1992: 14)

En esta cita, el autor señala algunas características de la crónica, por ejemplo, que por acercarse a los acontecimientos cotidianos se aleja de la idea monumental de literatura. Las crónicas son textos breves y efímeros: su intención no es la de ser publicadas con el formato de libro. Es este rasgo el que posibilita, para el autor, que la perspectiva de sus escritores no sea la de los que escriben desde lo alto de la montaña, pero sí de los que escriben "al ras del suelo".

A partir de las características propuestas, podemos establecer un diálogo entre éstas y lo que Marguerite Duras y Clarice Lispector entienden por crónica y por la labor del cronista. Tanto el texto como el paratexto de las ediciones que reúnen las crónicas en formato de libro, ofrecen el punto de vista desde el cual las autoras conciben la labor del periodista/cronista. Así, en una de sus crónicas de 1971, Clarice Lispector señala respecto al género: "*Vamos falar a verdade: Isto aqui não é crônica coisa*

nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério."⁶ (Lispector, 1999: 347). Y, en otra de sus crónicas de junio del mismo año, afirma la imposibilidad de escribir de manera objetiva y asume el tono inevitablemente personal que adquieren sus crónicas: "*Nota: Um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: 'Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal.'* Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiencias e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia. Mas aí vão minhas recordações de viagem por mar."⁷ (Lispector, 1999: 349). En ambas citas, la autora expresa que su oficio no es el de cronista en el sentido estricto de la palabra, es decir, de periodista, y se cuestiona el carácter personal que adquieren estos textos: no pretende escribir una autobiografía, pero la memoria y la imaginación se sumergen en este espacio de la escritura y es la subjetividad del narrador, la fuerza que emerge y predomina.

En Duras, la labor del cronista se asienta sobre la realidad que es la actualidad político-social, sin embargo, esto no basta; entonces, la autora inserta otra realidad que es paralela en el sentido de que desde ésta observa los acontecimientos de aquella: "(...) *c'était une chronique qui ne traiterait pas de l'actualité politique ou autre, mais d'une sorte d'actualité parallèle à celle-ci, d'événements qui m'auraient intéressé et qui n'auraient pas forcément été retenus à l'information d'usage.*"⁸ (Duras, 2008:

7). A partir de esto, la voz narrativa asume una posición que oscila entre lo que ve afuera (realidad exterior) y el acto de escritura que sumerge al sujeto hablante en la subjetividad. En este sentido, la autora francesa define su práctica como cronista/periodista de esta manera:

No hay periodismo sin moral. Todo periodista es un moralista (...). No puede llevar a cabo ese trabajo y a la vez no juzgar lo que ve. Es imposible. En otras palabras, la información objetiva es una añagaza total. Es una mentira. No existe el periodismo objetivo, no existe el periodista objetivo. Yo me he liberado de muchos prejuicios, entre ellos, éste que a mi juicio es el principal. Creer en la objetividad posible del relato de un acontecimiento⁹. (Duras, 1986: 5).

Hemos visto hasta aquí que, en las crónicas de ambas autoras, existe una tensión entre la realidad objetiva y el mundo imaginado, esto es, entre los acontecimientos exteriores al relato y cómo esos acontecimientos pasan a formar parte del mundo narrado. Como la crónica supone la presencia del sujeto empírico como punto de vista desde el cual se observa el mundo, sujeto traspuesto en el relato a través de la voz narrativa, estamos ante dos enunciados híbridos con respecto al género. Resultan híbridos porque la "identificación" del sujeto empírico con escritor/ narrador y personaje en el nivel narrativo producen en el lector la vacilación a cerca de aquello que lee: ¿crónica, ficción o autobiografía? Podríamos decir que la crónica sintetiza o reúne ficción y realidad en la medida en que lo autobiográfico remite a una referencia exterior. Estas crónicas nos aproximan a una *ficcionalización del yo* y de

los hechos que circundan a ese *yo*. Se trata, como hemos mencionado, de lo que Serge Doubrovsky bautiza como *autoficción*.

La ficcionalización del yo y de los hechos se articula en la construcción de la voz narrativa en el corpus de textos. En el caso de *L'été 80*, las diez crónicas están ligadas no sólo por la voz -el yo de la enunciación- sino también por la unidad temática que las atraviesa. Hay un mundo configurado desde la primera crónica que se va complejizando a lo largo del corpus: dentro de ese mundo, coexiste lo real (hechos sociales, políticos, económicos y culturales) con lo ficcional. Aquello está compuesto por diversos acontecimientos tales como "*les jeux olympiques de Moscou*", "*le deuil de l'empereur d'Iran*", "*la faim sur l'Afrique*", "*la grève de Gdansk à Pologne*"; todos estos hechos de la realidad extratextual se articulan en el relato ficcional con la historia del niño, "*l'enfant des yeux gris*". En *A descoberta do mundo*, en cambio, la configuración de la voz narrativa es lo único que establece cierta unidad entre todos los relatos que integran el corpus. No hay, como en el caso de Duras, unidad temática, ya que las crónicas son textos independientes que atraviesan un registro muy amplio de motivos y temas (infancia, escritura/escritor, crónica/cronista, cotidianeidad/familia, la ciudad, etc.). En estos relatos, el yo de la enunciación se identifica muchas veces con Clarice Lispector, con su nombre o se hace alguna alusión referencial a su entorno u obra. La voz narrativa es la única categoría que nos permite concebir el corpus como una unidad, aunque se trate de

una unidad diversa, como hemos visto en cuanto al contenido y objetos sobre los que se narra, pero unidad al fin porque la voz es, en la mayoría de los casos, la de un yo, mujer y escritora. Es decir, aquí existe una auto-referencialidad, una subjetividad que reflexiona sobre los hechos circundantes, pero que también reflexiona sobre su práctica escritural, y de alguna manera esta reflexión supone la revelación de una identidad, que no es otra que la identidad del sujeto empírico: Clarice Lispector. En la siguiente cita, podemos ver esta operación:

Estas coisas que ando escrevendo aqui nao sao, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, nao conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. (...) Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer (...) É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil, terminarei sendo pessoal.¹⁰ (Lispector, 1999: 137)

La voz narrativa en el caso de *L'été 80* es configurada desde un espacio privado a partir del cual se mira hacia el exterior. La narradora también aquí es asociada a la autora ya que esa voz se erige como mujer y escritora; como autora de obras y filmes de Marguerite Duras; y nos encontramos, además, ante una narradora en su propio hacer escritural. Es decir, la voz enuncia en las crónicas hechos extratextuales, relatos ficcionales y reflexiones acerca de su escritura; y esto lo produce desde ese espacio privado que es la casa en la playa. Desde allí, ella observa, y lo que captura es lo que devendrá en escritura: "*Donc, voici, j'écris pour Libération. Je*

suis sans sujet d'article. Mais peut-être n'est-ce pas nécessaire. Je crois que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut."¹¹ (Duras, 2008: 9).

En los dos casos, damos cuenta de que el espacio que configura la voz narrativa es un espacio privado; es decir, en términos de Leonor Arfuch, lo privado corresponde a todo aquello que se puede compartir, y esto es diferente del espacio íntimo ya que en él se involucra lo más recóndito del yo. Este espacio privado es el de la labor escritural y es el que se erige como lugar del decir. Pero, en la cita de Lispector, podemos percibir un matiz: este espacio se entrecruza y se cruza con el espacio de lo íntimo, y el yo habla desde un límite difuso el cual está al borde de la revelación del mundo interior, del secreto. En una de las crónicas de Lispector, ella responde a una carta de lectores donde alguien le pide que no abandone su columna de los sábados para defender su intimidad, y Clarice responde:

Por enguanto, nao estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, nao digo nas colunas, mas nos romances. Estes nao sao autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que me delatei.¹² (Lispector, 1999: 78).

El lugar del decir de la enunciación está, además, construido a partir de la configuración del espacio o de los espacios físicos dentro del texto. Estos son la casa, el living, el balcón, una ventana. Estos lugares privados son configurados como bisagras ya que son el panóptico desde el cual las narradoras observan y construyen el espacio físico exterior, público;

en Lispector éste es el espacio urbano de Río de Janeiro y, en Duras, es el espacio existente de la playa, entre Dauville y Le Havre, sobre La Mancha. Estos son elementos que remiten a lo extratextual y funcionan como un anclaje referencial. Este yo situado resulta fundamental porque da cuenta de la toma de posición ante los acontecimientos de la realidad; esto es, el espacio físico configurado por la voz narrativa, en ambos casos, se erige como el punto referencial a partir del cual el yo se construye como sujeto de conocimiento en tanto y en cuanto él se acerca o se distancia de la realidad que observa. Esa toma de posición está fundamentada en la existencia del espacio físico creado y, desde aquélla es que se produce la ficcionalización de los hechos observados. De este modo, entendemos que en el acto de configuración del espacio privado desde el cual se habla, se produce la ficcionalización del yo y de aquello que el yo enuncia: mundo privado y mundo exterior.

¿De qué están compuestos estos dos mundos? El mundo privado es, tanto para Clarice como para Marguerite, su escritura: ¿qué escribir? en el sentido de qué es lo que forma parte de lo que las enunciatoras ven, cuál es la actualidad, qué hechos de esa actualidad se insertan en el espacio de la escritura. Esto último, Duras lo explicita en el prólogo de *L'été 80*:

Il fallait un jour entier pour entrer Dans l'actualité des faits, c'était le jour le plus dur, au point souvent d'abandonner. Il fallait un deuxième jour pour oublier, me sortir de l'obscurité de ces faits, de leur promiscuité, retrouver l'air autour. Un troisième jour pour

effacer ce qui avait été écrit, écrire.¹³ (Duras, 2008: 8).

En la obra de Lispector que nos ocupa, no se trata sólo de la pregunta por el contenido, sino que se trata también de las respuestas que esboza la narradora ante la pregunta que se abre de manera reiterada, ¿qué es escribir?, y escribir es "uma maldição" para Clarice, pero es una maldición "que salva". Y agrega en la misma crónica: "*Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.*"¹⁴ (Lispector, 1999: 134).

El otro es el mundo exterior; "outside" lo llama Duras. Se trata de un espacio que no se ajusta estrictamente a lo literario, sino que más bien es asociado a lo periodístico. El ejercicio del cronista consiste, de acuerdo con lo que las dos autoras proponen, una acción de salida, salir a la calle, a la actualidad, al encuentro con el otro que no es más que el lector del periódico. Aquí, el mundo es comunicado, es configurado para darlo a conocer al otro. Y esto es posible en tanto que esa experiencia es compartida por el yo y por el otro; el acto de narrar la vivencia singular cifra en ella la vivencia colectiva. El espacio público se asienta sobre esa relación intersubjetiva que, en las crónicas que conforman nuestro corpus, está evidenciada por marcas textuales que apelan al tú.

Sin embargo, el espacio público, el mundo exterior, existe en cuanto escritura, y la escritura, como vimos, surge de la experiencia privada, interior. Duras y Lispector escriben

situadas en el adentro, desde el living de la casa, desde la ventana o el balcón y miran hacia el afuera. Inscriben el afuera en el adentro. Allí se produce la ficcionalización: todo lo que es observado, construido, creado en el espacio de la escritura deviene ficcional. De esta manera, los hechos enunciados en las crónicas de Lispector y de Duras, que remiten a la realidad exterior, al *tú*, al *yo* escritor, al escritor y las relaciones que establece con su obra, al cronista, y al *eso*, que es de lo que se habla, se ficcionalizan. Cuando la voz narrativa no sólo es quien habla sino que es también de lo que se habla, es decir el *eso*, allí se genera la autoficcionalización, ya que los hechos narrados y la voz que asume la narración de estos, existen en y por el texto.

Doubrovsky supone esto en toda práctica escritural y lo define así:

Pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe avant son texte; mais la vie de son texte, c'est sa vie dans son texte. Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule iscription de soi possible, la vraie 'trace', indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle.¹⁵ (Lecarme; Lecarme-Tabone, 1997: 282).

Es, por lo tanto, la crónica el espacio textual en el que es posible configurar lo real, es decir el sujeto empírico y los hechos a cerca de los que el sujeto habla; y es en esa acción enunciativa que la voz, que es la palabra y que es el verbo, vuelve existente todo lo que allí habita.

Notas

1. Para problematizar comparativamente la crónica, partiremos de la concepción que asume que "el contrato de género se vincula con el contrato de lectura (...)" (Lisa Bradford, *La cultura de géneros*, pág. 11) ya que ella nos permite leer el género que nos ocupa desde la autoficción.

2. Entendemos la crónica como un modo de diálogo entre el autor y la época; ambos constituyen la realidad extratextual. Las crónicas son el lugar en que se cruzan memoria e imaginación; son un espacio figurativo en que se establecen relaciones entre el sujeto de la enunciación y su contexto inmediato (familia, cultura, nacionalidad y/o comunidad). Entendemos el espacio biográfico, en el sentido en que Arfuch lo plantea, como un proceso constructivo en el que la subjetividad se configura a partir de la intersubjetividad, del diálogo con el otro (el yo de la infancia, el yo del presente, el enunciatario que comparte el mismo horizonte cultural e idiomático, etc.)

3. El criterio de selección está sustentado en el predominio temático. Prevalecen los siguientes temas: infancia, escritor/escritura, crónica/cronista, relatos/cuentos/ensayos, cotidiano/entrevistas, actualidad brasileña, recuerdos, fama, revelación, yo/otro. A continuación, enumeraremos las crónicas fundamentales, que condensan aspectos, motivos y temas que aparecen diseminados a lo largo de todos los textos. Sólo nombraremos el título de la primera crónica, ya que, en algunos casos, ésta se divide en varios textos que a veces no tienen continuidad temática y/o narrativa. El corpus está integrado por las siguientes crónicas: "Ao correr da máquina"; "Máquina escrevendo"; "A comunicação muda"; "Sentir-se útil" ; "Angina pectoris da alma"; "Atualidade do ovo e a galinha"; "Insônia infeliz e feliz" ; "Ainda sem resposta"; "Declaração de amor"; "Que me ensinem" ; "Viajando por mar" (1ª parte); "Perguntas Grandes"; "Fernando Pessoa me ajudando"; "Oi, Chico !"; "A descoberta do mundo"; "Lembrança da feitura de um romance".

4. "¿Autobiografía? No, es en un derecho reservado a los importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y en un buen estilo. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, más allá de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva."

5. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 79.

6. "Vamos a decir la verdad: esto no es una crónica. Esto es apenas. No cabe en un género. Los géneros ya no me interesan. Me interesa el misterio." (La traducción nos pertenece). Clarice Lispector, "Máquina escrevendo" en *A descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pág. 347.

7. "Nota: un día llamé a Rubem Braga, el creador de la crónica, y le dije desesperada: 'Rubem, no soy cronista y lo que escribo se está volviendo excesivamente personal'. Pero no quiero contarle mi vida a nadie: mi vida está repleta de experiencias y emociones vivas, pero no pretendo publicar una autobiografía jamás. Pero aquí van mis recuerdos del viaje por mar." (La traducción nos pertenece). Clarice Lispector, "Viajando por mar" en *A descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pág. 349.
8. "(...) era un crónica que no tratara la actualidad política u otra, pero sí una suerte de actualidad paralela a aquélla, de acontecimientos que me hubiesen interesado y que no estuviesen forzosamente sujetos a la información habitual." (La traducción nos pertenece). Marguerite Duras, *L'été 80*, París: Minuit, 2008, Pág. 7.
9. Marguerite Duras, *Outside*, España: Plaza & Janes, 1986. Pág. 5.
10. "Estas cosas que ando escribiendo aquí no son, creo, propiamente crónicas, pero ahora entiendo a nuestros mejores cronistas. Porque ellos firman, no pueden no revelarse. Hasta cierto punto, los conocemos íntimamente. (...) En esta columna estoy, de algún modo, dándome a conocer. (...) Es que es escribo al correr de la máquina y, cuando noto, rebelé cierta parte mía. Pienso que si escribo sobre el problema de la superproducción de café en Brasil, terminaré siendo personal." (La traducción nos pertenece). Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
11. "Así pues, aquí yo escribo para Liberation. No tengo tema para el artículo, Pero puede no ser necesario. Creo que voy a escribir acerca de la lluvia. Llueve." (La traducción nos pertenece). Marguerite Duras, *L'été 80*, París: Minuit, 2008. Pág. 9.
12. "Por ahora no estoy dejando la columna: pero estoy aprendiendo una manera de defender mi intimidad. En cuanto a delatarme, eso es fatal, no digo en las columnas, pero en las novelas. Estas no son autobiográficas ni de lejos, pero luego percibo, por quienes los leen, que me delaté." (La traducción nos pertenece). Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pág. 78.
13. "Hacia falta un día entero para entrar en la actualidad de los hechos, era el día más duro, al punto de abandonarlo. Hacia falta un segundo día para olvidar, para salirme de la obscuridad de esos hechos, de su promiscuidad, reencontrar el aire a su alrededor. Un tercer día para enfrentar eso que había sido escrito, escribir." Marguerite Duras, *L'été 80*, París: Minuit, 2008. Pág. 8.
14. "Escribir es procurar entender, es procurar reproducir lo irreproducible, es sentir hasta el final el sentimiento que permanecería apenas vago y sofocador" Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Pág. 134.

15. "Para el autobiógrafo, como para no importa qué escritor, nada, ni su propia vida, existe antes de su texto; pero la vida de su texto, es su vida dentro de su texto. Para no importa qué escritor, pero quizá menos conscientemente para el autobiógrafo (si él pasó por psicoanálisis), el movimiento y la forma misma de la escritura son la única inscripción posible de sí, el "trazo" verdadero, indeleble y arbitrario, a la vez enteramente fabricado y auténticamente fiel." (La traducción nos pertenece) Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin, 1997. Pág. 282.

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", en: Cuadernos del CILHA, Nº 7/8, 2005-2006, Universidad de Málaga. url: <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>. (Consultado el 8/3/09).
- ALBERCA, Manuel, "En las fronteras de la autobiografía". <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm>. (Consultado el 8/3/09).
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- BAJTÍN, Mijaíl (1979), *Estética de la Creación Verbal*, Argentina: Siglo XXI Editores, 2008.
- BRADFORD, Lisa (Compiladora), *La cultura de los géneros*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- CÂNDIDO, Antônio, "A vida ao rés-do-chao", en: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (AA VV), Rio de Janeiro: Editora da Unicamp, 1992.

- CULLER, Johnatan (1975), "Convención y naturalización" en *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, France: Edición Folio, 2001.
- DURAS, Marguerite, *Escribir*, Buenos Aires: Tusquets, 2006.
- DURAS, Marguerite, *Outside*, Barcelona: Plaza & Janés, 1986.
- DURAS, Marguerite, *El dolor*, Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- FERRERI, Natalia L. y RUPIL, María Victoria, "Imaginación y memoria: la voz narrativa, una construcción de la identidad en Lispector y Duras", en: *Actas: IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción* (Versión digital: ISBN 978-657-126-5).
- FRANCO CARVALHAL, Tania (coordenação), *Culturas, contextos e discursos. Limiares Críticos no Comparatismo*, Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- LECARME, Jacques et LECARME- TABONE, Éliane, "Autofictions" en *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LEJEUNE, Philippe, "El pacto autobiográfico" en: *Suplementos Anthropos N° 29, (AA. VV.)*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- LISPECTOR, Clarice (1971), *Felicidade clandestina*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice, *Revelación de un mundo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008 (Traducción de Amalia Sato).
- LISPECTOR, Clarice (1964), *A Legiao estrangeira*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice (1969), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice (1978), *Um sopro de vida (Pulsações)*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.