

The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal

Volume 4
Issue 1 *Spring-Summer 2013*

Article 8

2013

Lispector y Valenzuela: hacia una poética del devenir

Fatima R. Nogueira

The University of Memphis, nogueira@memphis.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/thecoastalreview>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Nogueira, Fatima R. (2013) "Lispector y Valenzuela: hacia una poética del devenir," *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal*: Vol. 4 : Iss. 1 , Article 8.

DOI: 10.20429/cr.2013.040109

Available at: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/thecoastalreview/vol4/iss1/8>

This article is brought to you for free and open access by the Journals at Digital Commons@Georgia Southern. It has been accepted for inclusion in The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal by an authorized administrator of Digital Commons@Georgia Southern. For more information, please contact digitalcommons@georgiasouthern.edu.

Lispector y Valenzuela: hacia una poética del devenir

Fatima R. Nogueira
The University of Memphis
Memphis, TN, USA

Abstract

Considering the metaliterary focalization as well as the importance of sensible and sensorial traits in the novels *El gato eficaz* by Luisa Valenzuela and *Un soplo de vida* by Clarice Lispector this study proposes the realization of a becoming poetics in both literary works, in the sense that Deleuze and Guattari have developed the theory of becoming. Such an aesthetic is based mainly on two significant factors: first, the transformation of the subject in a virtual entity; secondly, the conversion of the discourse into a modality of becoming guided by a proliferation of voices, planes and fictions.

Los libros *Un Soplo de vida* (1978) y *El gato eficaz* (1972) —de Clarice Lispector y Luisa Valenzuela, respectivamente—conducen hacia una innovación radical que no sólo rompe con cualquier noción de causalidad en el arte sino que también invalida la idea de la creación artística como forma representativa de una realidad a ser interpretada o descifrada. La ausencia de preocupación por la concatenación de hechos ordenados en una narración volcada hacia la primacía del sentido permite un enlace de estos textos con la teoría del devenir desarrollada por Deleuze, esparcida en su obra individual, así como en los textos que produjo con Guattari. En *¿Qué es filosofía?* los mencionados pensadores definen la productividad artística como una composición de sensaciones apartándola, por tanto, de la representación y de la significación: “ningún arte, ninguna sensación jamás fueron representativos” (193)¹. Partiendo de la conexión entre el arte y las sensaciones relacionadas a una sensibilidad contemplativa, Deleuze y Guattari postulan que la escritura se deja atravesar simultáneamente por las más variadas formas de devenir capturadas sensorialmente en un mundo percibido por su efervescencia transformacional. Desde ahí se puede derivar que estos devenires evolucionan en el arte hacia un continuo devenir-sensación².

Tanto Lispector como Valenzuela registran en sus novelas el carácter primordialmente sensible y sensorial de la creación estética. Así, en *Un soplo de vida* se afirma que: “Lo que me importa son instantáneas fotográficas de las sensaciones pensadas, y no la pose inmóvil de los que esperan que yo diga: ¡mire el pajarito! Pues no soy fotógrafo ambulante” (20). En el texto de Valenzuela, por otra parte, se observan las trampas extendidas por un individuo contemplativo, de identidad huidiza, metamórfica y múltiple que se hace y rehace al inscribirse textualmente, afirmándose como una sensibilidad: “Malo es ser tan sensible, tener como tengo los dones naturales aguzados al máximo: se vuelven maldiciones” (56). Por otra parte, la focalización metaliteraria de ambos textos privilegia un entendimiento del quehacer literario como exploración de impresiones que se recogen y se contraen contemplativamente, permitiendo la creación de nuevos universos en lugar de situar la actividad artística como reflejo o imitación del mundo exterior. De esta orientación estética se destacan dos rasgos que permiten

confirmar la relación entre estas obras y la teoría deleuziana del devenir. El primero trata de la transformación del sujeto en una entidad virtual. El segundo, de la conversión del discurso en una modalidad de devenir guiado por una proliferación de voces, planos y ficciones que se vinculan y se desconectan continuamente. Estos atributos establecen entre sí una relación de complementariedad en la medida que la presencia de un sujeto virtual provoca la manifestación en la escritura de lo que podríamos identificar con una poética del devenir.

El razonamiento sobre la virtualidad del sujeto se basa en la distinción entre lo posible y lo virtual cuyo fundamento, según Deleuze, se encuentra en la oposición posible-real y virtual-actual. En *Diferencia y repetición* el filósofo francés propone primeramente que “lo virtual es completamente real en la medida que es virtual” (208, 211). En segundo lugar, subraya la doble imagen, poseída por todo objeto: la virtual y la actual, explicando que la actualización de una idea posibilita la percepción de diversas potencialidades que ella contiene. Así, la luz blanca contiene virtualmente la idea del color. De la misma manera se podría pensar en un ruido y un lenguaje blancos que comprenderían virtualmente la idea de sonido y de “todos los fonemas y relaciones destinadas a actualizarse en diversas lenguas y en partes distintas de una lengua determinada” (*Difference and Repetition* 206). La insistencia de Deleuze en materiales relativos al arte no es aleatoria ya que el trabajo artístico se sumerge en la virtualidad debido a su propia estructura en la cual coexisten elementos genéticos diferenciales (embrionarios o virtuales), variaciones de relación y singularidades que imposibilitan la existencia de un centro unificador o el predominio de un único punto de vista. Colebrook en su ensayo *Gilles Deleuze* interpreta la singularidad en la teoría del mencionado pensador como “el devenir de lo sensible, el poder virtual de lo sensible y su intempestiva posibilidad” (127). Desde estas proposiciones se puede inferir que el arte se presentaría entonces como espacio de contemplación de mundos potenciales, interceptados por flujos de diferencia, viabilizando la experiencia de una pura sensibilidad conceptualizada por Deleuze como el ser de lo sensible³.

Evidentemente esta experiencia de lo sensible aunada a la del devenir en sus más variadas formas ignora cualquier noción de sujeto ya que un mundo poblado por flujos, diferencias, vibraciones e intensidades se desliga de cualquier noción de identidad. En este mundo de puro movimiento prevalece la idea de caos, de manera que el sujeto adquiere la forma larval: “cuando seguimos o nuevamente devenimos embriones es a causa de un puro movimiento de repetición que se distingue fundamentalmente de cualquier regresión. Las larvas cargan ideas en su carne. No saben nada del dominio de lo posible, estando próximas de lo virtual” (*Difference and Repetition* 219). Deleuze relaciona estas formas larvales a la imaginación porque sólo esta última permite el pasaje interminable de la ciencia a los sueños efectuando un proceso de actualización al cual incorpora los ecos de una repetición, traspasada por la diferencia.⁴ De esta forma, sólo la imaginación tiene el poder de guiarnos hacia mundos sensibles.

Esta conciencia larval cargada de virtualidad en un mundo caótico de puro movimiento se insinúa en *Un soplo de vida* desde su principio con el epígrafe: “Quiero escribir un movimiento puro”, remitiendo a un deseo de escritura que deviene con el cosmos,

orientándose, por tanto, hacia la presentación de la vida. Desde ahí se justifica el hecho de que la autora haya optado por darle el subtítulo de pulsaciones. En este sentido, Nunes enfoca el aspecto de abolición genérica que impera en el libro póstumo de Lispector, privilegiando el “flujo verbal continuo, sucesión de fragmentos del alma y del mundo [que] ya no puede recibir la denominación de cuento o novela” (45). Por otra parte, las condiciones de producción del libro, la grave enfermedad que culminaría en la muerte de la autora, agregada a su carácter metaliterario y las reiteradas referencias a su obra anterior contribuyeron a una visión crítica que interpreta *Un soplo de vida* como una especie de testamento literario de Lispector.⁵ En este sentido, Fitz señala que su lectura nos provoca una sensación de “atestiguar el último deseo y testamento de una escritora innovadora y difícil” (260). Nunes corrobora esta perspectiva añadiendo que la autora llega a inscribir en el texto su epitafio anticipado: “Personaje de sus personajes, autora y lectora de su propio libro, que en él y a través de él se recapitula, Clarice Lispector, ortónima en medio de sus heterónimos, finalmente se inscribe en el cierre de la obra, escribiendo el epitafio anticipado por donde empieza y acaba el texto de *Un soplo de vida*” (47).

Es cierto que un libro centrado en las condiciones de su propia escritura, exhibiendo atrevidamente la incorporación de eventos o de reflexiones ya propuestas anteriormente demuestra un carácter testamentario. Entre estas reflexiones se destacan el rechazo completo del arte como narración de hechos organizados progresivamente y el problema de la autoría femenina que recorren la obra de Lispector desde *Cerca del corazón salvaje* (1944), siendo que esta última cuestión ya fue ampliamente abordada por la crítica feminista de las obras de la escritora brasileña⁶. En cuanto a la tendencia testamentaria de *Un soplo de vida*, se podría ampliarla proponiendo que ésta extrapola las circunstancias extremas de su producción. En este sentido, su confección bajo la toma de conciencia de la autora de su muerte inminente—resultando en la escritura de fragmentos que vendrían a ser organizados posteriormente por Olga Borelli en el libro póstumo— debería interpretarse como una carga dramática que se añade azarosamente a lo que, en el fondo, se presenta como potencialidad de toda creación artística radicalmente innovadora.⁷

Este argumento es aun más relevante cuando se comprueba que al mirarse otra obra radical como *El gato eficaz*— producida indiscutiblemente bajo condiciones diversas— se observa también la disolución de los géneros, haciéndolos oscilar entre el de la novela, del diario o del testamento, colocando una vez más la cuestión del legado artístico: “no estoy escribiendo una novela, sino simplemente anotando con el poco de vida que me queda esta prosa mayor que es mi testamento” (88). Tal multiplicidad, que en realidad desestructura la relevancia de la cuestión genérica, registra un vestigio común a diversas obras estéticas refiriéndose a la existencia de una predisposición del artista a encarar su producción como testamento. Teóricamente se podría explicar esta tendencia a la luz de diversos ángulos, entre los cuales merecería mención el anhelo de producir la obra total, es decir el libro que contuviera todos los libros. En relación a esta perspectiva Deleuze y Guattari destacan en *Mil mesetas* que en lo concerniente a su aspecto rizomático “el ideal de un libro sería exponer toda cosa sobre un plano de exterioridad, sobre una única página, sobre el mismo papel: acontecimientos vividos,

determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (9).

Desde una aproximación al pensamiento de Deleuze y Guattari, sería viable una interpretación de la tendencia testamentaria decididamente expuesta en algunas obras artísticas relacionándolas al gran plano de composición que estos pensadores concibieron como espacio de toda la actividad creadora. En la conexión de las diversas formas de expresividad estética se topará inevitablemente con una articulación entre la idea de legado artístico que presupone la muerte y la imagen del caos. El plano de composición, entendido como fuerza que enlaza las sensaciones y las figuras estéticas se construye como un “único plano” abierto a una gama infinita de relación entre los universos de diversas artes o de una misma arte⁸. Aunque el arte de la modernidad ha explorado de maneras variadas la comunicación entre las diversas manifestaciones artísticas, vale notar el énfasis que *Un soplo de vida* y *El gato eficaz* colocan en sus incursiones hacia estas orientaciones.

Benedito Nunes identifica el acto de escritura del libro de Lispector con la improvisación musical. El texto favorece tal interpretación primeramente por su propia forma ya que se trata en realidad de dos libros con sus respectivos discursos que se van erigiendo como un concierto disonante. En segundo lugar, los protagonistas—y principalmente Ángela— reiteran en incontables referencias las similitudes entre los medios de composición de sus libros y la música. Entre estas alusiones, se destaca la intervención del Autor después de la revelación de Ángela de su deseo de “componer una sinfonía en cuyo enredo haya silencio” (81). A esto el Autor añade: “La música me enseña profundamente una audacia en el mundo de sentirse a sí mismo. Busco el desorden, busco el primitivo estado de caos” (81). Vale notar también que algunas veces la música se asocia a la sexualidad como es el caso del siguiente fragmento del “Libro de Ángela”: “[La música] es la revelación sexual de lo que existe, *Gran marcha nupcial de Lohengrin de Wagner*” (103). En *El gato eficaz* se observa semejante predisposición, asociando música, caos, muerte y sexualidad. Uno de los ejemplos más notorios se encuentra en el episodio que trata de Herbie Mann convertido en música “buscando un diapasón amigo, tratando de afinarse con el cosmos” (21) o más explícitamente: “Una música que entra por el cuerpo y lo atraviesa todo, y a veces se zambulle por la boca y sale entre las piernas para avivar el sexo” (25). Las conexiones exploradas en las dos obras entre la música y lo que podríamos llamar estados de constante devenir que inevitablemente habrían de cruzarse con el caos y la sexualidad se justificarían porque la música, con sus constantes líneas de fuga sería la manifestación artística que más favorece la expresión de una sensibilidad mutante y amorfa que se encuentra siempre en medio del proceso de transformación. En este sentido, ya en su libro sobre Espinosa, Deleuze al explicar la construcción de un plano de inmanencia en sus relaciones con la etología—composición de diversas velocidades y de diferentes capacidades de afectar o ser afectado—compara la composición de este plano a la musical enfatizando que: “música, silencio y sonidos pertenecen a éste. No hay más una forma, sino relaciones de velocidad entre partículas infinitesimales de materiales amorfos. No hay más un sujeto, sino únicamente estados de individuación afectivos derivados de una fuerza anónima” (128). Por otra parte, en *Mil mesetas* Deleuze y

Guattari retoman el tema de la música tanto para enfatizar su carácter rizomático (11-12) como para fundamentarla como forma privilegiada de un devenir-molecular debido a su potencialidad de desterritorialización que sobrepasa lo humano ya que “el universo, el cosmos se compone de ritornelos” (309).

Sin embargo, la música— aún ocupando un espacio importante en *Un soplo de vida y El gato eficaz*—no es el único arte al cual estos textos se refieren para construir su plano de composición. En la obra de Lispector existen igualmente varias referencias a la pintura y a la escultura. Entre estas se destaca: “Cuando escribo, mezclo una tinta con otra y nace un color nuevo” (68). De manera similar el libro de Valenzuela concluye con la siguiente provocación: “Lo que no cambia es fatuo con pretensión de eterno y no yo que ya no soy yo misma me transformo en colores dentro de mi retina, gasifico mis formas y me sigo nombrando... a espera de un nuevo solidario como vos que descubra las claves de este juego” (119). Lo que sobresale en estas citas no es por cierto la idea de inspiración que la pintura pueda suscitar en la construcción textual, sino una profunda sensación de extrañamiento provocada por la incorporación a la escritura de materiales que le son insólitos. Es decir que al auxiliarse de materiales pictóricos el texto sufre una transformación desestabilizadora.

En el caso de *El gato eficaz* esta interferencia perturbadora de lo pictórico en lo textual, alternada entre lo visible y lo invisible lleva a Fernando Burgos a interpretar la obra como una pintura narrativa ofrecida como trampa de la escritura y de la lectura. Para apoyar la tendencia hacia la trampa, el engaño y la distorsión verificada en la novela de Valenzuela el crítico chileno la enlaza a la anamorfosis y al *trompe l'oeil*—técnicas de la representación pictórica—resaltando que lo amorfo es uno de los planos constituyentes de la obra. Al hablar de constituyente el crítico no alude a un referente constructivo sino a “formas desinformándose en la lectura, des-estructurándose de la historia de la escritura, de las imposiciones institucionales de escrituras y lecturas” (160), siendo que la recuperación anamórfica de *El gato eficaz* se resumiría en instalar la incertidumbre sobre lo representacional y en una “aporía metafísica” en la cual los “seres hechos de tiempo y de muerte” juegan, confrontan interrogaciones y, finalmente, reflexionan con “el acontecer primordial del universo(desde las constelaciones físicas y narrativas hasta las conscientes y subconscientes) [pues] sólo transformándose se vive y se muere” (161).

La relación entre arte y cosmos con sus correspondientes movimientos y transformaciones que Burgos percibe en la novela de Valenzuela relacionándola a técnicas pictóricas me interesa particularmente por dos razones. La primera, confirma la existencia potencial de un plano de composición de cierta forma cosmológico que nutre todas las manifestaciones estéticas. La segunda revela que al moverse y transformarse con el ritmo del universo el arte se enlaza a lo anamórfico, enalteciendo el caos. Deleuze y Guattari conciben precisamente este vínculo al afirmar que los artistas poseen una potencia vigorizada por una “acrobacia del devenir” reveladora de una fuerza siempre ajena que los debilita porque visualizaron “algo en la vida que es demasiado para quienquiera, demasiado para ellos mismos, señalándolos con la silenciosa marca de la muerte” (*¿Qué es filosofía?* 172).

Este poder espectral de la escritura recorre de cierta forma toda la obra de Lispector encontrándose privilegiadamente en *Un soplo de vida*, texto que se estructura alrededor del acto de escribir, pudiéndose, incluso, organizarla en un eje en el cual la constante indagación sobre la razón de escribir compartida por dos personajes escritores se refleja y amplía en posibles respuestas que engloban cierto modo de escribir así como una especulación constante sobre lo que es la escritura dividida entre lo que efectivamente se escribe y lo que se desea escribir. De esta forma, la antítesis vida-muerte traspasa la definición de la escritura presentada como “resultado fatal de vivir” (16), situándola en un intersticio en que lo vital se recubre de lo fatídico, transformando la escritura en un acto temerario porque potencialmente abarca el “peligro de remover lo oculto” (15). Dicho de otra forma, la creación artística como medio privilegiado de visualización del caos sumerge al artista en profundidades, dificultando el retorno a la superficie y comprometiendo, por tanto, la subjetividad. Lispector ha reiterado en su obra los riesgos de descender hacia el reino de lo sensible y visualizar el caos. Uno de los ejemplos más elocuentes del temor inspirado por el desplazamiento hacia estas profundidades se encuentra en *La pasión según GH.*, texto en que la protagonista interpela al lector repetidas veces pidiendo sostenérsela de la mano para que ella pueda retroceder a la superficie sin transformarse en materia amorfa, perdiendo consecuentemente la humanidad⁹.

En *El gato eficaz* se explora irreverentemente la misma relación entre arte y caos. Escritura que juega, seduce y se dispersa en las mismas trampas que extiende, no sólo oscilando entre “gatos negros de la muerte” y “perros blancos de la vida” sino que principalmente eligiendo el movimiento continuo, que sólo se detiene para contemplar la línea borrosa en que vida y muerte se encuentran: “elijo correr a todas partes, detenerme tan sólo a la sombra de un árbol que esté en un cementerio, hacer allí mi casa y aguardar largos días aprendiendo secretos” (78). Es decir, territorializarse en la contemplación de la muerte y del caos para desterritorializarse a continuación circunscribiendo el puro movimiento y contrayendo deliberadamente el riesgo contenido en este anhelo de dinamismo: metamorfosearse en pura vibración para deformarse continuamente, asumiéndose como sujeto larval o como pura virtualidad:

Todo lo que pierde su forma es devuelto al gran caos del que venimos y por tanto es bendecido por nosotros los que somos amorfos, los pocos que tenemos el coraje de anular la evidencia cuando nuestras máscaras internas se impacientan y salen del encierro de la carne prolongándonos quizá en nuestros olores, en algún efluvio casi fantasmal que nos transporta. (94)

Esta escritura que—como puntualiza Burgos—se realiza en una distorsión que asimila deformidades y engaños se presenta también como un juego provisorio que formula sus propias reglas en el momento mismo de someterse a la suerte. Lispector también revela plena consciencia de este juego y de sus peligros cuando afirma que “Escribir es sin aviso previo. He aquí por tanto que empiezo con el instante igual al de quien se lanza en el suicidio” (28). Si la metamorfosis en pura vibración a través de un

movimiento deformador es el elemento propiciador de la manifestación del sujeto como virtualidad en *El gato eficaz*, en la novela de Lispector se obtiene el mismo efecto por diferentes vías. Se debe recordar que la autora de *Un soplo de vida* construye un “juego de identidades intercambiables” (Nunes 45) que actúa por proliferación. Es decir un autor ficticio que es el narrador crea un personaje también escritora que funciona como una especie de heterónimo de Lispector, ya que se introduce a través de Ángela referencias muchas veces paródicas a la obra lispectoriana así como a hechos autobiográficos¹⁰. Conviene notar que el mismo personaje funciona referencialmente pues ya había actuado como protagonista del cuento “La partida del tren” incluido en *Silencio*.

Este tipo de armazón narrativo, basado en un cambio de identidades, produce intencionalmente una hipersubjetivización en la cual la repetición se desdobra en diferencias intensivas, conduciendo, por tanto, la manifestación de la virtualidad del sujeto. Dicho de otra manera, es precisamente la hipersubjetivización lo que viabiliza el desdoblamiento y la afirmación del sujeto como entidad virtual en *Un soplo de vida*. Este múltiple movimiento de virtualidad subjetiva nos presenta dos consecuencias profundamente interrelacionadas. Primeramente el texto se transforma en un espacio cuyo evento primordial es el habla que acontece a través de una proliferación de voces que no pertenecen necesariamente a un sujeto hablante. Esta reverberación lleva, en un segundo momento, a una desmitificación de la noción de autor transformado en una voz entre otras.

De esta manera se puede plantear que tanto en *El gato eficaz* como en *Un soplo de vida* el discurso se convierte en una modalidad de devenir, revelada en su poder de activar lo impersonal y lo inhumano. En el primer caso, Valenzuela maneja una escritura presentada como la trayectoria de una materia amorfa cuya meta es vaciar el lenguaje extendiéndolo continuamente hasta que éste supere sus propios límites. El discurso se convierte así en pura intensidad, es decir, en vibración significativa en el interior del lenguaje: “de mis palabras retiene el sonido disonante, la cacofonía involuntaria, alguna mala rima que se escapa y no me pertenece” (56). El texto se excede, se despedaza y revuelca sobre sí mismo, llegando a formalizarse como puro juego de significantes sueltos como se observa en los episodios “Basta de andar perdiendo el tiempo” y “Fiestas I y II”. Lispector, por otro lado, transforma el discurso en puro devenir por medio del movimiento continuo de voces y sujetos. Tal proceso transformativo se entrevé a través del desdoblamiento y del nomadismo de la voz narrativa. Estas características se perciben más claramente en una de las divagaciones de ambos personajes sobre una potencial simbiosis que los une y que opera verdaderas torsiones en el nivel sintáctico. Así el Autor propone: “Mi no yo es magnífico y me supera. “No obstante, ella me es yo” (35). Ángela, a su vez, contrapone: “No soy más que una coma en la vida. Yo que soy dos puntos. Tú eres mi exclamación. Yo te respírome” (35).

El múltiple movimiento de virtualidad subjetiva no sólo demuestra que el acto del habla se encuentra en posición de exterioridad en relación a un posible sujeto sino que revela la escritura misma como travesía hacia lo virtual: “Atravesar este libro acompañando a

Ángela es tarea delicada como si, en una caminata, yo llevase en la palma ahuecada de mis manos la yema pura de un huevo sin hacerle perder su contorno invisible pero real” (47). En cuanto a la separación entre lenguaje y sujeto vale recordar la importancia que Deleuze y Guattari atribuyen en *Mil mesetas* al discurso indirecto postulando que “toda afirmación del ensamblaje colectivo de enunciación pertenece al discurso indirecto; pero esta articulación colectiva es siempre como el murmullo del cual yo tomo mi nombre propio, la constelación de voces, concordantes o no, de las cuales yo retiro mi voz”(84), concluyendo que: “el ensamblaje colectivo expresa el conjunto de transformaciones incorpóreas que efectúan la condición de posibilidad del lenguaje” (85). Interpretando el discurso indirecto como una cuestión de estilo y, más precisamente, aproximando estilo y discurso indirecto libre, Colebrook postula que tal estilo lejos de pertenecer a alguien trata de “de la vida o de un lenguaje hablándose, de una manera de ser afectado por el estilo” (“Inhuman Irony” 124). Esta particularidad del discurso literario se explota exhaustivamente en los textos aquí abordados a tal punto que aún en *Un soplo de vida*—donde el enunciado de cada personaje se distribuye como en una pieza teatral atribuyéndoles un habla particular—la cuestión sobre quien es el sujeto hablante pierde totalmente el sentido, pues quien habla en realidad es el discurso, reafirmando así que los personajes son meras creaciones textuales, pudiendo transformarse en lenguaje, como sucede cuando el Autor afirma que Ángela únicamente es las palabras que se le han olvidado (56). En el caso de *El gato eficaz* el ejercicio de indagación de una identidad atribuida a la voz narrativa se vuelve incluso más inútil. Lo que realmente importa es el juego en que el artista como un *bricoleur* desarma y reorganiza continuamente los fragmentos que se reparten en nuevas configuraciones: “Salgo con una red de pescar frases hechas y vuelvo a casa recargada. Mi ludicidad aflora así a revuelo para biendisponerme, es lo pático en mí lo divertido” (72). En esta actividad de montaje y desarme continuo se juntan una variedad de formas precisamente para desvanecerlas en el movimiento siguiente. Asimismo, se observa que el narrador o uno de los narradores se presenta físicamente como un rompecabezas, mezclando formas humanas, animales o larvales para deformarse continuamente: “Condenada estoy a cambiar, a renovarme por culpa de mis células: con cada una que nace ya soy otra; estoy en toda parte de mí misma y me transformo” (87). En esta trama poblada de metamorfosis tampoco se omite la de convertirse en escritura: “el papel es trampa y nada que provenga de él puede ser recordado. El papel es trampa, yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa” (110).

De esta manera en estos dos textos la escritura atravesada por las más diversas formas de devenir—lo femenino, lo animal, lo molecular—se va desterritorializando hacia un devenir imperceptible, transformando el discurso en lenguaje envuelto por los rumores del mundo y, al mismo tiempo, recortándolo por medio de una voz anónima que sólo se realiza como poética del devenir. Poética que actúa mayormente en dos frentes. Por un lado, se empieza por el medio y la escritura se hace en el momento que uno escribe. Por otro, se despliega el lenguaje hacia su dimensión virtual en la que convertidas en puras intensidades las palabras y las cosas se mezclan. Todo el “libro de Ángela” atestigua la búsqueda de esta potencialidad. En el caso de la novela de Valenzuela, al contrario, las palabras y las cosas se apartan irrevocablemente,

permitiendo la manifestación de la potencia de un mundo de sonidos desterritorializados en puras líneas de fuga. Estos ya no pertenecen al lenguaje del sentido ni a la música sino que se mantienen entre los dos campos, formalizándose una vez más en el juego como se puede verificar en el término de la novela: “Jaques mate otra vez, que me mate de lejos. Me mate, memite, me imite: sólo en un renacimiento reside mi esperanza” (119). No debería sorprender por tanto que en una escritura así ensalzada en su conformación rizomática se realice la apología de la huida—“la huida de verdad, la verdahuida” (35) —entendida no como un paso hacia la libertad sino como una forma de seguir moviéndose para perderse en su amorfocidad.

En estas plasmaciones en que el arte se desdobra en flujos de vida donde el lenguaje sopla entre el cosmos y el caos—el *soplo de vida* en sus desdoblamientos hacia la creación— abunda lo escatológico, realizándose así la relación entre hablar y defecar. Así se define la escritura en la obra de Lispector: “La palabra es la hez del pensamiento. Centellea. Cada libro es sangre, es pus, es excremento, es corazón recortado, es nervios fragmentados, es choque eléctrico, es sangre coagulada que se escurre después como lava hirviendo montaña abajo” (90-91). *El gato eficaz* recurre el mismo camino sugiriendo direcciones metafísicas en que la escritura se enlaza a la condición humana: “no puedo revolcarme en las miasmas, en las montañas negras del carbón de piedra, en la vida intestinal del oleoducto, en esta cloaca de pellejos que es el ser humano. Mi oído musical compondría sinfonías de meteorismos y ordenaría el cloqueo de las tripas vacías” (95). En síntesis, *Un soplo de vida* y *El gato eficaz* son textos que realizan lo que Deleuze y Guattari entendieron como el propósito de una literatura minoritaria, es decir el nacimiento de una lengua extranjera dentro de un lenguaje o un estilo en que éste se estire encarando hasta las últimas consecuencias sus tensiones y sus límites.¹¹ Esta sensación de impotencia que parece expresarse como lo único perdurable concluye *Un soplo de vida*: “Yo... no...no. No puedo acabar. Creo que...” (154). Este estilo adoptado plenamente en las obras aquí estudiadas crea indudablemente un lenguaje de la deformación y del desequilibrio en la cual actúa la música de los vocablos y una pintura toda hecha de palabras, configurando una visión tan sublime que provoca el vaciamiento del lenguaje en una especie de aporía en que las palabras crean el silencio.

Notas

¹ Son más las traducciones que aparecen en este estudio.

² En este sentido, Grosz, al interpretar la teoría deleuziana del devenir en la obra estética afirma que: “el arte arrastra este interminable devenir [del mundo] hacia un devenir particular suyo; el objeto artístico deviene ahora sensación, no eterna en el sentido de que la sensación se experimenta continuamente de una misma manera a través del paso del tiempo, sino en el sentido de que la sensación se prende ahora para siempre a esta sonrisa, a esta flor amarilla en su absoluta singularidad” (74).

³ Sobre el tema consultar *Difference and Repetition* (206-236).

⁴ Referirse a *Difference and Repetition* (219-220).

⁵ Relacionada de cierta forma con la idea de testamento literario se apunta a la intencional incorporación de la obra anterior de la autora en *Un soplo de vida*. Bella Jozef en la nota “Diez años sin Clarice” alude al doble carácter intertextual de *Un soplo de vida* tanto con relación a otros discursos como a la obra anterior de Lispector (145.). Nunes y Vieira reafirman esta propensión. El primero de estos críticos relaciona esta tendencia a la escisión y el desdoblamiento del sujeto narrador presente en otros libros de Lispector a los cuales este libro recapitula adoptando el parafraseo y la parodia (46). Vieira define esta obra como “un viaje implícito en toda la ficción de Lispector y un reflejo de su estética personal” (22).

⁶ Para citar algunos ejemplos, se debe registrar aquí que Marta Peixoto ya había abordado el problema de la autoría femenina en su análisis de *Cerca del corazón salvaje* en *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector* (1-23). Anna Klobucha retoma esta cuestión en “In Different Voices: Gender and Dialogue

in Clarice Lispector's Metafiction", un estudio sobre *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* publicado en *Women, Literature, and Culture in the Portuguese-Speaking World* (155-72).

⁷ Sobre la producción de *Un soplo de vida*, consultar *Clarice: una vida que se cuenta* (520-21).

⁸ Sobre el tema, consultar *What is philosophy?* (196,213).

⁹ Léase en *La pasión según GH*: "Por ahora necesito sujetar esta tu mano. Yo que sin tu mano me sentiría ahora suelta en el tamaño enorme que descubrí" (14).

¹⁰ Siguiendo a Nunes, Gotlib resume la articulación de cajas chinas que componen *Un soplo de vida* de la siguiente manera: "el hilo del enredo consiste en la historia de un autor (El Autor) que escribe un libro sobre una autora (Ángela Pralini) que escribe un libro sobre...sí misma como autora, o sea, Clarice Lispector que es ella misma (ortónima) en cuanto el autor y la autora (personajes y especies de heterónimos de Clarice Lispector)" (521).

¹¹ Referirse a *Kafka: Toward a Minor Literature* (16-27).

Obras citadas

- Bella Jozef. "Diez años sin Clarice". *Coloquio* 100 (Nov. 1987): 144-46. Print.
- Burgos, Fernando. "El gato eficaz en distorsión" *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Editor Gwendolyn J. Díaz,, María T. Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2010. 147-68. Print.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002. Print.
- . "Inhuman Irony: The Event of the Postmodern". *Deleuze and Literature*. Editor Ian Buchanan and John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. 101-33. Print.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Traducción Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- . *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Traducción Martin Joughin. New York: Zone Books, 1990. Print.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *What Is Philosophy?* Traducción Hugh Tomlinson y Graham Burchell New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducción Brian Massumi. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 1987. Print.
- . *Kafka: Toward a Minor Literature*. Traducción Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Print.
- Fitz, Earl E. "Clarice Lispector's Um Sopro de Vida: The Novel as Confession". *Hispania* 68.2 (1985): 260-66. Print.

- Gotlib, Nádía B. *Clarice: Una Vida Que Se Cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. Print.
- Grosz, E A. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008. Print.
- Klobucha, Anna. "In Different Voices: Gender and Dialogue in Clarice Lispector's Metafiction". *Women, Literature, and Culture in the Portuguese-Speaking World*. Editor Cláudia P Alonso y Glória Fernandes Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1996. 155-72). Print.
- Lispector, Clarice. *Un soplo de vida (pulsaciones)*. Traducción Mario Merlino. Madrid, Siruela, 2000. Print.
- . *A paixão segundo G.H.* Edição crítica, Benedito Nunes, París: ALLCA XX, 1996.
- . *Silêncio*. Traducción Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988. Print.
- Nunes, Benedito. "Os destroços da introspecção". *Clarice Lispector: A narração do indizível*. Editora Regina Zilberman. Porto Alegre: Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998. 35-48. Print.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. Print.
- Valenzuela, Luisa. *El gato eficaz*. México: J. Mortiz, 1972. Print.
- Vieira, Nelson. "Uma mulher de espírito". *Clarice Lispector: A narração do indizível*. Editora Regina Zilberman. Porto Alegre: Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998. 17-34. Print.