

AGUA VIVA: LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE CREADOR

AGUA VIVA: LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE CREADOR

CRISTINA GIRALDO PRIETO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

BOGOTÁ, AGOSTO DE 2008

AGUA VIVA: LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE CREADOR

CRISTINA GIRALDO PRIETO

TRABAJO DE GRADO
PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ, AGOSTO DE 2008

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD:

Joaquín Emilio Sánchez García S.J.

DECANA ACADÉMICA:

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO:

Alfonso Castellanos S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA:

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA:

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO:

Juan David Cárdenas Maldonado

DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, Agosto 29 de 2008

Profesor
Jaime Alejandro Rodríguez
Director
Carrera de Estudios literarios
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado Jaime Alejandro,

Reciba un cordial saludo.

Gustosamente presento el trabajo de grado titulado *Agua viva: la experiencia del lenguaje creador*, realizado por la estudiante Cristina Giraldo Prieto, para optar al título de profesional en Estudios Literarios.

He acompañado a la estudiante en su proceso de investigación y en la confección del escrito, y por ello puedo decir que ha realizado un trabajo muy personal y creativo que cumple satisfactoriamente con los requisitos exigidos para este tipo de trabajos.

El mayor mérito de esta investigación consiste, según mi perspectiva, en el abordaje de la obra de Clarice Lispector desde una óptica teórica novedosa que, al apropiarse de varios de los elementos más característicos del pensamiento filosófico contemporáneo, hace visible una serie de aspectos formales y estilísticos sobre los cuales la mayoría de comentaristas no repara y que resultan determinantes en el estudio de la singularidad literaria que significa una obra como *Agua Viva*. No obstante, este trabajo de grado no se rehúsa a mantenerse dentro del campo de la teoría crítica literaria. Y, es justamente esto, la apropiación de un discurso ajeno en clave literaria, el que considero el mayor logro de esta investigación.

Cordialmente,

Juan David Cárdenas Maldonado
Director

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. La escena del lenguaje	15
1.1 Agua viva y el ámbito de la novela	15
1.2 El narrador de Agua viva: más allá de la psicología y la designación	20
1.3 La escritura como actividad creadora	23
1.4 Protagonismo del lenguaje	26
1.5 Acción de la palabra y construcción del yo	30
2. La experiencia del instante	34
2.1 Instante <i>presente</i>	34
2.1.1 El instante	34
2.1.2 El instante en el lenguaje	39
2.2 De la razón a la intuición	42
2.2.1 Instante y novedad	42
2.2.2 Alejamiento de la razón: abriendo sendas a la intuición	44
2.2.3 Intuición y comprensión en el lenguaje	47
3. De la angustia a la alegría: Un itinerario trágico	53
3.1 La soledad del instante	53
3.2 Angustia y pérdida de la razón	56
3.3 Nacimiento y liberación trágica	58
3.4 La crueldad de lo real	64
3.5 La palabra salva	68
3.6 Estado de gracia y experiencia estética	70
3.7 Crueldad y alegría	76
3.8 La alegría como forma literaria	80
CONCLUSIONES	85
TRABAJOS CITADOS	88
TRABAJOS CONSULTADOS	91

AGUA VIVA: LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE CREADOR

INTRODUCCIÓN

Existe una clase de literatura que es manifestación de un arte crítico, de un arte que resquebraja todo establecimiento, que fractura cualquier evidencia, que sacude los suelos firmes a los que tanto se ha acostumbrado el hombre. Un arte literario que es apertura a una crisis, que avanza aniquilando viejas convenciones respecto a su quehacer; un arte que, perdiéndole el respeto a todo, encuentra su lugar. Esa forma de lo literario que destruyendo construye su posibilidad de expresión y que, en esa manifestación, desarticula e interpela al lector que se enfrenta a ella, dejándolo con un par de interrogantes abiertos a la espera de la formulación de la pregunta, se hace vivamente perceptible en *Agua viva* de Clarice Lispector.

Es *Agua viva* un texto al que hay que enfrentarse de forma singular porque desafía cualquier pretensión de abordaje desde preguntas basadas en el *qué*: qué nos es narrado, de qué trata el texto, o qué quiere decir, para trasladarse a enunciaciones desde el *cómo*: cómo pensar el personaje, cómo seguir un discurso fragmentario, y la pregunta principal, cómo analizar un texto que diluye argumento, personaje, encadenamiento, significado, etc., es decir, todas las posibles líneas de acceso a una obra literaria. La única posible salida a este interrogante nos lanza a una nueva enunciación: ¿cuál es la única presencia constante e indudable, materia de la literatura, sin la que es imposible imaginar un hecho literario? La respuesta es simple y definitiva: el lenguaje. Este reconocimiento nos condujo a visualizar que en el texto de Lispector el lenguaje se convierte en lo esencial, no sólo porque es el único que permanece siempre presente permitiéndonos así seguir el texto en un rastreo de su comportamiento, sino porque en su modo de aparecer es el que diluye esas otras instancias que antes eran transmitidas por él (argumento, subjetividad, significado), logrando de este modo hacer visible su capacidad de creación en el texto a través de su posibilidad compositiva. Es, como lo señala certeramente Barthes en su artículo “Lo que le sucede al significante”, “como si el autor no tratara de representar para nosotros escenas imaginadas, sino la *escena del lenguaje*, de manera que el modelo de esta nueva mimesis ya no es la aventura de un héroe, sino la propia aventura del significante, lo que le sucede” (285). (La cursiva es mía).

Es precisamente intentando develar esa *escena del lenguaje*, ese acontecer de la palabra en *Agua viva*, desde donde parte nuestra indagación, procurando dar cuenta de que ese lenguaje que se nos manifiesta en el texto de la brasilera, al convertirse en lo esencial, es capaz de crear sujeto y realidad en el acontecimiento de la escritura. Esta creación del sujeto va a depender de un lenguaje que, no siendo pensado como herramienta de comunicación ni de designación de mundo, desestructura la idea de que el sujeto sea el agente de la palabra, mostrando que la potencia creativa del lenguaje es la que construye un *yo* en la escritura. Así, la caracterización del comportamiento particular del lenguaje en el texto será la línea principal de análisis en el primer capítulo de este estudio. Sin embargo, para llegar a evidenciar la trascendencia del lenguaje en *Agua viva*, debemos en principio identificar cómo está estructurado el texto, haciendo visible que ese comportamiento de la palabra encarna una transfiguración de los mecanismos tradicionales del hecho literario que demandan una nueva forma de entablar relaciones de sentido con el texto. Para tal fin nos apoyaremos principalmente en consideraciones significativas de la crítica literaria de Roland Barthes en su texto *El susurro del lenguaje*.

Ahora bien, la caracterización de la palabra como entidad esencial nos llevará a proponer que en el texto de Lispector se genera una experiencia en el lenguaje creador, que será evidenciable tanto en la construcción del sujeto como en las transformaciones que éste experimenta a través de la escritura. Como nuestro interés será develar cuáles son y cómo se dan dichas transfiguraciones en la experiencia del lenguaje, la primera parte del segundo capítulo analizará el elemento del instante, puesto que es a partir de éste que se plantea en el texto una transformación constante en la cual el sujeto estará alojado, fundándose así su condición como devenir. Con el propósito de explicar cómo es pensado en *Agua viva* el instante acudiremos a *La intuición del instante*, texto en el que Gaston Bachelard nos explica el pensamiento filosófico del instante como rasgo específico del tiempo. Esta explicación nos conducirá al develamiento de que en el texto de Lispector el instante se plantea como característica esencial del tiempo en donde la experiencia vital es posible, puesto que al fracturarse la ficción de la continuidad el sujeto sólo podrá ser creado en una atmósfera en donde el instante es la realidad del tiempo. Sin embargo, no debemos perder de vista que a esa experiencia vital del instante

se accede por el lenguaje, en tanto que es la palabra creadora la que hace perceptible el instante en el acontecer de la escritura. Es por esta razón que en la primera parte del segundo capítulo se analizarán asimismo las estrechas relaciones entre el elemento del instante y la palabra como creación. Posteriormente, establecidas las correspondencias entre el instante y el lenguaje como configuradoras de la condición de devenir que se produce en el texto, emprenderemos nuestra labor de esclarecer las transformaciones que acaecen al sujeto en la experiencia del lenguaje. Estas transfiguraciones son dos: la primera, que será el contenido de la segunda parte del capítulo segundo, estará centrada en una desestructuración de la razón como mecanismo rector de comprensión que produce una nueva perspectiva vital desde la intuición. La segunda transformación se basa en un cambio de orientación vital en donde el sujeto creado por la palabra pasa de un estado de miedo y angustia a una afirmación de la vida a través de la alegría. Hacer visible este cambio de orientación vital será nuestro objetivo en el tercer capítulo.

El tercer capítulo de este estudio es amplio y sustancial. En éste se expone de manera completa nuestra mirada interpretativa de *Agua viva* a la luz de la caracterización del lenguaje como experiencia. En principio señalaremos la angustia provocada en el texto por la entrega al instante y por la pérdida de la razón como mecanismo de comprensión en la experiencia del lenguaje creador. Esta angustia es producida específicamente porque el sujeto creado por la palabra pierde toda certeza y, estando en una completa incertidumbre, adviene al reconocimiento del carácter cruel de lo real. Esta crueldad de lo real será expuesta con el favor de Clément Rosset y su texto *El principio de crueldad*. Dicha explicación nos demostrará que en el texto de Lispector hay una preponderancia de un pensamiento trágico, en tanto que la palabra como generadora de toda la experiencia crea a un sujeto imposibilitado para aferrarse a cualquier suelo firme en un intento por explicar su existencia. No obstante, y aquí señalaremos el carácter paradójico de la experiencia en *Agua viva*, será esa misma palabra la que salvará al sujeto de perecer frente al conocimiento del aspecto trágico de la existencia al permitirle justificar dicha existencia como fenómeno estético. Esto ocurre con la aparición en el texto del “estado de gracia” que será interpretado en este estudio como una *experiencia estética* producto de la experiencia en el lenguaje creador. Será entonces a partir de la experiencia estética que el sujeto devendrá en una afirmación de la existencia a través

de la alegría. Sin embargo, la alegría no se configurará sólo como nueva orientación vital, sino que también será interpretada como forma de lo literario, es decir, como el procedimiento compositivo del texto de Lispector a través del lenguaje. Éste será el señalamiento que cierra nuestra interpretación de *Agua viva*, al que llegaremos gracias a la elucidación de la forma cómica del arte contemporáneo lograda por Massimo Cacciari en su ensayo “De Hegel a Duchamp”.

Trazado el panorama respecto a nuestro análisis de *Agua viva* tenemos que hacer dos aclaraciones fundamentales. La primera está centrada en el por qué de nuestra incursión al texto desde un marco teórico principalmente filosófico. Esta aclaración comporta una explicación sencilla pero que necesita justificación. Nuestros primeros acercamientos a *Agua viva* nos reclamaron la búsqueda de un pensamiento que pudiera explicar la singularidad propia del texto desde su concepción del lenguaje, de su experiencia del instante, de la presencia de un aire trágico, y de la desestructuración de toda entidad establecida como fundamento de la realidad, es decir, el yo, la estabilidad del tiempo, la razón, etc. Los primeros pensamientos que resonaron entablaron relación con un pensamiento Nietzscheano, en tanto veíamos las similitudes de *Agua viva* con el pensamiento del devenir, con la transmutación de todos los valores, con el desprecio por la búsqueda de una verdad establecida, con la presencia de un pensamiento trágico que se resolvería en una afirmación de la existencia a través de la alegría, esto último resonaba fuertemente con aquel gran Sí Nietzscheano a la existencia. No obstante, después de una amplia incursión al pensamiento Nietzscheano, el texto mismo nos fue demandando un acercamiento individual a ciertos filósofos con los que lograríamos una especificación más clara de ciertos conceptos. Por eso la presencia de Bachelard, de Rosset, de Cacciari, y de algunos otros que aún no hemos mencionado, tales como Blanchot, quien está en las fronteras entre lo filosófico-literario, o Vattimo, quien con su *Introducción a Heidegger* nos abrió el panorama para pensar el problema del lenguaje a partir de la reflexión que hace el filósofo alemán de éste, y algunos otros que nos ayudaron en la construcción de la interpretación que se presenta en este estudio. Sin embargo, Nietzsche sigue siendo el mentor, aunque silencioso, de todo nuestro recorrido en el texto de Lispector; es él el hilo conductor de nuestra inmersión en *Agua viva* aunque las referencias directas sean mínimas. Este estudio respira, sin lugar a

dudas, un espíritu Nietzscheano. Con este reconocimiento damos gracias a su pensamiento.

La segunda aclaración que nos corresponde hacer, y que empata directamente con el problema de lo filosófico en este estudio¹, tiene que ver con la crítica literaria dedicada al estudio de la obra de Clarice Lispector. Debemos señalar que es un problema para quien se enfrenta al estudio de los textos de esta autora la insuficiencia en nuestro país de recursos críticos relevantes respecto a su obra literaria. Si bien se encuentran algunos textos que hablan de Clarice Lispector y su obra, estos generalmente se limitan a hacer, o esbozos de la oscura personalidad de la autora con mención a algunos de sus textos, o recorridos sintéticos por el corpus de su obra literaria destacando someramente sus rasgos generales, sin profundizar en una temática específica. Ahora, la búsqueda por medios electrónicos, aunque nos presenta un número mayor de investigaciones, adolece de la misma falta de profundidad de los mencionados anteriormente.² No obstante, para nuestra satisfacción, encontramos por medios electrónicos la tesis doctoral del escritor español Antonio Maura, del que ya habíamos leído algunas pequeñas reseñas respecto a la obra Lispectoriana. En esta tesis doctoral de la universidad Complutense de Madrid, titulada *El discurso narrativo de Clarice Lispector* (1997), el español no sólo hace una investigación profunda del estado de la crítica de Lispector, sino que también hace un recorrido histórico-social del contexto en que vivió y produjo sus obras la escritora brasilera. A través de este estudio nos percatamos de la amplia crítica literaria respecto a la obra de Lispector que se ha hecho en el Brasil, fundamentalmente centrada en dos directrices: por un lado está la crítica que señala en su obra literaria una línea epifánica, la cual propone básicamente que en los textos de esta autora se produce un instante de revelación en el que se genera una fusión entre el yo y el mundo. Entre los escritores

¹ Isabel Mercadé en su artículo sobre el cuento de Lispector *Los desastres de Sofía*, (publicado en la antología de cuentos *La legión extranjera* (1964)) refiere la presencia de un cierto pensamiento filosófico en la obra literaria de Lispector, y señala asimismo la insuficiencia que presenta la crítica respecto a este tema: “Los intentos de adscribir el pensamiento filosófico de Clarice Lispector a unas determinadas tesis no han llegado a ser concluyentes. No hay tampoco duda, sin embargo, de que todas sus obras están marcadas por ese pensamiento filosófico y por la conciencia de la indisoluble asociación entre éste y el lenguaje.” (“*Los desastres de Sofía* de Clarice Lispector”). De aquí la relevancia que adquiere en este estudio una mirada de tipo filosófico al texto que analizamos de Lispector.

² Para la referencia a estos artículos ver **Trabajos consultados** en la página 91 de este estudio.

destacados de esta corriente se encuentran Affonso Romano de Sant'Anna y Olga de Sá. La otra gran directriz crítica esta centrada en una línea mística-existencialista inaugurada por el intelectual brasileiro Benedito Nunes. Podríamos señalar que nuestro estudio se encuentra dentro de este panorama crítico, en tanto este autor, indicando la concepción del mundo notablemente existencial que se visibiliza en las obras de Lispector, abre el espacio para profundizar en los textos a partir de la corriente filosófica del existencialismo, la cual puede encontrar resonancias en nuestro estudio. Ahora, ese conflicto existencial tratado por Nunes se presenta, según éste, por un conflicto irreconciliable entre el existir y el hablar. Para este autor los personajes Lispectorianos están destinados al desastre o al fracaso puesto que “el lenguaje crea una estructura de apariencia, de expresión, que nunca coincide con la realidad del ser” (*Maura* 342). Vemos entonces, según lo expuesto de nuestro estudio en esta introducción, el alejamiento que existe entre este trabajo de análisis de *Agua viva* y esta línea crítica, pues si bien Nunes señala acertadamente la importancia del lenguaje en la mayor parte de la obra literaria de Lispector, resuelve de manera diferente el comportamiento del lenguaje al señalar que en la autora brasileira se produce un fracaso por la insuficiencia de la palabra para expresar el ser. Muy al contrario, nuestro trabajo investigativo nos develó que el lenguaje en *Agua viva*, al desprenderse de toda búsqueda de expresión o comunicación, se convierte en experiencia, transformándose así en una posibilidad sin límites. Para terminar diremos que en *Agua viva* el lenguaje, al presentar *su escena*, es decir, al presentarse a sí mismo en el acontecimiento de la escritura, es libre de toda dependencia a instancias ajenas a su aparecer, abriendo así su posibilidad de creación *ad infinitum*.³

³ Es prudente señalar otra línea crítica de la obra de Clarice Lispector que ha tomado mucha fuerza en los estudios de esta autora en los últimos años, y es aquella centrada en la noción de “escritura femenina” inaugurada por la francesa Hélène Cixous y seguida por la canadiense Claire Varin. Nuestro estudio se mantiene totalmente al margen de esta crítica por el tipo de análisis que en él se persigue.

Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.

Maurice Blanchot

1. La escena del lenguaje

1.1 Agua viva y el ámbito de la novela

Varios críticos⁴ de la obra literaria de Clarice Lispector han advertido la inclasificabilidad genérica del texto titulado *Agua viva*. Entre ellos está Benedito Nunes, quien señala el carácter trasgresor del texto respecto al lenguaje y a los géneros literarios, por ende, su dificultad de categorización: “trasgresión de las representaciones del mundo, de los patrones del lenguaje, de los géneros literarios (...) un escrito simplemente calificado de ficción, que ya no ostenta más las características formales de la novela” (157).⁵ Pero, ¿qué límites sobrepasa esta obra que impiden su clasificación como novela, determinándola simplemente como ficción? Para responder esta pregunta es necesario confrontar las características esenciales de lo que llamamos novela, en sentido tradicional, con las especificidades presentes en *Agua viva*, intentando en principio caracterizarla como novela moderna, sin que sea nuestro objetivo central fijarla como tal, ya que lo que intentamos mostrar es el carácter particular de esta obra que hace que se mantenga al margen de toda clasificación, excediendo asimismo ciertos límites de lo que entendemos por novela moderna.

Andrés Forero Gómez, en su libro *Análisis del texto literario*, señala concisamente en un cuadro comparativo las características fundamentales de la novela tradicional y de la novela moderna (129-130). Afirma que una de las particularidades principales de la novela tradicional es su estructura lineal y progresiva, que mantiene un argumento claro y dirigido por el narrador a lo largo de la misma. Por el contrario, la novela moderna

⁴ Entre estos está Harold Bruno quien, en su artículo “‘Água viva’: Un solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser”, menciona que la dificultad de clasificación de este texto se produce porque en éste se hace presente a su vez el ensayo y/o la crónica, géneros también ejercitados por Lispector: “La narradora cede el lugar (...) a la ensayista o a la cronista cuya actividad periodística ha producido páginas bastante originales”. La traducción es mía. Texto original en portugués: “A ficcionista cede lugar (...) à ensayista ou à cronista cuja actividade jornalística tem produzido páginas bastante originais” (Citado por Maura 511). Este problema de categorización también es presentado por Haydée M. Cofre Barroso cuando señala en su prólogo a la edición castellana del texto, publicada por Editorial suramericana, que éste no se ajusta a las características tradicionales de la novela: “*Agua viva* es, repito, quizá la obra más completa y significativa de Clarice Lispector, siendo, también, la más breve de sus novelas; sin sujetarse estrictamente al sentido tradicional –es decir, a los lineamientos y reglas absolutas del género” (13).

⁵ La traducción es mía. Texto original en portugués: “transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários (...) num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela” (Nunes citado por Maura 355).

tiene una estructura compleja, rompiendo el encadenamiento tradicional del relato. Si pensamos esto en el texto de *Lispector*, podemos advertir que la estructura es fragmentaria. Por ejemplo, si consideramos el comienzo del texto, vemos que no hay una apertura a una historia o argumento central que vaya a ser narrado a lo largo de la misma, más bien empezamos a ver un discurso no sucesivo, que en un sólo párrafo nos abre múltiples posibilidades temáticas que no siguen un encadenamiento lineal; el texto comienza, pero más parece una continuación, como si de antemano ya supiéramos algo con respecto al *yo* que nos narra:

Es con una alegría tan profunda. Es una tal aleluya. Aleluya, grito yo, aleluya que se funde con el más oscuro rugido humano del dolor de la separación pero que es el grito de una felicidad diabólica. Porque nadie me prende más. Continúo con capacidad de raciocinio -estudié matemáticas, que es la locura del raciocinio- pero ahora quiero el plasma -quiero alimentarme directamente de la placenta. Tengo un poco de miedo: miedo todavía de entregarme, pues el próximo instante es el desconocido. (*Lispector, Agua...* 17)

En este primer párrafo, que da inicio al texto de *Lispector*, nos encontramos con la declaración de una “alegría tan profunda” que desencadena en una “felicidad diabólica”; sin embargo, no sabemos el por qué ni el portador de dicha alegría, ya que no contamos con una información previa, ni la frase siguiente tiene una conexión aparente con la anterior que nos sirva para comprender la mención de la alegría. Se nos dice: “continúo con capacidad de raciocinio”, e inmediatamente se nos da una primera información que sí entra en relación con la frase anterior: “estudié matemáticas”, pero seguimos en una especie de juego, de nuevo hay un salto que no tiene una correspondencia lineal con lo dicho antes: “quiero alimentarme directamente de la placenta”. De la misma forma, las dos frases siguientes cambian de asunto sin una sucesión lógica aparente. A esta no secuencialidad es a la que nos referimos cuando hablamos de una estructura fragmentaria en *Agua viva*. En este primer enunciado podríamos decir que tenemos cinco fragmentos, cada uno con diversa temática: Alegría – Raciocinio – Plasma – Entrega – Instante; sin embargo, precisamente en la enunciación de estas “diversas temáticas”, se nos hace indispensable dar cuenta de lo que sucede con el argumento en una estructura fraccionada como la de *Agua viva*.

Siendo un texto fragmentario rompe así mismo con toda convención del argumento como un tema central y unitario que tendría un desarrollo claro a lo largo de la obra; el argumento, por esa misma fragmentariedad de la estructura, se vuelve ambiguo y no es dirigido por el narrador (Forero Gómez 129). Si nos preguntamos de qué trata *Agua viva* nos encontraríamos en principio frente a una dificultad enunciativa, ya que claramente no podemos decir de qué “habla” el texto (pensando ese “habla” como la posibilidad de dar una síntesis del contenido de la obra), dado que, como vimos en el párrafo anterior, hay elementos diversos que van apareciendo, distintos componentes que el texto nos va presentando sin dar una ilación que nos permita inferir su desarrollo: el texto rompe toda relación causal.

Siguiendo *Agua viva* podríamos señalar como tema el instante, siendo el elemento con mayor recurrencia; no obstante, ya no podemos pensar el argumento como algo unitario. Aun cuando el elemento del instante sea el que tiene mayor presencia no tiene un desarrollo continuo, más bien entra en relación con otros elementos que van apareciendo y desapareciendo a lo largo del texto. Asimismo, el instante puede diluirse en otros componentes y aparecer después sin necesidad de una conexión aparente. El texto nos dice: “estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante- ya, que de tan fugitivo no lo es más porque ahora se tornó un nuevo instante-ya que tampoco es más. Cada cosa tiene un instante en que ella es. Quiero apoderarme del *es* de la cosa” (17). Aquí vemos un despliegue del elemento del instante en relación con el *es* de la cosa, no obstante, hay momentos en los cuales la cuestión del instante desaparece por completo, luego aparece sin ninguna conexión y vuelve a disolverse sin que su aparición repercuta en lo que se está diciendo, como en el apartado siguiente:

Antes que nada, pinto pintura. Y antes de más nada te escribo dura escritura. Quiero algo así como poder tomar con la mano la palabra. ¿La palabra es el objeto? *Y a los instantes yo les arrojé jugo de fruta. Tengo que destituirme para alcanzar entraña del leño y simiente de vida. El instante es simiente de vida. La armonía secreta de la desarmonía: quiero no lo que está hecho, sino lo que tortuosamente aún se hace. Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo por acrobáticas y aéreas piruetas – escribo por querer profundamente hablar. (21) (La cursiva es mía)*

Al comienzo de este apartado vemos que se está tratando otro de los asuntos frecuentes en *Agua viva*: el problema de la palabra / escritura. Dos páginas atrás el elemento del instante había desaparecido, pero vemos cómo aparece sin tener una relación que le anteceda ni una que le preceda (encadenadamente), y desaparece inmediatamente, dejándonos solamente el fragmento “*Y a los instantes yo les arrojó...*”, para disolverse de nuevo casi por dos páginas dándole paso al componente de la palabra para que siga su flujo; flujo que será interrumpido igualmente por otro elemento que en determinado momento se tome la escritura. Vemos entonces en el texto cómo “el instante-ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga, se enciende y se apaga” (25). Pero no solamente es el elemento del instante el que actúa así, todos los otros elementos reiterados en el texto tienen un desarrollo intermitente.

Por tal, en *Agua viva* no hablamos de un argumento unitario, que sería el tradicional “contenido” de la obra, ni tenemos una estructura lineal, que correspondería al modo como se construye la expresión de dicho “contenido” en el texto, es decir, la forma. Lo que nos es presentado en el texto de *Lispector* es una absoluta fusión de estos caracteres Forma/contenido en la medida en que tanto el uno como el otro se van configurando unidos en el proceso de escritura que se da en el texto. Ya no podemos ver a éste “con la apariencia de un fruto con hueso cuya pulpa sería la forma y la almendra sería el fondo, hoy conviene verlo más bien con la apariencia de una cebolla, organización a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva finalmente ningún corazón, ningún hueso, ningún secreto” (Barthes, “El estilo...” 158-159). Siguiendo a Roland Barthes podemos señalar que lo que *Agua viva* nos muestra es “una multiplicidad de formas, sin fondo” (152) puesto que, al romperse toda causalidad y unidad la discontinuidad impide que se dé un sentido final, un significado unívoco que sería expresado por una forma. Así, al desaparecer la dicotomía entre fondo y forma el texto nos interpela a entrar en una relación activa con él, nos plantea la necesidad de buscar una nueva manera de abordarlo y de pensar el “sentido”; esta nueva perspectiva estará de acuerdo “con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica del texto no es comprensiva (definir lo que la obra “quiere decir”) sino metonímica. El trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados” (Barthes, “De la obra...” 76). Apoyándonos en el artículo de Barthes “De la obra al texto”, empezamos a vislumbrar

que lo que sucede al romper la estructura lineal es una complejización de la manera como pensamos la obra, ya que no seguimos una continuidad que nos lleve a un significado cerrado al estilo de la novela tradicional (una hermenéutica), sino que entramos en un juego de asociaciones de las variaciones presentes en el texto, de los fragmentos que se van desplegando irregularmente, que nos permite acceder y entablar distintas relaciones a lo largo del mismo. La estructura discontinua abre el espectro para pensar la obra ya no como una unidad orgánica en la cual cada elemento tendría una relación de causalidad con los otros elementos, constituyendo así una totalidad, sino que más bien se plantea como “un espacio de múltiples dimensiones” (Barthes, “La muerte...” 69), en donde ya no se trata de encontrar un único sentido, sino de recorrer sus niveles, sus elementos diseminados. Es por esta razón que hemos venido hablando de componentes recurrentes en el texto, como el *instante* y la *palabra*. Otros de estos elementos que aún no hemos mencionado, como lo *intuitivo*, la *alegría*, el *pensar-sentir* etc., al relacionarse entre sí, nos abrirán un prisma de asociaciones que iremos desarrollando a lo largo de estas páginas.⁶

⁶ Esta caracterización de *Agua viva* como un “espacio de múltiples dimensiones” nos señala la forma en la que podemos abordar el análisis del texto puesto que, siendo éste fragmentario y discontinuo, despliega sus elementos de forma irregular, pero esa irregularidad no impide que se pueda hacer un seguimiento de dichos elementos, ya que éstos se mantienen presentes por la recurrencia que se da en el texto de los mismos, formando así una especie de dimensión. De esta manera, cada elemento reiterado va formando un cierto nivel que se puede recorrer si seguimos en la irregularidad propia del texto la presencia de un determinado componente en un fragmento, que luego empezamos a asociar con una nueva presencia de dicho componente en otro fragmento, y así vamos construyendo un espacio en donde podamos, al entrar en relación con todas las presencias de un determinado elemento que se reitera, ver cómo se configura en el texto dicho elemento y ver cómo éste puede entrar en relación con otro componente reiterado, con otro nivel, que nos permita en la asociación de éstos concebir una interpretación coherente del texto. Esto no significa que el texto pierda su carácter plural, lo que nos interesa es hacer un seguimiento de esos múltiples niveles que son los que logran cohesionar el texto; pues si bien éste es discontinuo y fragmentario no por eso es caótico, se mantiene en su desarticulación por la presencia de dichos elementos recurrentes que permiten que se pueda dar una cierta coherencia en el texto que no es ya lineal ni unitaria, sino que se va construyendo episódicamente en las relaciones de esos niveles o dimensiones. Es el texto entonces, tal como lo señala Barthes en su artículo “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, un espacio irregular en donde “fragmentos, intelectuales o narrativos, formarán una secuencia que se sustrae a la ley ancestral del Relato o del Razonamiento, y esta secuencia producirá sin esfuerzo la *tercera forma*, que no es ni Ensayo ni Novela. La estructura de esta obra será *rapsódica*, hablando con propiedad, es decir, cosida (etimológicamente); por otra parte, se trata de una metáfora proustiana: se confecciona la obra como un vestido; el texto rapsódico implica un arte original, como lo es el de la costurera: piezas y pedazos se someten a entrecruzamientos, arreglos, concordancias” (331). Es así como se van tejiendo para este análisis de *Agua viva* los elementos reiterativos; cada fragmento que mencione un componente, por ejemplo el instante, se va asociando con otro fragmento que trate el mismo elemento, intentando ver cuáles son las correspondencias que se instauran entre uno y otro fragmento. De la misma manera, al ir relacionando los fragmentos de un mismo elemento recurrente, se van tejiendo asimismo las concordancias entre los componentes recurrentes, es decir, entre los niveles. Por ejemplo, en el seguimiento que hacemos del instante entablamos relaciones entre éste y otros elementos reiterados tales como la alegría, lo intuitivo, etc., que también han sido tejidos por las relaciones de sus fragmentos,

1.2 El narrador de *Agua viva*: más allá de la psicología y la designación

Ahora, teniendo en cuenta la estructura fragmentaria y desarticulada de *Agua viva*, veamos cómo esta estructura encarna un particular comportamiento del narrador en el texto. Para empezar diremos que se trata de un narrador en primera persona, un *yo* que mantiene un aparente diálogo con un *tú* ausente. Lo que el texto nos da a inferir es que se trata de un *yo* femenino, una pintora que jamás nos dice su nombre, que está incursionando en la palabra al parecer para despedirse de un *tú* con el cual sostuvo una relación amorosa. Esto será lo más específico que podremos decir respecto a la referencialidad de la obra, el texto no nos da ninguna otra información a priori al acto de escritura respecto al *yo*, pues no habrá sujeto más que en la propia escritura. Pero bien, observando ese *yo* narrador podríamos decir, en principio, que estamos frente a un monólogo interior, entendido éste como un “diálogo interiorizado, formulado en ‘lenguaje interior’, entre un *yo* locutor y un *yo* que escucha. A veces el *yo* locutor es el único que habla, el *yo* que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del *yo* locutor” (Benveniste 88). Si bien en la obra de Lispector hay un *yo* narrador presente todo el tiempo, lo que nos narra no es su interioridad ni sus sentimientos, el acto de escritura va más allá de la narración de experiencias personales: “No es cómodo lo que te escribo. No hago confidencias. Antes, me metalizo. Y no te soy ni me soy cómoda: mi palabra estalla en el espacio del día” (*Agua...* 26). Ciertamente es que a lo largo del texto no nos encontramos frente a una subjetividad hablando, no sólo en menciones como la anterior, sino en todo el trecho del texto; no es un flujo de emociones y de sentimientos personales: “Repara en que no menciono mis impresiones emotivas” (77), es más bien una escritura en la cual el sujeto como hecho psicológico se va destituyendo como univocidad central: “me divido millares de veces en tantas veces como son los instantes que transcurren, fragmentaria como soy (18) (...) y si yo digo ‘yo’ es porque no oso decir ‘tú’, o ‘nosotros’, o una ‘persona’. Estoy obligada a la humildad de personalizarme empequeñeciéndome” (21).

logrando así concebir desde esa multiplicidad un “vestido”, es decir, una interpretación hecha a partir de la composición de los elementos reiterativos, de los niveles presentes en el texto. Esta composición no va a ser tan evidente a lo largo de este estudio porque, aunque sea el sustrato de todo nuestro análisis, no es nuestro interés fundamental mostrar específicamente cómo tejimos dichas relaciones, sino llegar a entablar instancias de sentido a partir de estos niveles ya configurados como tal y sus relaciones más significativas. Sin embargo, es necesario tener esto en cuenta para entender cómo llegamos a instaurar dichas instancias de sentido a partir de una estructura desarticulada tal como la de *Agua viva*.

De la misma manera el *tú* hacia el cual se supone habla el emisor va perdiendo su significación a lo largo del texto, de hecho desaparece en largos trechos sin que su olvido sea perturbador de la enunciación del *yo*. En *Agua viva* el *tú* del monólogo es más bien un pretexto para emprender el acto de escritura, es una especie de sutil suelo firme en el cual el *yo* se despliega en la palabra. “es por causa del mismo secreto que me hace escribir ahora como si fuese a ti” (19). Ese “como si fuese a ti” nos da a inferir que el *tú* es más una excusa que la causa de la escritura; además, la poca importancia que se le da en algunos apartados, nos va señalando que el texto sobrepasa el diálogo entre un *yo* como interioridad: “No voy a ser autobiográfica. Quiero ser ‘bio’” (48), y un *tú* como necesario para la significación de la enunciación: “Construyo algo exento de mí y de ti” (26).⁷

De acuerdo con esto se hace visible cómo *Agua viva* traspasa los límites del monólogo interior, ya que no vemos el despliegue de una vida interior, ni la necesaria presencia del *tú* receptor a lo largo del texto como entidad significativa. En este punto podríamos determinar el texto dentro de lo que se conoce como el monólogo interior moderno: el flujo de conciencia, “que se caracteriza por la aparición del inconsciente, la yuxtaposición de pensamientos íntimos desmembrados” (Marchese y Forradellas 273). Si pensamos en la fragmentariedad ya mencionada podríamos decir que corresponde a esos pensamientos desmembrados del flujo de conciencia, pero estos pensamientos son considerados bajo la característica de lo íntimo, y, como lo hemos venido diciendo, el *yo* de *Agua viva* no debe ser visto como entidad psicológica, por tal razón la determinación del narrador dentro de lo que se conoce como flujo de conciencia se nos hace insuficiente. Además, la presencia de lo inconsciente en el texto es algo compleja. Según ciertas modalidades del texto podríamos pensar en actos inconscientes de escritura, pero veremos cómo no hay una apuesta a lo inconsciente (como mecanismo de escritura), sino más bien una apuesta a un modo de conciencia diferente que no será conseguido a través del trabajo del intelecto del sujeto, sino a través de una experiencia del lenguaje en el acto de escritura. Diremos entonces que *Agua viva* no es ya un flujo

⁷ En este punto nos empezamos a alejar de la caracterización de *Agua viva* como novela moderna. Según Andrés Forero Gómez, la novela moderna tiene una visión de objetividad o subjetividad extremas, y representa especialmente lo subjetivo interno o externo. (129). En el texto de Lispector lo que comenzamos a evidenciar es un alejamiento del *yo* como subjetividad, ya no hay una interioridad contándonos sus sentimientos expresivamente.

de conciencia sino un flujo de lenguaje. Baste sólo por ahora la mención de lo anterior para lanzar una apuesta de comprensión respecto al proceso que queremos evidenciar en el texto concerniente al lenguaje.

De momento, lo que nos interesa en este punto, es dejar claro que el *yo* narrador del texto no debe ser visto como subjetividad, sino como categoría gramatical, como un *yo lingüístico*: “el yo lingüístico puede y debe definirse de una manera a-psicológica: ya que no es sino ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística yo’” (Benveniste citado por Barthes, “Escribir...” 28). Lo que significa ese yo lingüístico es que no hay un *yo* por fuera de la enunciación, por fuera del lenguaje: el *yo* de *Agua viva* no es ni interioridad ni subjetividad, no tenemos una firme referencialidad de una existencia psicológica que anteceda el propio acto de escritura, parece que sólo existe en cuanto está escribiendo; aun cuando tengamos algunas referencias, por ejemplo el hecho de ser pintora, o la relación con el *tú* del cual está aparentemente despidiéndose, e incluso cuando hay aparentes recuerdos, como el episodio de la rosa: “Cada dos días yo compraba una rosa y la colocaba en agua dentro de la jarra hecha especialmente estrecha para abrigar el largo tallo de una sola flor. Cada dos días la rosa se marchitaba y yo la cambiaba por otra. Hasta que hubo una determinada rosa” (65), o el recuerdo del encuentro con el bello hombre: “...yo lo vi de repente y era un hombre tan extraordinariamente bello y viril que sentí una alegría de creación (...) El hombre me miró un instante y sonrió calmo: él sabía qué bello era y sé que sabía que yo no lo quería para mí” (81). Estos pocos recuerdos presentes no tienen una significación trascendente en el desarrollo del texto, no posibilitan inferir nada respecto al *yo* narrador que nos permita percibirlo como una subjetividad rememorando su pasado expresivamente, más bien deben ser vistos como engranajes necesarios del proceso de escritura, como nos lo dice el texto: “De vez en cuando te daré una leve historia – aria melódica y cantabile para quebrar este mi cuarteto de cuerdas: un trecho figurativo para abrir un claro en mi nutridora selva” (45). Es así como deben de ser pensadas las escasas analepsis, esto es, las retrospectivas que evocan circunstancias anteriores al acontecer de la escritura, como un trecho necesario en el proceso de escritura que sosiega el torrente discursivo que es *Agua viva*.

Introducido el problema del tiempo del texto mencionando las analepsis, es importante indicar la particularidad de *Agua viva* respecto al manejo de la temporalidad.

1.3 La escritura como actividad creadora

Como ya lo señalamos, el uso de analepsis, o prolepsis, es mínimo a lo largo del texto, esto a causa de que está narrado casi en su totalidad en la forma gramatical del indicativo presente: “Te *escribo* como ejercicio de esbozos antes de pintar. *Veo* palabras. Lo que *hablo es* puro presente y este libro *es* una línea recta en el espacio. *Es* siempre actual” (Lispector, *Agua...* 28), unido con una forma no personal del verbo: el gerundio. Éste último indica una acción simultánea respecto al verbo principal, que en el texto se da generalmente en presente, así: “*Voy hablándote* y *arriesgándome* a la desconexión: *soy* subterráneamente incomprensible por mi conocimiento (...) Pero me *voy siguiendo*” (39) (La cursiva es mía). El texto está narrado, en su mayoría, en presente acompañado del gerundio; además no cuenta con un manejo del tiempo objetivo, o tiempo de la historia, desde donde podamos inferir cuándo ocurre, o cuánto tiempo transcurre del inicio al final del proceso de escritura. No podemos inferir el tiempo objetivo porque ya no interesa que el texto sea una expresión de ese tiempo o del tiempo interior de una subjetividad, de un *yo*, y, aunque haya ciertas menciones respecto al tiempo a lo largo del texto: “Ahora ya es de día hecho y de repente nuevamente domingo (...) Para ser inútilmente sincera debo decir que ahora son las seis y quince de la mañana” (27-57), y la mención más explícita del texto: “Porque a las cinco de la madrugada de hoy, 25 de julio” (106), no deben ser vistas con un sentido referencial, de la misma forma que los recuerdos no son otra cosa sino engranajes del propio acto de escritura, que no se convierten en una constatación ni del tiempo objetivo ni, en el caso de los recuerdos, de una subjetividad. *Agua viva* está escrita en presente y es sólo presente, pero un presente concerniente al ejercicio de la palabra, al acto de escritura, por esta razón no hay un *yo* por fuera de ese proceso de escritura ni tampoco un tiempo referencial; hay, al igual que un *yo* lingüístico, un *tiempo lingüístico*, específico de la lengua, “que tiene siempre como centro generador el presente de la enunciación (...), cuya enunciación sigue siendo explícitamente el momento generador.” (Barthes, “Escribir...” 26). Es este el tiempo que maneja el texto, en el cual es el presente de la

enunciación el mismo que genera esa enunciación. Por esta razón *Agua viva* es “puro presente”, en donde el proceso de escritura tiene como tiempo precisamente ese acto de escritura: “Te escribo en la hora en sí propia. Me desenrollo apenas en lo actual. Hablo hoy - no ayer ni mañana – pero hoy y en este mismo instante perecible” (36).⁸

La relación que se establece entonces entre el *yo lingüístico* y el *tiempo lingüístico* es de suma importancia, dado que al estar inscritos uno dentro del otro, es decir, al instituirse el presente puro como el centro de la escritura, niega la presencia de un *yo* psicológico, en tanto fractura la posibilidad de una constatación del *yo* como subjetividad por medio de recuerdos del pasado o ilusiones de futuro, por tal razón lo que se construye en este *tiempo lingüístico* es un *yo lingüístico*. De esta manera se fractura la consideración de que la literatura es expresión, ya sea de una subjetividad psicológica o del tiempo objetivo de una narración, y se instaura como central la enunciación en sí:

el escritor actual, a mi parecer, no puede contentarse con expresar su propio presente según un proyecto lírico: hay que enseñarle a distinguir el presente del locutor, que sigue estando establecido sobre una plenitud psicológica, del presente de la locución, tan móvil como ella misma, y en el cual está instaurada una coincidencia absoluta entre el acontecimiento y la escritura. (Barthes, “Escribir...” 27)

Esto último, la coincidencia entre el acontecimiento y la escritura, es lo que hace que sea la enunciación en sí lo central en *Agua viva*, puesto que, al no tener ni un *yo*, ni un tiempo por fuera del acto de enunciación, es decir, del acto de escritura, lo que el texto nos muestra es exactamente aquello que sucede mientras se está escribiendo; pero ese suceder no está tampoco por fuera del propio proceso de escritura, es más bien el *acontecimiento de la escritura*. Veamos el siguiente apartado del texto de Lispector:

Te escribo a la medida de mi aliento. ¿Estaré siendo hermética, como en mi pintura? Porque parece que se debe ser terriblemente explícita. ¿Soy explícita? Poco me interesa. Ahora voy a encender un cigarrillo. Quizá vuelva a la maquina o tal vez me detenga aquí mismo para siempre. Yo, que nunca me adecuó a las cosas. Volví, estoy pensando en tortugas. (*Agua...*70)

⁸ En el capítulo siguiente, que tiene como centro el análisis del elemento del instante, entenderemos plenamente cómo se da en *Agua viva* ese tiempo lingüístico, puesto que es por la urgencia de atrapar el instante que se configura ese presente de la enunciación como generador de la propia enunciación.

En esta cita vemos cómo hay cierta reflexión acerca de la claridad o el hermetismo de aquello que se está escribiendo, es decir, sobre la escritura en sí; además, vemos cómo hay una mención a un “suceso” que nos está siendo presentado: el hecho de encender un cigarrillo y de detener la escritura, e inmediatamente se nos dice “volví”. Esto último ratifica que no hay sujeto por fuera de la escritura, ya que no se nos cuenta qué pasó en ese lapso en el que no se escribió, y nos permite inferir que no hay otro acontecimiento sino ése, aquél que está en presente y tiene como presencia sólo el acto de escritura. Por esta razón podríamos decir que el texto más que una narración es una presentación, es un suceder, en donde escribir

ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de pintura, sino más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la línea oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. (Barthes, “La muerte...” 69).

La idea del performativo coincide con aquella particularidad de *Agua viva* por la cual habíamos dicho que existía una simultaneidad entre el acontecimiento y la escritura, y ratifica nuestra mención de que se trata más bien del *acontecimiento de la escritura*; vemos en el texto, a partir de la centralidad de la enunciación en sí, que esa misma enunciación se refiere solamente al acto por el cual se enuncia, es decir, en *Agua viva* el proceso de escritura (enunciación) no describe un hecho, sino que realiza acciones en ese acto de escritura: los cambios, las transformaciones que suceden al *yo* de la enunciación se dan a través de ese accionar de la escritura. Hemos llegado a un aspecto realmente determinante de nuestro recorrido: *Agua viva* nos presenta el poder *hacedor* de la escritura, usualmente invisible cuando la escritura se piensa como un mero instrumento para relatar acontecimientos externos al propio acto de escribir.

En este punto, e intentando establecer una relación analógica entre el concepto del performativo y la definición de lo “poético” (lo literario), se nos hace necesario recordar a Roman Jakobson quien, tratando las funciones del lenguaje, plantea la función poética como aquella en la cual es el propio mensaje, su configuración, la presencia visible de sus signos, lo acentuado: “La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje” (358). Así, cuando hablamos

de que un discurso es poético nos referimos específicamente a que éste hace hincapié sobre sí mismo, es decir, que no se refiere a nada más sino a la configuración de sus signos en cuanto tal. Esta es la característica fundamental de la literatura (prosa o verso), pues en ésta se nos hace manifiesto lo que la palabra hace desde ella misma, sin depender de factores comunicativos. Esta puesta en complicidad entre el performativo y lo poético se hace evidente en tanto ambos son un discurso que pone de manifiesto su capacidad de creación sin dependencia a agentes externos (referencia-representación) en el proceso de la escritura. Es así como vemos *Agua viva*, como un texto que hace visible el acaecer de la palabra, haciéndolo de una forma performativa, es decir, mostrándonos que la palabra es acto y no herramienta de comunicación o de designación de mundo, sea éste objetivo o subjetivo. Dicho en otras palabras, el texto de Lispector nos presenta el accionar *creador* del lenguaje en el acontecimiento de su escritura.

1.4 Protagonismo del lenguaje

Centrándonos en esa orientación de la palabra *creadora* en el suceder de la escritura, decimos que la función poética del lenguaje hace manifiesta la potencialidad del mismo para *hacer*, para llevar a cabo acciones en el presente de la escritura a través de la configuración independiente de sus signos. Por esta razón las diferentes funciones del lenguaje están subordinadas a esta función: la función referencial del lenguaje desaparece en lo poético, es decir en la literatura, en la cual el lenguaje se desprende de la necesidad de un referente, de una referencialidad para su significación. Este lenguaje se evidencia como un lenguaje activo-creador, en el cual no se describe o se relata un hecho, sino que se realiza una acción.⁹ En *Agua viva* el lenguaje no se refiere al mundo objetivo ni subjetivo, por lo que la función emotiva del lenguaje también se va desvaneciendo. Por otro lado, la función conativa (receptor) y la fática (contacto) no tienen casi ninguna presencia en el texto.

⁹ Estas acciones del lenguaje que el texto nos hace visibles van a ser presentadas paulatinamente en el desarrollo de este trabajo, pues estas acciones tienen relación con otros elementos trascendentes en el texto que vamos a desarrollar en los capítulos siguientes. Al ser el presente capítulo una caracterización de *Agua viva* lo que más nos interesa es dejar manifiesto el comportamiento del lenguaje en el texto, para ir luego evidenciando este comportamiento del lenguaje en relación con otros elementos constitutivos del texto.

Nos queda una última función que parece tener ciertos ecos en *Agua viva*: la función metalingüística. Siendo este un texto que sólo se refiere al acontecimiento de su escritura, siendo un hecho de palabras, es por tal un objeto de lenguaje, en el cual se presenta cierta observación respecto al mismo (un metalenguaje); pero que se genera en una radicalización de lo poético, puesto que el lenguaje en su acción creativa puede llegar a mostrar alguna cosa de su comportamiento, así:

Entonces, escribir es el modo de quien tiene la palabra como anzuelo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea- muerde el anzuelo, algo se escribió. Una vez que se pescó la entrelínea, con alivio se podrá arrojar la palabra afuera. Pero cesa la analogía: la no-palabra, al morder el anzuelo, la incorporó. Lo que entonces salva es escribir distraídamente. (32)

Esta observación del lenguaje no debe ser pensada a partir de un *yo*, o de un autor que lleva a cabo esa reflexión. Como dijimos antes, el *yo* de *Agua viva* no es psicológico, es lingüístico, una instancia más de ese lenguaje que en su accionar hace visible algo de su propia condición. Si unimos la función metalingüística con la función poética, podríamos dar un paso más en la caracterización del texto para decir que éste pone de manifiesto un lenguaje que actúa sobre sí mismo: *Agua viva* nos presenta el acontecimiento de su escritura en el cual “sólo el lenguaje actúa, ‘performa’ y no un ‘yo’ ” (Barthes, “La muerte...” 67).

El lenguaje tiene la presencia más fuerte en el texto, por tal razón decimos que el verdadero protagonista¹⁰ de *Agua viva* es el lenguaje: lenguaje que actúa en ese proceso

¹⁰ Benedito Nunes en su texto *O drama da linguagem*, remarca el papel principal del lenguaje en los textos de Lispector al señalar la estrecha relación entre existencia y lenguaje que se da en éstos: “Desde *Cerca del corazón salvaje* [primera novela publicada de Clarice Lispector en 1944] vemos definirse una íntima unión entre la existencia y el lenguaje, en la perspectiva de dos cuestiones que se entrelazan: la de la identidad personal y la del ser.” Nunes indica que los personajes experimentan una crisis de lenguaje, en tanto en ellos se presenta una disputa irreconciliable entre el existir y el hablar a causa de que la estructura del lenguaje nunca logra corresponder con la realidad del ser: “Así, el lenguaje tematizado en la obra de Clarice Lispector envuelve el propio objetivo de la narrativa, comprendiendo el problema de la existencia como problema de expresión y de comunicación”. Por esa imposibilidad de los personajes para expresarse a sí mismos a través del lenguaje se genera, según el crítico, un fracaso en los textos sobre su propósito de expresión: “esa ambición desmedida (...) entre ser y decir expone a los personajes al fracaso o al desastre”. Si bien reconocemos en la crítica de Benedito Nunes la indicación del papel protagónico del lenguaje en los textos de Lispector, discrepamos de éste en tanto nosotros vemos que el lenguaje es una potencia más que una imposibilidad, por lo menos en *Agua viva* como objeto de nuestro estudio, ya que éste se presenta como una fuerza capaz de producir sujeto y realidad en el acontecer de la escritura, y esto es, precisamente, lo que intentaremos determinar en este capítulo y a lo largo de este estudio. Baste aclarar que creemos que el pensar una imposibilidad del lenguaje señala una perspectiva desde

de escritura presentándonos su acontecer. Pero este lenguaje del que hablamos no debe ser considerado como instrumento utilitario a partir del cual nos referimos al mundo, a la “realidad” de las cosas, ni como expresión de la interioridad o subjetividad del hombre; este lenguaje ya no “representa”, más bien presenta su poder creativo y su capacidad de hacer visibles cosas que sin él no podrían manifestarse.

Para entender a profundidad este lenguaje que no comunica, que “no expresa nada más allá de su propia imagen”, acudamos a Maurice Blanchot, quien a partir del paralelo entre Palabra bruta y Palabra esencial, nos caracteriza el lenguaje desde la concepción de la Palabra poética, en donde el lenguaje muestra su ser:

En la palabra poética se expresa que los seres se callan (...) ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es de nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia, se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial (...) Las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. (35)

Esta palabra poética, no estando restringida solamente al campo del verso, sino estando también en el de la prosa, designa el comportamiento del lenguaje en el texto de Lispector. Éste, alejándose de toda referencialidad, tanto del mundo como de una subjetividad, va subvirtiendo la consideración de que el lenguaje es una mera herramienta de comunicación, en la cual el campo del significante sería la expresión de un significado que el texto nos transmitiría. Más bien el significante se libera de la dependencia de un significado a partir del cual nos remitiríamos al mundo. En las palabras de Lispector suena así:

concepciones de éste como herramienta de expresión y/o de comunicación del hombre, y lo que vislumbramos en *Água viva* es, más bien, un lenguaje que rompe toda finalidad comunicativa o de designación de mundo, presentándose así como una posibilidad sin límites que desborda cualquier pretensión de centralizarlo desde un sujeto como agente de la palabra. (La traducción es mía. Texto original en portugués: “Desde *Perto do coração selvagem* vemos definir-se uma íntima união entre a existência e a linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a da identidade pessoal e a do ser. (...) Assim, a linguagem tematizada na obra de Clarice Lispector envolve o próprio objetivo de narrativa, abrangendo o problema da existência como problema de expressão e da comunicação. (...) essa ambição desmedida (...) entre ser e dizer expõe as personagens ao fracasso e ao desastre”. (citado por Maura 342-357)

Estoy consciente de que todo lo que sé no puede ser dicho por mí, sólo lo sé pintando o pronunciando sílabas ciegas de sentido. Y si aquí tengo que usarte, palabras, ellas tienen que cumplir un sentido casi únicamente corpóreo, estoy en lucha con la última vibración. (...) Lee entonces mi invento de pura vibración sin otro significado sino el de cada sibilante sílaba. (*Agua...*20)

Las palabras en *Agua viva* deben ser vistas a partir de su corporeidad, de su vibración, deben estar “ciegas de sentido”; pero no porque no tengan un sentido, sino porque se alejan de la concepción del lenguaje como instrumento de comunicación, instaurando una nueva modalidad de sentido. En el texto la significación no depende de la capacidad comunicativa de un signo “lingüístico como asociación de un significante y un significado, de una <imagen acústica> y de un <concepto>” (Marchese y Forradellas 235), a partir del cual nos referiríamos al mundo o nos comunicaríamos expresivamente, haciendo de la palabra en su ser “corporeidad” sólo una vestidura para llegar a un cuerpo desnudo que sería el significado (como referencia o concepto). En *Agua viva* las palabras al no referirse al mundo para ser significativas, ni al estar inscritas dentro de un proceso comunicativo tradicional, encuentran su sentido en la autonomía del mundo creado por ellas mismas en el texto: por su poder de acción las palabras van a *hacer presentes* diferentes entidades, que al hacerse visibles por el poder creador del lenguaje, encuentran su sentido en el universo del texto. Veamos un ejemplo:

te escribo una onomatopeya, convulsión del lenguaje. Te transmito no una historia sino apenas palabras que viven del sonido. Te digo así:
 ‘Tronco lujurioso.’
 Y me baño en él. Él está ligado a la raíz que penetra en nosotros en la tierra.
 (38)

En esta cita vemos cómo la palabra hace *presente* aquel “tronco lujurioso” que encuentra su existencia en el acontecer del texto, no sólo como entidad sonora creada en el espacio que es *Agua viva*, también como entidad visible fundada por el lenguaje con la cual el *yo lingüístico* puede entrar en relación: “Y me baño en él”. Ese “tronco lujurioso” traído a la *presencia* por la palabra es algo novedoso, en tanto la creación poética del lenguaje instituye algo desconocido, un *tronco lujurioso*, que se evidencia como necesario en la creación del espacio del texto. La frase que el lenguaje hizo *presente* va creando una especie de atmósfera dentro del acontecer mismo de la palabra, puesto que la relevancia de esta presencia no consiste en buscar un *tronco lujurioso* en

el mundo, ni en ver qué quiere decir como metáfora de un estado del alma, sino que más bien esta expresión encuentra su lugar dentro de un juego de expresiones que construyen un clima, una atmósfera, que no está ni en el mundo ni en una psiquis y que, a la vez, es evasiva a dejarse aprehender por un sentido definitivo. La escritura de Lispector es, en ese sentido, más atmosférica o climática que significativa. Asimismo, podemos ver en la misma cita que al abandonar la consideración del lenguaje como instrumento de comunicación el “transmitir” una historia, o el pensar una idea, ya no son factores relevantes en la escritura; dejan el lugar privilegiado que antes ostentaban a la palabra en su potencialidad *hacedora – creadora*, que trayendo al texto determinadas *presencias* puede convertirse al mismo tiempo en artífice del *yo* en la escritura; creándolo y transformándolo en el acontecer de la misma por medio de la palabra.

El lenguaje que actúa, que performa en *Agua viva*, convierte la palabra en palabra activa, no siendo ya un mero elemento para la significación, sino siendo una potencia *creadora*. En su capacidad *hacedora* la palabra nos presenta diversas frases o imágenes que encuentran su sentido, no en una correspondencia con una realidad externa al texto, sino en la *presencia* que hace perceptible esas novedades creando así el clima del texto: “Todo lo que te escribo es tenso. Uso palabras sueltas que son en sí mismas un dardo libre: ‘salvajes, bárbaros, nobles decadentes y marginales’. ¿Esto te dice algo? A mi me habla” (39). Esa asociación creativa de palabras en la frase le *habla* al *yo* de *Agua viva* en tanto va fundando el espacio para la configuración de una posible experiencia por medio de la escritura en el texto.

1.5 Acción de la palabra y construcción del yo

Ese lenguaje que se presenta, que actúa en *Agua viva*, alejándose de una concepción instrumental del mismo, nos plantea la escritura como “ejercicio de la palabra” (Barthes, “Escribir...” 32), en donde a partir de ese proceso de escritura, del accionar propio del lenguaje, de la potencia creativa de la palabra, se alcanza una afectación del *yo lingüístico* y de otras instancias en el texto. Para entender con claridad aquella afectación, valgámonos de la concepción de Barthes acerca de la noción lingüística de voz respecto a la escritura moderna: la noción de *diátesis*.

La diátesis designa la manera en que el sujeto del verbo resulta afectado por el proceso (...) escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico sino a título de agente de la acción. (*Barthes* 32)

Aquella *acción* mencionada por Barthes, referida al proceso de la palabra, tiene resonancias evidentes con la idea del performativo. Por medio de éste señalamos que *Agua viva* nos presenta el *acontecimiento de su escritura*, en donde el lenguaje es el que actúa en el universo autónomo del texto. En ese accionar del lenguaje hemos visto cómo el *yo* que nos narra, el *yo lingüístico*, es absolutamente contemporáneo del proceso de escritura, no teniendo una existencia como subjetividad fuera de ese acontecer del lenguaje. Por esta razón ese “sujeto del verbo” se va efectuando en el acontecimiento de la escritura a través de la palabra, va teniendo ciertas transformaciones, se ve afectado por ese lenguaje que lo crea y lo transfigura en el proceso de escritura. En *Agua viva* el *yo lingüístico* se inicia en la palabra: “Vivo la ceremonia de la iniciación de la palabra y mis gestos son hieráticos y triangulares” (28), está en la palabra viva, acontece en el lenguaje: “Entro lentamente en la escritura así como ya entre en la pintura. Es un mundo enmarañado de enredaderas, sílabas, madreselvas, colores y palabras – comienzo de entrada de ancestral caverna que es el útero del mundo y de él voy a nacer” (24). Estando en la palabra aquel *yo* va a nacer, va a ser creado y transfigurado por el lenguaje: “La densa selva de palabras envuelve espesamente lo que siento y vivo, y *transforma todo lo que soy en alguna cosa mía que queda fuera de mí*” (36) (La cursiva es mía). Esa transformación del *yo lingüístico* por medio de la palabra nos muestra cómo el lenguaje es una fuerza activa capaz de crear y transformar en su mismo acontecer al *yo* de la escritura. El sujeto del verbo, al dejarse suceder por el lenguaje en el acontecer de la escritura: “No me gusta lo que acabo de escribir, pero estoy obligada a aceptar todo el trecho porque él me sucedió” (41), abre el espectro a la creación no sólo de sí mismo sino también de nuevas perspectivas del mundo y de la vida en el acontecimiento de la escritura.

No teniendo al lenguaje como instrumento para referirse al mundo el lenguaje se convertirá en experiencia¹¹, en la cual el sujeto al ser afectado logrará nuevas formas del pensamiento, que ya no dependerán de una lógica racional sino de la *experiencia del lenguaje* como entidad esencial, puesto que

El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenéticamente ni ontogenéticamente. Nunca topamos con ese estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para ‘expresar’ lo que pasa en su interior: Es el lenguaje el que enseña a definir al hombre, y no al contrario. (Barthes, “Escribir...” 25).

Si decimos que el lenguaje no es un mero mecanismo de comunicación por medio del cual el hombre se expresa, y pensamos entonces en el poder *hacedor* del lenguaje que hemos ido esbozando en estas líneas, podemos llegar a entender por qué es el lenguaje el que define al hombre: el sujeto del verbo al “entrar” en la palabra *creadora* va a ser constituido y transformado por ese accionar del lenguaje, logrando así percibir amplias posibilidades de su ser por esa experiencia, pues el lenguaje, en su fuerza creadora, va a hacer visibles distintos enfoques vitales que sin él no podrían darse al hombre y por los cuales éste podrá llegar a un conocimiento particular, tanto de sí mismo como del mundo. Puntalicémoslo así: “El lenguaje (...) nos es entregado en cuanto lo hablamos, pero se apropia de nosotros en cuanto con su estructura delimita desde el comienzo el campo de *nuestra posible experiencia del mundo*” (Vattimo 114) (La cursiva es mía).

Bajo esta perspectiva en *Agua viva*, a través de la *experiencia del lenguaje*, el acto de escritura se convierte en generador de una serie de transformaciones de ciertas concepciones del mundo y de la vida. El sujeto afectado por el lenguaje llegará a un punto culmen que en el texto se llamará “El estado de gracia”, en el cual habrá cambios fundamentales en la percepción del mundo, llevando al *yo* a una renovación de sí

¹¹ Podemos caracterizar esta experiencia del lenguaje con Blanchot cuando nos señala que la poesía es una experiencia en donde se “modifica la marcha de nuestra vida, renovación de sí mismo en ese contacto, una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada. (79) (...) Los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un movimiento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida (...) para escribir un solo verso hay que agotar el arte, hay que haber agotado la vida en la búsqueda del arte. Estas dos respuestas tienen en común la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla” (81). Centrándonos en este punto veremos a lo largo de este estudio que esa experiencia del lenguaje está basada en un tratamiento particular de la palabra en el texto, tal como lo hemos venido exponiendo, que llevará al *yo* a una renovación de sí mismo y de las perspectivas de mundo por medio de esa acción del lenguaje creativo, enriqueciendo así sus posibilidades en términos vitales.

mismo por esa experiencia que dará paso a una afirmación de la vida a través del hecho artístico.

Teniendo esto último como punto de partida, y reconociendo la trascendencia del lenguaje en el texto, lo que nos proponemos en los siguientes capítulos es mostrar cuáles son y cómo se dan aquellas transformaciones que mencionamos, intentando dar cuenta de aquél cambio de perspectiva vital del *yo* de la escritura a través de la *experiencia del lenguaje*: es decir, del acto creativo que se centra en la palabra.

2. La experiencia del instante

2.1 Instante *presente*

2.1.1 El instante

Buscando encauzar nuestra mirada hacia las transformaciones del sujeto del verbo por medio de la experiencia del lenguaje en *Agua viva*, se nos hace indispensable partir de un elemento primordial en el texto; es este el elemento del instante. Para abarcar a satisfacción este componente debemos tener en cuenta, en principio, la importancia del lenguaje en el texto tal como lo caracterizamos en páginas anteriores. Sinteticemos entonces lo expuesto en el capítulo anterior respecto al lenguaje diciendo que esa modalidad creativa del lenguaje que nos presenta *Agua viva* nos muestra el poder de acción de la palabra. Ese poder de acción encarna en el texto la posibilidad de creación del sujeto del verbo, pues muestra que el lenguaje no es sólo una herramienta de comunicación del hombre, sino que es capaz de crear un *yo* en el acontecimiento de la escritura. En principio ese *yo* va a ser visto como *yo lingüístico*, es decir, como una instancia de ese lenguaje que actúa en el acontecer de la escritura, pero que en ese mismo acontecer va a constituirse como *sujeto* creado por el lenguaje, que siendo afectado por el mismo, puede llegar a cambiar ciertas perspectivas del mundo y de la vida a través de las creaciones advenidas en el texto por la palabra. Para poder entender cabalmente este poder de *acción* del lenguaje debemos antes explicar el comportamiento del elemento del instante en el texto, pues la manifestación particular del lenguaje en *Agua viva* tiene como asiento el elemento del instante, de la misma manera éste, el instante, sólo logra su expresión a través de la palabra. Develemos esta correspondencia entre el lenguaje y el instante paulatinamente.

La temática del instante tiene una preponderancia innegable en el texto, se nos presenta desde el principio como aparente motor de arranque del proceso de escritura: “estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante- ya, que de tan fugitivo no lo es más porque ahora se tornó un nuevo instante-ya que tampoco es más” (17). Es evidente que hay una urgencia en el texto por fijar el instante huidizo que desaparece sin dejar rastro cuando sobreviene un nuevo instante. Pero en principio esta atención por los instantes tiene una razón primordial: es una forma de asir la realidad, de aprehender la existencia,

“no sé captar lo que existe sino viviendo aquí cada cosa que surge y no importa qué” (28-29), es en el instante en donde se busca una comprensión del mundo, del *yo* de la escritura, y de la “realidad” de las cosas “Cada cosa tiene un instante en que ella es. Quiero apoderarme del *es* de la cosa. (...) Y en el instante está el *es* de él mismo. Yo quiero captar mi *es*” (17-18). Pero, ¿cómo se piensa aquel *es* de la cosa o del *yo* de la escritura a través del instante, siendo el instante por su propia naturaleza algo móvil y cambiante? ¿Cómo capturar lo que en esencia es incapturable? Para llegar a dilucidar la respuesta a esta pregunta debemos en principio formular una pregunta aún más esencial: ¿Cómo se piensa el tiempo a partir del instante en *Agua viva*?

Partiendo de la importancia enunciada del instante podríamos señalar que éste se presenta en el texto como rasgo fundamental del tiempo. Proponer que el instante es la expresión del tiempo es algo delicado, básicamente porque las ideas tradicionales de la experiencia temporal tienen una noción bastante diferente. El tiempo ha sido considerado comúnmente como una continuidad. Esta imagen del tiempo se centra básicamente en una relación causal de los hechos. Gaston Bachelard nos lo explica maravillosamente en su libro *La intuición del instante*, en el que, para explicar la noción del tiempo a partir del instante, hace un paralelo entre la filosofía de Henri Bergson, que considera el tiempo desde la duración, y la filosofía de Gaston Roupnel, a la cual el autor se acoge, que plantea el instante como característica esencial del tiempo. Este planteamiento del instante como lo característico del tiempo se opone a la consideración del mismo como un continuo, pues fractura la idea de una relación causal entre un hecho y otro, desestructurando así la aparente secuencia del tiempo. Bachelard expone, desde de la filosofía de Roupnel, que esa idea del tiempo como duración no es más que una construcción de nuestro espíritu al intentar ordenar los instantes separados, buscando concebir una historia continua y causal:

de esa continuidad llamada duración. Pero la trama continua, donde nuestro espíritu borda dibujos discontinuos de actos, no es sino la construcción laboriosa y ficticia de nuestro espíritu. Nada nos autoriza a afirmar la duración. Todo en nosotros contradice el sentido y destruye la lógica posible. Por otra parte nuestro instinto está mejor informado al respecto que nuestra razón. El sentimiento que tenemos del pasado es el de una negación y de una destrucción. El crédito que el espíritu acuerda a una pretendida duración que no lo sería ya

más y en donde él no existiría más es un crédito sin fondo. (Roupenel citado por Bachelard 24).

Teniendo presente que nuestro espíritu construye ficticiamente la continuidad temporal, puesto que es poco probable “buscar causas en un espíritu en el que sólo surgen ideas” (Bachelard 22), sigamos a Roupenel, quien expresa que hay que darle una realidad decisiva al instante, puesto que “la duración está hecha de instantes sin duración, como la línea recta está formada por puntos sin dimensión” (Citado por Bachelard 23). Así, al pensar el carácter ficcional del tiempo como continuidad, puesto que es una construcción que une causalmente los instantes, vemos destituirse la idea de que esa continuidad es la característica esencial del tiempo. Por tal razón Roupenel dirá que el tiempo sólo tiene una realidad, la del instante: “El tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada (15) (...) Sólo del presente, y únicamente del presente tenemos consciencia” (Por Bachelard 16). Esas dos nada a las que se refiere esta cita son el pasado y el futuro, que son, respectivamente, un fantasma y una ilusión, puesto que no podemos tener una experiencia real ni del uno ni del otro. El fantasma del pasado sólo podemos revivirlo a través de la memoria, de la misma manera la ilusión del futuro sólo podemos preverla por medio del presente, pero sigue siendo una quimera, “ya que no hay conciencia, para lo que el instante que llega nos ofrece” (Bachelard 16). De esta manera, tanto el pasado como el porvenir son cosas inexistentes ya, no tienen una realidad eficaz, no podemos tener una experiencia directa en el presente de ninguna de las dos. “La cosa vivida me asusta así como me espanta el futuro. Éste, como lo ya pasado, es intangible, una mera suposición” (Lispector, *Agua...* 67). Por tal razón no podemos captar sino el presente: sólo en el presente, por el instante, podemos experimentar la realidad.

Si consideramos, siguiendo a Bachelard, que el instante es el rasgo verdaderamente específico del tiempo, podríamos decir que la perspectiva sobre el tiempo que nos propone *Agua viva* es análoga a esta visión, pues nos plantea, desde sus primeras páginas, una necesidad de pensar el instante: de pensar el tiempo, y por ende la realidad, del mundo y de nosotros mismos. Ya habíamos mencionado la urgencia presente en el texto por atrapar los instantes fugaces que por naturaleza tienden a desaparecer, pero ¿por qué está presente aquella urgencia?, en principio diremos que la razón de esta

premura está cifrada en la nueva perspectiva del tiempo. El tiempo, al ser pensado a partir del instante, rompe con aquella construcción ficticia por la cual sería la continuidad temporal la que nos explicaría la vida; estando así inmersos en un tiempo uniforme, causal y estable, que sería, por decirlo de cierto modo, una seguridad para el hombre.¹² Al quebrarse la sensación de una estabilidad y de una causalidad, el tiempo se nos presenta a partir de su carácter fragmentario y percedero. El texto nos deja ver que cada instante que adviene nace y muere en el mismo momento de su advenimiento; al no construirse una relación causal, que daría a los instantes una permanencia, vemos que cada instante es efímero en tanto no tiene una necesaria relación con el instante siguiente por medio de la cual pudiéramos preservarlo, por tal razón lo que vislumbramos es el carácter huidizo y fugaz de cada instante: “Fijo instantes súbitos que traen en sí la propia muerte y otros nacen – fijo los instantes de metamorfosis” (*Agua...* 22). Hay un reconocimiento del instante como percedero, por tal razón se emprende la labor de “fijar” los instantes: “prendí en mí el instante antes que él muriese y que perpetuamente muere” (34). El texto nos muestra que el instante no tiene una relación de continuidad ni de causalidad con el instante que viene, nos señala que el instante es la realidad del tiempo, pero que esa realidad está en constante cambio en tanto cada instante que adviene, siendo singular e independiente, fractura la idea del tiempo como continuo y estable. Al percatarnos de esto en *Agua viva* comprendemos la urgencia por atrapar el instante; se busca asir cada instante que viene para poder entablar una nueva relación con lo real: si sólo podemos tener una experiencia directa del presente, ¿cómo no querer atrapar cada instante para poder entrar en contacto con “el invisible núcleo de la realidad”? (33).

Agua viva nos deja ver claramente una perspectiva: la experimentación vital de la realidad en el tiempo se da por medio del instante. En esto el texto concuerda

¹² En este punto coincidimos con Mónica Cragnolini, quien en su artículo “Tiempo ‘interior’ e historia: El instante como ‘presente viviente’”, señala desde Nietzsche la relación entre la ‘normalización’ del instante, es decir, la construcción ficticia del tiempo como continuo y regular, y la sensación de seguridad que esta normalización da al hombre: “Desde el punto de vista de Nietzsche, el instante es lo que ha sido constantemente rechazado por su carácter irruptivo y novedoso, lo que ha obligado a su ‘normalización’. La ‘normalización’ del instante implica la adopción de la regularidad como forma de encuadrarlo en un ámbito que brinde cierta seguridad al hombre como habitante del tiempo. Un tiempo de rupturas, discontinuo, exigiría un constante cambio de actitudes, una dificultad insalvable en la preparación de la acción, una novedad, en fin, imposible de ser asumida” (91). Ese constante cambio de actitudes es lo que vamos a intentar mostrar en *Agua viva*, señalando que esa novedad del instante es asumida en el texto a través de la experiencia en el lenguaje creador.

nuevamente con Bachelard, pues “si mi ser no toma conciencia de sí más que en el instante presente ¿cómo no ver que este instante es el único terreno donde se experimenta la realidad?” (16). El texto de Lispector nos dice: “¿Mi tema es el instante? mi tema de vida. Procuero estar a la par de él, me divido millares de veces en tantas veces como son los instantes que transcurren, fragmentaria como soy y precarios los momentos, sólo me comprometo con la vida que nazca con el tiempo y con él crezca: sólo en el tiempo hay espacio para mí” (*Agua...*18). En *Agua viva* únicamente en el tiempo puede haber experiencia vital, pero en un tiempo cuya única realidad es el instante. La mención de la fragmentariedad en esta cita es primordial; vemos que en el texto se reconoce que el pensar el tiempo desde el instante impone la consideración de la discontinuidad como característica esencial, y si la única forma de instaurarse en la realidad es a través del tiempo, el sujeto de esta experiencia también se encuentra fracturado: en la entrega al instante que acaece en el texto el sujeto no podrá ser visto como estable y permanente, sino como sujeto que siendo constituido en cada instante que se capta corresponde al carácter discontinuo y móvil propio del instante, es decir, estará inmerso en un constante cambio de perspectivas de experiencia vital.

Ahora podemos dar respuesta a la pregunta por cómo se piensa el *es* a partir del instante. La idea de captar el *es* se presenta dentro de la experimentación del instante. El *ser* de la cosa y del sujeto ya no va a ser pensado como estable y permanente, pues el tiempo mismo no es así; el sujeto de la experiencia del instante siempre está en movimiento, correspondiendo de esta manera a la naturaleza propia del instante. Podremos llegar a captar el *es* del sujeto en el texto, pero este *es* debe ser visto no como esencialidad, sino como estado de transformaciones constantes, en las cuales el sujeto que experimenta el instante sea percibido en un devenir pleno, en el que cada instante trayendo diferentes novedades permitirá deducir distintos aspectos de la naturaleza de ese sujeto que no podríamos advertir en la idea de un tiempo permanente, sino solamente en el movimiento incesante de la experiencia de la realidad en el instante que acontece en *Agua viva*. Sin embargo, antes de mostrar cómo se da esto en el texto debemos dejar absolutamente claro qué es lo que posibilita la experiencia de la realidad en el instante.

2.1.2 El instante en el lenguaje

Tenemos una premura primordial en el texto: la urgencia por atrapar los instantes huidizos, de la que procede la necesidad de percibir el *es* en la realidad del instante. No obstante, estas acciones tienen la necesidad de un ente esencial para hacerse visibles: El lenguaje. Es el lenguaje *hacedor* presente en *Agua viva* el que realiza la labor de fijar los instantes, de darle una *presencia* eficaz al tiempo por medio de la cual se conciba el *es* de la cosa y del sujeto en el texto; ciertamente un *es* en constante transformación, pero que sólo en el lenguaje encuentra su posibilidad de hacerse visible. Veamos en principio cómo el lenguaje tiene la labor de hacer presente el tiempo como instante: el texto nos dice: “estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya” (17), la cuarta dimensión la pensamos de la manera en que es comúnmente conocida, es decir, como el tiempo. En la medida en que se quiere captar la cuarta dimensión del instante, decimos que lo que se busca es hallar la correspondencia entre el instante y el tiempo, es decir, mostrar que el instante se presenta como rasgo fundamental del tiempo, tal como lo hemos venido exponiendo en este capítulo. Ahora bien, para poder captar la cuarta dimensión, es decir, para lograr manifestar el tiempo, surge la necesidad de palabras, pues en el texto la única forma de asir el instante es por medio del lenguaje *creador*, lenguaje que le da una *presencia* al instante: “La palabra es mi cuarta dimensión” (19). La palabra se convierte en la expresión del tiempo en la medida en que es la única que puede hacer *visible* ese tiempo que, contemplado desde el instante, se nos presenta como discontinuo y perecedero. Sabiendo que la única forma de experimentar la realidad es por medio de la vivencia del instante, el texto busca “fijar”, “atrapar” los instantes por medio de la palabra para darles una expresión, una cierta *presencia* desde la cual se pueda concebir el *ser* del sujeto y de la realidad: “Para decirte mi substrato hago una frase de palabras hechas apenas de los instantes-ya” (20). Lo más importante en esta cita es que las palabras, al ser las únicas capaces de darle una *presencia* al instante que pasa, se muestran como el terreno en el cual se podrá concebir el *es* del sujeto en su multiplicidad. Esa frase hecha de los instantes debe ser vista desde un lenguaje que en su poder de acción¹³ hace visible la única realidad posible de experiencia para el sujeto en el texto: el instante. En esa medida es el lenguaje el que

¹³ En el primer capítulo de este trabajo se encuentra una exposición más detallada sobre este tema.

hace que el sujeto pueda experimentar la realidad del instante, posibilitándole así su experiencia del mundo.¹⁴ Veamos ahora cómo se produce esto en *Agua viva*.

El texto nos dice: “Fotografío cada instante” (23), ese fotografiar el instante lo vemos como la posibilidad de darle al instante una *presencia*, siendo la palabra la que va a *hacer* la fotografía: “puedo tener la libertad de escribir lo siguiente: ‘peregrinos, mercaderes y pastores guiaban sus caravanas rumbo al Tíbet y los caminos eran difíciles y primitivos’. Con esta frase hice nacer una escena, como en un flash fotográfico” (33). Seguimos en esta cita la figura de lo fotográfico, pues muestra certeramente que lo que hace el lenguaje en su poder creativo es traer a la *presencia* el instante, manifestándolo en una “escena” creada para develarlo. Veamos ahora una fotografía más nítida:

en este instante-ya, estoy envuelta por un vago deseo difuso de maravillarme y millares de reflejos del sol en el agua que corre de la canilla en el césped de un jardín todo maduro de perfumes, jardín y sombras que invento ya y ahora, y que son el medio concreto de hablar en éste mi instante de vida. Mi estado es el de jardín con agua corriendo. Describiéndolo intento mezclar palabras para que se haga el tiempo. (26)

Esta cita es clarísima para puntualizar lo que estamos tratando de explicar. Vemos una imagen creada por el lenguaje que se plantea, en primer lugar como “invento”, como creación presente que se instaura como “el medio concreto” para hablar en ese “instante

¹⁴ Vale la pena hacer una aclaración fundamental en este punto. Para esto vamos a recurrir a Gianni Vattimo, quien en su libro *Introducción a Heidegger* nos aclara puntos fundamentales del pensamiento del filósofo alemán respecto a su concepción del lenguaje; estos puntos son sumamente pertinentes para entender a cabalidad cómo pensamos la modalidad propia del lenguaje en *Agua viva*. El lenguaje no debe ser visto en el texto solamente desde su posibilidad de manifestar el instante haciéndolo *presente*, que aunque sea cierto, y bastante pertinente, encuentra su raíz más profunda en algo más esencial: “Sólo en el lenguaje las cosas se nos pueden manifestar y sólo en el modo en que el lenguaje las hace aparecer”(114), es decir, en la novedad propia de la palabra que crea; y en esa creación instituye un nuevo modo de pensar el ser, puesto que “es la palabra lo que procura el ser a la cosa” (Heidegger citado por Vattimo 114). De acuerdo con esto podemos entender por qué en *Agua viva* se da “la necesidad de palabras” (Lispector 19), pues al querer captar el *es* del sujeto de la experiencia, y el *es* de la cosa, se reconoce que es el lenguaje en su fuerza *hacedora* el que, trayéndola a la *presencia*, *crea* a la cosa, así pues, “si es el lenguaje lo que da el ser a las cosas, el verdadero modo de ir ‘a las cosas mismas’ será ir a la palabra” (Vattimo 117). En esa medida, si pensamos que es el lenguaje el que crea a la cosa al nombrarla y traerla a la *presencia*, lo que vemos a su vez en *Agua viva* es que ese lenguaje *hacedor* crea el *es* del sujeto, es decir, crea al sujeto mismo en la experiencia de la palabra. En el texto el lenguaje se presenta como entidad esencial, capaz de crear al sujeto abriéndole su posibilidad de experiencia vital. Como nos lo dice el propio Heidegger “el lenguaje no es un instrumento que esté a nuestra disposición, sino que es ese evento que dispone de la suprema posibilidad del ser del hombre” (Heidegger citado por Vattimo 113).

de vida”. Es decir, esa escena se creó haciendo visible el instante. En segundo lugar esa creación de la palabra, esa visibilidad del instante, empieza a concebir un *yo* en ese instante de vida: “Mi estado es el de jardín con agua corriendo”. El poder de la palabra en su creación lleva al *yo*, que en principio es un *yo lingüístico*, a abrir una posibilidad de empezar a crearse como *sujeto*, que nacido en la palabra puede tener una experiencia del propio instante. La imagen creada por el lenguaje lo concibió como un ser en constante movimiento, inferencia que hacemos de la figura del “agua corriendo”, y que nos lleva a decir que en la palabra creativa, por ella y en ella, ese *yo* se funda como un *fluir*. En esa posibilidad abierta por el lenguaje podemos ver cómo la palabra va haciendo visibles diferentes perspectivas desde las cuales empezamos a pensar ese *yo* como *siendo* en el tiempo del texto: un ser en constante movimiento: ser un *fluir*. De la misma manera como puede concebirse siendo un *fluir* en determinado instante, en otro instante puede percibirse como un ser con un sustrato oscuro, advenido por una nueva *presencia* creada por la palabra en un nuevo instante:

Veo arañas peludas y negras. Ratonos y ratas corren asustados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras, el escorpión. Cangrejos, iguales a ellos mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, parecerían bestias amenazadoras si tuviesen el tamaño de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran en la penumbra. *Y todo eso soy yo.*”(…) La liturgia de los exámenes disonantes de los insectos que salen de los pantanos neblinosos y pestilentes. Insectos, sapos, piojos, moscas, pulgas y chinches; todos nacidos de una corrupta germinación malsana de larvas. Y mi hambre se alimenta de esos seres putrefactos en descomposición. (24-54) (La cursiva es mía)

Hay a partir de esta *presencia* un conocimiento de lo oscuro, de lo feo, de lo sórdido, como aquello que también *se es*, y que se concibió en la palabra. El *yo* que va siendo creado en el lenguaje, al descubrir eso que también hace parte de su *es*, se cuestiona sobre su misma condición, pues al estar frente al reconocimiento de su perversidad sufre una fuerte extrañeza; esa novedad traída por la palabra le señala un reverso diferente a la concepción habitual del hombre: “¿Por qué lo horrible y terrible me llama? ¿qué quiero con el horror mío? porque mi demonio es asesino y no teme al castigo: pero el crimen es más importante que el castigo. Yo me vivifico toda en mi instinto feliz de destrucción” (93). En esta última cita vemos el asentamiento del instinto de destrucción del *yo* como parte de lo que va *siendo* en el instante, percepción que no hubiera advenido al sujeto si no fuera por la acción de la palabra.

Debemos dejar claro que en el texto hay infinidad de creaciones e inferencias del *yo* que, aunque no podamos abarcar en su totalidad, nos demuestran cómo por medio de ese lenguaje que lo crea, en tanto le muestra algo nuevo, desconocido de sí mismo, el *yo* podrá concebirse de un modo diferente, indiquémoslo de manera anticipada: transformándose en el acontecer del lenguaje llegará a una afirmación de la vida a través del hecho artístico. Para llegar a elucidar esta afirmación, debemos, ahora sí, mostrar las transformaciones fundamentales que acaecen al sujeto del verbo en el proceso de escritura. Para tal es el siguiente apartado.

2.2 De la razón a la intuición

2.2.1 Instante y novedad

Planteadas las correspondencias entre el lenguaje y el instante en *Agua viva*, fundamentadas en el poder *hacedor* de la palabra, podemos empezar a hablar de esas transformaciones que habíamos mencionado acaecen al sujeto en la experiencia del lenguaje. Ya tenemos claro que es el lenguaje el que posibilita la experiencia del mundo al hacerle visible al *yo* la realidad del instante, en donde por la creación de la palabra puede abrir múltiples posibilidades de ser. Hay dos aspectos fundamentales para que esto suceda: El primero es la vivencia del instante, el segundo es la experiencia de la palabra en su capacidad *creadora*. Estas dos experiencias tienen en común un aspecto de radical importancia para que se den aquellas transformaciones: la novedad que presentan. La novedad la entendemos como una fuerza capaz de provocar en el sujeto un movimiento que origina un cambio en las perspectivas del mundo. En la medida en que la novedad se presenta abre la posibilidad al hombre de experimentar de un modo diferente su existencia. Esto ocurre cuando la creación de la palabra se hace presente y funda una perspectiva disímil a la perspectiva habitual del hombre; esta nueva perspectiva se enfrenta a la establecida, generando así una sacudida capaz de producir un cambio en las perspectivas del mundo, enriqueciendo de este modo las posibilidades en términos vitales. En *Agua viva* esta novedad se presenta por la vivencia del instante y por la experiencia del lenguaje *creador-hacedor*. Para comprender la relación novedad – instante recurramos nuevamente a Bachelard, quien en su libro *La intuición del instante* nos señala que “la novedad es evidentemente siempre instantánea” (42). Vemos que en

la vivencia del instante hay una atención extrema a cada instante que adviene. En la medida en que se rompe toda relación causal cada instante que acaece se presenta como singular e independiente, presentándose siempre como novedad y produciendo así una atención para la vida: “La novedad es condición para que el pensamiento intervenga, para que la conciencia se afirme y la vida progrese.” (Bachelard 41). Ese progreso de la vida lo pensamos en *Agua viva* como la posibilidad abierta al hombre de cambiar sus perspectivas de mundo y de vida, promoviendo una transformación en ese sujeto que experimenta la novedad. Coincidimos en este punto de nuevo con Bachelard cuando señala que toda evolución, en la medida en que es decisiva, está marcada por “instantes creadores.” (21). Aquí la mención del instante creador hace eco con nuestro seguimiento del lenguaje *hacedor-creador* en *Agua viva*. Si bien decimos que el instante es por sí novedoso no debemos olvidar que la única forma de hacer visible ese instante es por medio de la palabra que lo hace *presente* en el texto. Según esto, el lenguaje haciendo visible el instante es el que posibilita al mismo tiempo el reconocimiento de la novedad. Por tal razón el lenguaje expresa la novedad en dos aspectos: por un lado hace visible la novedad del instante en la que puede acaecer una transformación del sujeto, por otro lado el lenguaje creativo que hemos señalado en *Agua viva* es en sí mismo novedoso: instauro una manera particular de presentar la realidad, funda una perspectiva desde la cual, habiendo creación del *yo* en el acontecer de la escritura, impulsa a su vez la transformación del sujeto por la singularidad propia de las presencias advenidas por la palabra *creadora*. En suma, es el lenguaje *hacedor-creador* la novedad misma: haciendo visible creativamente el instante novedoso genera la renovación del sujeto en un enriquecimiento de las perspectivas de experiencia vital, a la vez que renueva el mundo trayendo a la presencia algo previamente inexistente en el orden del sentido. Por esa novedad permanente en *Agua viva* se da una transformación del *yo* de la escritura; una experiencia en el lenguaje que le permite instaurar un nuevo modo de ser, a partir del cual se funde un nuevo enfoque vital.

Desde el planteamiento anterior de la novedad en el lenguaje decimos que en *Agua viva* suceden dos transformaciones fundamentales: 1- Se da un tránsito de una perspectiva centrada en la razón a una nueva perspectiva en donde la intuición se convierte en eje de la experiencia vital. 2- Acaece un cambio de orientación vital, en donde el *yo* pasa de un

estado de miedo y de angustia a un estado de inmersión en la alegría afirmando así la vida.¹⁵

2.2.2 Alejamiento de la razón: abriendo sendas a la intuición

El tránsito de la perspectiva centrada en la razón a una nueva perspectiva desde la intuición se va dando como proceso en el texto. Habíamos dicho que al producirse una experiencia en el instante se deponía la idea del tiempo como continuidad, haciendo reconocible que esa idea es una *construcción* ficticia que convierte el tiempo en regular y causal. De acuerdo con esto decimos que es la razón la que construye esa idea del tiempo como continuidad, asignándole las características propias de su mecanismo, es decir, una regularidad (un orden) y una causalidad (una lógica), que no son propias del tiempo sino que son fijadas por la razón. De tal modo en *Agua viva*, al plantearse la experimentación vital de la realidad en el instante se destituye la idea de lo continuo, y se va desestructurando la soberanía de la razón como única posibilidad de comprensión de la realidad; pues para experimentar el instante, que es de suyo discontinuo y variable, “nuestro instinto está mejor informado al respecto que nuestra razón” (Roupenel citado por Bachelard 24). Siendo el instante discontinuo y móvil hace dificultosa su aprehensión por los mecanismos tradicionales de la razón, pues al no poder ser pensado a partir de una continuidad, ni de una causalidad, imposibilita a la razón como medio para su experimentación. Expliquemos esto puntualmente a partir del siguiente fragmento del texto: “Un instante me lleva insensiblemente a otro y el tema atemático se va desarrollando sin plano pero geométrico como las figuras sucesivas en un caleidoscopio” (23). En la experiencia que acaece en *Agua viva* lo que nos es presentado no es secuencial, es más bien una “sucesión caleidoscópica”, es decir, una suma de instantes distintos y variados que no construyen una continuidad causal que nos permitiera concebir un tema; lo que tenemos en el texto es un “tema atemático”. Lo atemático no lo concebimos como rechazo categórico de un tema, lo que ocurre es que el tema ya no va a ser pensado como un contenido que se va a exponer causalmente a lo

¹⁵ En este capítulo desarrollaremos centralmente la primera transformación, ya que la segunda va a tener un desarrollo más específico y trascendente, por tal preferimos, uniéndola con otros elementos, tratarla en un capítulo aparte.

largo del texto, por el contrario, si hay tema no va a tener un desarrollo continuo al modo de la lógica racional; va a ser discontinuo e irregular como lo es el instante mismo. A causa de esto vemos que hay una imposibilidad para el razonamiento de alcanzar el instante, y es allí donde *Agua viva* nos abre la perspectiva para pensar que la intuición está capacitada para comprender aquello “atemático”, pues siendo la intuición la posibilidad de conocer de modo inmediato la naturaleza de las cosas sin procurar razonamientos lógicos, es capaz de percibir el instante discontinuo y móvil, haciendo posible así la experiencia vital de la realidad. El planteamiento de esta nueva perspectiva se logra en el texto por la presencia recurrente del elemento instinto/intuición como instancia posibilitadora de la experiencia del instante. Expongamos esto detalladamente.

En el principio del texto se nos dice: “Continúo con capacidad de raciocinio -estudié matemáticas, que es la locura del raciocinio- pero ahora quiero el plasma” (17), ese “continúo” plantea que aún está la presencia de la razón en el *yo*, sin embargo, el instante que experimenta lo lleva a un punto de vista diferente, en el cual ya no se quiere más la razón, sino que se quiere el “plasma”. Por “plasma” inferimos, por ser planteado como el inverso del raciocinio, que se trata de la intuición; no sólo lo derivamos por esta mención, sino que a lo largo del texto lo intuitivo es presentado como la otra cara, como el otro nuevo rostro de la experiencia del *yo* en el instante. La primera mención de la intuición en el texto, desde la cual empezamos a inferir que ésta se plantea como el nuevo rostro de la experiencia vital, es la siguiente: “Voy hacia delante de un modo intuitivo y sin procurar una idea: soy orgánica. Y no me interrogo sobre mis motivos” (34). En este fragmento del texto de *Lispector* vemos que hay un planteamiento de lo intuitivo como posibilidad abierta de experiencia vital, que ya no tiene como base ni una “idea” ni un “motivo”; se emprende una experiencia, “voy hacia delante”, sin que sea la razón la que abra esa posibilidad, pues al negar la necesidad de una idea o motivo se están rechazando estos mecanismos de la razón que serían la apertura convencional a una experiencia del mundo. Así, se viabiliza la fundación de una experiencia vital desde la intuición como posibilidad de conocer sin la dependencia al raciocinio, tal como nos lo dice el texto: “No es un mensaje de ideas que te transmito y sí una instintiva voluptuosidad de aquello que está escondido en la naturaleza y que adivino” (34). Ya

hemos expuesto en este estudio que el texto no cuenta una historia ni transmite una idea; ahora vemos que se está en una “instintiva voluptuosidad”, en la que se da una experiencia de comprensión “de aquello que está escondido en la naturaleza” desde lo instintivo y lo intuitivo sin procurar procesos lógicos.

Para vislumbrar certeramente cómo se va generando esa posibilidad de comprensión del mundo desde la intuición, veamos en principio de qué manera se da aquella destitución de la razón en el texto. *Agua viva* se presenta como un espacio en donde ya no existe lugar para concepciones tales como la lógica: “¿Qué mal hay, sin embargo, en que yo me aleje de la lógica? Estoy lidiando con la materia-prima” (22); el orden: “éste es un ejercicio de vida sin planteamiento. El mundo no tiene orden visible y yo sólo tengo el orden de la respiración. Me dejo suceder” (35); la construcción: “Pero bien sé lo que quiero aquí: quiero lo inconcluso. Quiero el profundo desorden orgánico que sin embargo da a presentir un orden subyacente. (...) Quiero la experiencia de una falta de construcción” (38); la finalidad, como idea o motivo: “Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y de pensamientos, sin ningún sentido utilitario: soy sola, yo y mi libertad. (...) Voy hacia delante de un modo intuitivo y sin procurar una idea: soy orgánica. Y no me interrogo sobre mis motivos” (34); la comprensión: “Pero si yo espero comprender para aceptar las cosas –nunca se realizará el acto de entrega. Tengo que sumergirme una sola vez, un sumergirme que comprende la comprensión y sobre todo la incomprensión. ¿Y quién soy yo para osar pensar? Lo que debo hacer es entregarme” (85); el entendimiento: “Confío en mi incomprensión, que me ha dado vida liberada de entendimiento, perdí amigos, no entiendo la muerte. El horrible deber es el de ir hasta el fin” (68). Tampoco hay espacio para una concepción de lo permanente y de lo estable considerado desde una certeza: “Cuando la existencia de mí y del mundo quedan insustentables por la razón, entonces me suelto y sigo una verdad latente” (52); en últimas, no hay espacio para una verdad como estabilidad: “No quiero tener la terrible limitación de quien vive apenas de lo que es posible de hacer sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada” (32). Al no haber posibilidad de existencia para estas concepciones en el texto, el espacio del mismo se va convirtiendo en una búsqueda de lo intuitivo como posibilidad de conocer. Para que esto ocurra el texto se va desembarazando de aquellos mecanismos que otorgan posibilidad de

existencia a la razón, y que la presentan como principio primordial de experiencia vital, normalizado y establecido como único medio de comprensión del mundo. Veamos una cita clarificadora de *Agua viva* a este respecto: “Tengo que destituirme para alcanzar entraña del leño y simiente de vida. El instante es simiente de vida” (21). En esa destitución el *yo* de *Agua viva* abandona en la experiencia del lenguaje *creador* todos sus establecimientos, no teniendo en su experiencia vital ninguna construcción, ninguna finalidad, ninguna certeza “Un día dije infantilmente: yo lo puedo todo. Era la antevisión de poder un día largarme y caer en el abandono de cualquier ley. Elástica. (...) Siento el alborozo de la novedad” (40). Es en el abandono de “cualquier ley” que el *yo* puede entregarse al instante, y en esa medida sentir lo propio del mismo: la novedad. En esa entrega a la constante novedad que es el instante el *yo* puede vivificarse, en tanto se libera de las ataduras a las que estuvo sujeto por la razón: “Cuando la existencia de mí y del mundo quedan insustentables por la razón, entonces me suelto y sigo una verdad latente” (52). Es precisamente en esa vivificación del *yo* por la constante novedad en donde se presenta tanto la absoluta entrega al instante como la experiencia de comprensión dada por la intuición; pues en la percepción constante de la novedad se da cuenta de las múltiples perspectivas vitales que se abren en la experimentación del instante, y en esa multiplicidad reconoce que no sólo la razón puede llevar a una comprensión del mundo, sino que la intuición puede llevar a una experiencia de la realidad en la cual se dé un conocimiento de la misma de manera no racional.

2.2.3 Intuición y comprensión en el lenguaje

Ahora bien, en esta liberación el lenguaje, en la modalidad *hacedora-creadora* que hemos venido evidenciando en *Agua viva*, juega un papel fundamental. Para entender este papel primordial del lenguaje en la desestructuración de la razón debemos en principio evidenciar de qué forma es pensado el lenguaje en la soberanía de la razón. Cuando la razón se presenta como único medio de comprensión de la realidad el lenguaje declina en mera *herramienta* de comunicación y de referencia de esa realidad; es *utilizado* como herramienta en tanto la operación racional implica el desarrollo de un discurso regulado lógicamente, en el cual cada juicio que se presenta tiene un encadenamiento lógico con el juicio siguiente, permitiendo así la inferencia de una

conclusión acerca de la realidad. Por el contrario, lo que *Agua viva* nos presenta es al lenguaje en su accionar, es decir, en su capacidad *creadora* que funda diferentes perspectivas de experiencia de la realidad. Ese lenguaje que es *creador* tiene un comportamiento disímil al lenguaje planteado como *herramienta* de la razón, pues al no tener finalidad, ni comunicativa ni de designación del mundo, no sigue las leyes que se le aplican cuando se lo *utiliza* con esos fines. El lenguaje que actúa en el texto no se comporta de acuerdo con una linealidad argumentativa en la cual cada frase estaría concatenada lógicamente con la anterior para llegar a una significación; lo que hace el lenguaje en su poder *creador* es presentar composiciones novedosas de las frases que destruyen la lógica racional, *presentando* así la novedad propia del instante, en la que el mundo puede ser visto desde diferentes perspectivas. Esta modalidad del lenguaje nos muestra que hay una clase de experiencia del mundo que no depende del *uso* del lenguaje como herramienta de la razón para designar lo real, nos anuncia que la palabra en su accionar propio nos abre variadas posibilidades de comprensión que no se limitan a una lógica racional, sino a las *presencias* producidas en el texto que instauran nuevos modos de ver el mundo y de experimentar la realidad. El accionar propio del lenguaje en *Agua viva* destituye a la razón como instancia principal de conocimiento del mundo, abriéndole espacio a la intuición para alcanzar una nueva forma de comprensión. Concluamos con una cita de *Agua viva* en la cual mostremos que lo que se hace en el texto al ir dejando atrás a la razón, es ir siguiendo intuitivamente a la palabra en su poder *creador*.¹⁶ El texto nos dice:

¹⁶ Para profundizar la desestructuración de la razón por el lenguaje creador, acudamos al planteamiento que hace Nietzsche respecto a la relación de la razón y el *uso* que ésta hace del lenguaje en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En éste Nietzsche plantea, intentando dar cuenta del impulso del hombre hacia la verdad, que el intelecto, creado por el hombre, sólo ha sido añadido como recurso de los seres más débiles para conservarlos en la existencia; éste desarrolla sus fuerzas fingiendo, creando ilusiones para poder sustentar la existencia, existencia que siempre está oculta por la naturaleza de las cosas, pero que el hombre cree que ha develado por medio del conocimiento. Dice Nietzsche, entonces, que esas ilusiones son creadas por el lenguaje en la medida en que éste, designando las relaciones de las cosas con respecto a los hombres las expresa por medio de metáforas; sin embargo, el hombre se olvida de que el lenguaje es en esencia un impulso metafórico y cree que por esa designación puede llegar a la esencia de las cosas, instaurando así leyes de verdad a partir de ciertas convenciones del lenguaje, convenciones creadas sólo en un olvido de la naturaleza metafórica propia del lenguaje. En este olvido el hombre cree que puede llegar a la “cosa en sí”, es decir, a la verdad de las cosas, a través de las abstracciones hechas en las convenciones del lenguaje, se pregunta Nietzsche a la sazón: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya

consideradas como monedas, sino como metal.” (25). En este olvido el hombre eleva su intelecto a punto de creer que puede encontrar la verdad, y pone todos sus actos como ser racional bajo el imperio de las abstracciones hechas en las convenciones del lenguaje, pues ya no tolera más ser arrastrado por impresiones repentinas, por sus intuiciones. A través de esas abstracciones el hombre instaura los conceptos, por medio de los cuales crea un orden, instituye un mundo de leyes y delimitaciones “*que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa.*”(26). Es así como el hombre aspira a una comprensión del mundo, pero, si acaso, llega a un sentimiento de asimilación del mismo en tanto cosa humanizada, pero no en una inclinación al conocimiento puro de las cosas, sino en una instauración de su intelecto como mecanismo soberano, tomándose a sí mismo como medida de todas las cosas. Pero cae en el error de creer que tiene las cosas ante sí de forma inmediata, como objetos puros, por tal “*olvida que las metáforas intuitivas originales no son más que metáforas y las toma por las cosas mismas.*” (29). Es entonces en el olvido de la potencia metafórica del lenguaje en donde el hombre instaura la razón como ente regulador e imperativo para la comprensión del mundo.

A la luz de este pensamiento podríamos decir que lo que sucede en *Agua viva*, al intentar alejarse de la razón y de sus concepciones establecidas, es que se deja atrás ese olvido que hace que creamos que tenemos al lenguaje para designar las cosas y para llegar a la “verdad”. Lo que acontece en el texto es una evocación del verdadero accionar del lenguaje, es decir, de su ser propiamente metafórico, de su poder creador. De acuerdo con esto podemos entender por qué las *presencias* creadas por el lenguaje crean la cosa y al sujeto de la escritura, pues es un impulso metafórico el que nos hace entrar en relación con las cosas y con el hombre mismo, y en esa medida la palabra nos muestra una nueva forma de ser de estas dos entidades que no es ya la forma convenida a través del lenguaje como instrumento de la razón; nos presenta de forma diversa y disímil al mundo y al hombre para que así destituyamos a la razón como mecanismo soberano, e implantemos una nueva forma de comprender la existencia desde la potencia *creadora* del lenguaje. Esa destitución de la razón estará signada por un total cambio de perspectivas; tenemos un *yo* que al estar en el lenguaje creador muestra una característica fundamental del hombre que ha sido olvidada al pensar el lenguaje sólo como herramienta de la razón: el de ser un *sujeto artísticamente creador*. (Nietzsche, *Sobre verdad...* 29) En el texto este olvido también va a develarse para reconocer que es “*ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo*” (Nietzsche 34); es ese impulso del lenguaje creador el que visualizamos en el texto, pues es en el arte en donde ese impulso fundamental del hombre encuentra su nuevo campo de actividad, y se comporta de una manera particular: “*Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños.*”(34) Es este comportamiento el que vemos en la experiencia del lenguaje de *Agua viva*, en donde se desarticulan todas las convenciones establecidas, se juega con la idea de una linealidad, de una regularidad, de una causalidad; se desestructura el mecanismo de la razón para abrir paso a una nueva comprensión del mundo en la cual las perspectivas van a ser múltiples, negando así la idea de la existencia de una “verdad” a la que llegaríamos a través de la razón. El *yo* estando en la palabra *creadora* se va liberando de su esclavitud habitual a la razón, y por tal va configurando su intuición como la nueva forma de experiencia vital: “*Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos sino por intuiciones.*(36)(...) *para corresponder de un modo creador, aunque sólo sea mediante la destrucción y el escarnio de los antiguos límites conceptuales, a la impresión de la poderosa intuición actual.*”(Nietzsche 36-37) Esa intuición como nueva posibilidad para el hombre es la que vemos en *Agua viva*, el texto nos dice “Yo me vivifico toda en mi instinto feliz de destrucción” (93), es en esa destrucción de todas las convenciones en donde se da la liberación de la razón y en donde el mundo se ve tan múltiple, tan nuevo, tan encantador, como el mundo de los sueños: “Estoy disfrutando lo que existe. Callada, aérea, en mi gran sueño. Como no entiendo nada – entonces adhiero a la vacilante realidad móvil. Yo alcanzo lo real a través del sueño. Yo te invento realidad” (92). Lo que quiere el *yo* de *Agua viva* es una verdad inventada, creada por el lenguaje en su poder *hacedor*, ya no sigue una “verdad absoluta” que, aunque también

¿Esto que te estoy escribiendo, estará detrás del pensamiento? Raciocinio no es. Quien sea capaz de dejar de razonar - lo que es terriblemente difícil- que me acompañe. (...) Quien me acompaña, que me acompañe: la caminata es larga, es sórdida pero también es vivida. Porque ahora te hablo seriamente: no estoy jugando con palabras. Me encarno en las frases voluptuosas e ininteligibles que se ovillan más allá de las palabras. (45-31)

El texto nos deja claro en este apartado que en su espacio se realiza una destitución de la razón, y que en esa destitución acaece una experiencia en las frases “voluptuosas e ininteligibles”, es decir, en el lenguaje *creador* que no busca una accesibilidad desde un pensamiento lógico, sino que busca una “voluptuosidad”. Esto quiere decir que en *Agua viva* se busca un regodeo en el poder creativo de la palabra a través de la configuración compositiva particular de ésta en el texto. Por medio de ese “encarnarse voluptuoso en las frases” podemos deducir que a lo intuitivo, planteado como posibilidad de comprensión de modo no racional, se accede por esa “voluptuosidad” propia del lenguaje *creador*. Veamos esto con más detalle en el siguiente fragmento:

Pero no sé cómo captar lo que sucede ya sino viviendo cada cosa que ahora y ya me ocurra, no importa qué. Dejo el caballo libre que corra fogoso de pura alegría noble. Yo, que corro nerviosa y a la que sólo la realidad limita. Y cuando el día llega al fin escucho a los grillos y me torno toda llena e ininteligible. Después la madrugada viene con su vientre pleno de millares de pajaritos barullentos. Y cada cosa que me ocurra yo la vivo aquí anotándola. Pues quiero sentir en mis manos inquisidoras el nervio vivo y tembloroso de hoy. (88)

Vislumbramos en esta cita que al haberse destituido la razón como medio de comprensión del mundo ya no se sabe “cómo captar lo que sucede”; ahora la captación de la realidad del instante va a realizarse de modo intuitivo, “viviendo cada cosa que ahora y ya me ocurra”, pues esa experiencia de la realidad ya no está signada por una búsqueda de razones de lo que acontece “no importa qué”, sino en un dejar al “caballo libre que corra fogoso”; esa libertad que corre fogosa podemos pensarla como el modo intuitivo de comprender aquello que sucede, sin embargo concluimos, por la “escena” del fin del día y de la madrugada creada por el lenguaje mostrando el instante presente, que ese “caballo libre” es la misma palabra *creativa*, pues al no tener a la razón como

inventada por el hombre en el olvido del impulso metafórico del lenguaje, se concibe como verdad única y estable del mundo a la cual sólo se llega por la razón. Al querer una verdad creada por el poder *hacedor* de la palabra, lo que sucede en el texto es una apertura a múltiples perspectivas, desde donde pueda haber un enriquecimiento de las perspectivas vitales, y así, una afirmación de la vida a través del hecho artístico.

medio de comprensión es el lenguaje en su poder *hacedor* el que se presenta como el medio de captación de lo que acontece: “cada cosa que me ocurra yo la *vivo aquí* anotándola”, cada acontecer se *vive* intuitivamente en el texto mismo, pues en él, por la palabra *creadora*, se hace *visible*, “anotándola”, la posible experiencia de la realidad en el instante.

Hemos intentado mostrar que el texto se plantea como espacio en el cual no hay lugar para la razón, abriéndose así la posibilidad de experimentación vital desde lo intuitivo en un seguimiento del lenguaje *creador*. No obstante, este cambio de perspectiva se va dando en el proceso de escritura paulatinamente, no se da como decisión eficaz del *yo* a partir de la cual expulsemos a la razón y atraigamos a la intuición categóricamente, puesto que ese *yo*, como lo dijimos páginas atrás, no tiene una existencia por fuera del proceso de escritura sino que se concibe dentro de ese espacio; creándose y transformándose en el proceso creativo de la palabra. Por esta razón no podemos pensar en un acto decisivo del *yo*, sino en un proceso que vive éste en la experiencia del lenguaje. A causa de esto el cambio de la razón a la intuición se va dando gradualmente: el sujeto del verbo al estar en la palabra *creadora* se va alejando de la razón en la medida en que su experiencia en el lenguaje se lo va permitiendo; cada instante que el lenguaje hace *presente* le muestra la imposibilidad de experiencia vital de ese instante desde la razón: “Cuando la existencia de mí y del mundo quedan insustentables por la razón, entonces me suelto y sigo una verdad latente” (52), y le señala que hay otro modo de comprensión de la realidad que no depende del mecanismo racional, sino de lo intuitivo, “sigo una verdad latente”, alcanzado por ese mismo lenguaje en su poder de acción. Es ese lenguaje *creador*, como lo hemos venido exponiendo, el que realiza el alejamiento de la razón como posibilidad rectora de comprensión. Como veremos, en ese proceso de alejamiento el sujeto va experimentando diferentes estados de miedo y angustia, pues siendo la experiencia del lenguaje siempre novedosa, lo enfrenta a sensaciones que no habrían acontecido sin esa experiencia de la palabra *creadora* en el proceso de escritura. Pero, ¿por qué un alejamiento de la razón en la experiencia del lenguaje generaría angustia? La respuesta es simple: porque en esta experiencia el sujeto del verbo pierde toda certidumbre: El *yo* de *Agua viva* está en una total incertidumbre que ha desarticulado hasta el mundo en su unidad.

Para entender esa total incertidumbre que acontece en el texto debemos abarcar cabalmente aquel estado de miedo y angustia producido por la novedad constante de la experiencia en el lenguaje *creador*. En este punto nos enlazamos con la segunda transformación que acaece en *Agua viva*, enunciada al principio de este apartado como el cambio de orientación vital de un estado de angustia a una afirmación de la vida a través de la alegría. Esta transformación requiere un estudio detallado que realizaremos en el próximo capítulo, pues en ella develaremos cuál es y cómo se da la nueva comprensión del mundo a través del hecho artístico centrado en la palabra.

3. De la angustia a la alegría: Un itinerario trágico

3.1 La soledad del instante

Para lograr elucidar esa angustia que el *yo* experimenta al estar en una completa incertidumbre, debemos en principio percatarnos de cuáles son las certezas que va perdiendo el sujeto en el acontecer de la escritura. La primera certeza que se pierde es la de la estabilidad del tiempo. Estando la experiencia vital centrada en el instante, el sujeto pierde la construcción hecha por la razón que concibe el tiempo como continuo; esa construcción era una seguridad para el hombre, pues le permitía creerse como ser en el tiempo, con una regularidad y una permanencia. Al dejar de pensar el tiempo como continuidad la idea de una causalidad entre un hecho y otro desaparece. Es por esa razón que en la experiencia del instante siempre se está ante lo imprevisto e inesperado: “Lo que viene es imprevisto (...) Corro peligro como toda persona que vive. Y la única cosa que me espera es exactamente lo inesperado” (Lispector, *Agua...* 57-71); pues cada instante que acaece, siendo singular e independiente, no entabla una relación con el instante siguiente que pudiera hacerlo predecible. El sujeto de la experiencia del instante tiene sólo la posibilidad de esperar lo inesperado, y lo único que puede reconocer es que por la novedad de cada instante que el lenguaje hace *presente* algún evento está siempre por ocurrir: “Algo está siempre por suceder. Lo imprevisto improvisado y fatal me fascina” (69). Este carácter imprevisto del tiempo señala que la experiencia de la realidad en el instante es siempre discontinua y variable, haciendo que el *yo* que experimenta ese instante tenga a su vez una condición dispersa e inestable. En la medida en que acaece en el texto una entrega al instante el *yo* no puede concebir su *es* como un *en sí mismo*, es decir, como una esencia inalterable, sino que se sabe en permanente devenir al igual que el instante: sabiéndose un *fluir* sólo podrá reconocer aspectos de sí en la novedad de cada instante que adviene: “debo por sino y trágico destino conocer y experimentar los ecos de mí, porque no capto el mí propiamente dicho” (27). Al no construirse en la experiencia del instante una continuidad en la cual habría una relación causal entre un hecho y otro, el sujeto no puede concebirse como un ser continuo en tanto no puede trasladar los aspectos de sí reconocidos en cada instante de tiempo para concebirse como permanente; no tendrá entonces ni un pasado ni un futuro: “Estoy en este instante en un vacío blanco esperando el próximo instante” (67). Ese estar en un

“vacío blanco” nos deja concluir que el instante que pasó se borra sin cesar, dejando al sujeto sin ninguna huella de lo que aconteció; no habiendo pasado, tampoco hay esperanza de concebir el futuro, pues no hay relación causal que pudiera hacer previsible el instante que viene. Por tanto “la única cosa que me espera es exactamente lo inesperado” (71). ¿Pero qué nos permite inferir hondamente ese estar en un “vacío blanco” en la experiencia del instante? Nos permite deducir que en *Agua viva* la experiencia del instante es soledad. Ahondemos en esta enunciación de nuevo con *La intuición del instante*, texto en el que Bachelard, exponiendo el carácter dramático del instante, nos ayuda a señalar el aspecto solitario de esta experiencia. Estando la experiencia de la realidad afianzada en el instante nos encontramos en un tiempo que es esencialmente discontinuo, en esa discontinuidad “el tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr la duración. El instante es ya la soledad” (15). Ese tiempo que renace y muere es en *Agua viva* el “instante perecible”¹⁷ (36), en la medida en que no se logra preservar no permite la instauración de una relación por la cual se pudiera aferrar a él como a un pasado o como eventual esperanza de un futuro posible: en ese tránsito de un instante a otro se desvanece tanto el pasado como el futuro, quedando únicamente la experiencia del instante *presente*. Al sólo contar con el instante presente se está en un “vacío blanco”, se está solitario, sin recuerdo ni esperanza para experimentar el instante que adviene, por esa razón decimos que el instante es soledad.

Esta soledad producida por la experiencia del instante la expone Bachelard señalando el “aislamiento trágico” propio del instante: “mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solamente de los otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más querido pasado” (15). Ese aislamiento generado por la vivencia del instante se hace visible en el texto cuando nos percatamos de la pérdida de la ficción de la continuidad, en tanto esta pérdida aniquila cualquier causalidad psicológica que le permitiera al sujeto concebirse como entidad estable conformada por sus experiencias pasadas. Este aislamiento trágico palpita en todo el espacio de *Agua viva*, manifestándose en principio como un miedo latente de la entrega al instante: “Tengo un poco de miedo: miedo todavía de entregarme, pues el

¹⁷ En el primer apartado del segundo capítulo de este estudio, específicamente en la página 37, se encuentra un despliegue de ese carácter “perecible” del instante.

próximo instante es el desconocido” (17), ese miedo se genera porque se reconoce que en esa experiencia se está ante lo desconocido, es decir, ante lo imprevisible, y no ya en el terreno estable desde el cual toda incertidumbre es asimilable. En ese carácter “desconocido”, imprevisible de cada instante, el *yo* se encuentra a su vez en un desconocimiento de sí mismo, aislado de sí, pues al no poderse construir una relación entre lo que ocurre, ese *yo* sólo tiene la posibilidad de ir descubriéndose en cada instante hecho *presente* por la palabra: “En cuanto a lo imprevisible – la próxima frase me es imprevisible” (39). “No sé sobre lo que estoy escribiendo: soy oscura para mí misma” (34). Ese *yo* es oscuro para sí mismo porque, siendo *creado* por la palabra en el instante presente, no puede aferrarse a ningún develamiento advenido en un instante pasado para intentar explicarse, estando así sin luces para afrontar el instante que viene; solitario entonces en esa experiencia: “¿Qué es esto que estoy escribiéndote? Eso me deja solitaria” (82). “No te deseo esta soledad. Pero yo misma estoy en la oscuridad creadora. Lúcida oscuridad, luminosa estupidez” (47). Es entonces por el carácter imprevisible y solitario del instante que se reconoce en el texto un miedo latente a esa experiencia: “Nada existe más difícil que entregarse al instante. Esta dificultad es un dolor humano. Es nuestro. Yo me entrego en palabras y me entrego cuando pinto” (63). Parece que se intuye lo trágico de esa vivencia en el instante al reconocer la dificultad de la entrega y el dolor que esto genera, pues esa entrega señala la imposibilidad para el sujeto de pensarse a partir de las viejas certezas sobre el tiempo continuo y sobre su ser estable en ese tiempo, quedando inhabilitado para creer en esas certidumbres que eran su seguridad respecto a una experiencia de la realidad. La angustia que experimenta el *yo* de *Agua viva* a partir de la entrega al instante es entonces una angustia generada por la pérdida de la certidumbre sobre el tiempo y por el reconocimiento de la soledad propia de esa experiencia. Sabiendo que la única forma de experimentar la realidad es en el instante, el *yo* no puede hacer otra cosa que entregarse “en palabras”, aunque eso implique una experiencia dolorosa y solitaria. Este es el drama latente en *Agua viva* por la experiencia del instante, pero este drama se agudizará cuando se pierda otra certeza que es cardinal para el hombre: la certeza de la razón como mecanismo soberano de comprensión del mundo. Profundicemos entonces en la angustia producida por la pérdida de la razón en la experiencia vital del instante.

3.2 Angustia y pérdida de la razón

La destitución de los mecanismos de la razón provoca un estado de miedo y angustia en el texto, en tanto esos mecanismos le brindaban al sujeto de la experiencia, al igual que la construcción del tiempo como continuo, cierta seguridad y tranquilidad respecto a la forma de comprender la realidad. Para empezar a evidenciar esa angustia provocada por el alejamiento de la razón debemos pensar que al destituirse la lógica, el orden, la finalidad etc., el espacio de *Agua viva* se convierte en “La armonía secreta de la desarmonía” (21). Esto quiere decir que en el texto mismo se da una experiencia desordenada, caótica e inclasificable, en la cual, no habiendo espacio para los mecanismos de la razón puesto que no pueden asir el instante, el instante va a ser *presentado* por el lenguaje *creador* de manera no armoniosa, es decir, irregularmente: “te escribo desordenadamente, bien que lo sé. Pero es así como vivo” (90), correspondiendo así a la naturaleza discontinua propia de la experiencia vital del instante. En la medida en que no se sigue a la razón ya no hay límites en la forma en la que se experimenta la realidad, tal como lo dice el texto: “No quiero tener la terrible limitación de quien vive apenas de lo que es posible de hacer sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada” (32). Por esa pérdida del límite es que se *crea* en el texto por medio del lenguaje una experiencia del instante, que siendo irregular e inconexa encuentra su “armonía” precisamente en la “desarmonía”; sin embargo, esto puede causar miedo en algunos momentos:

Ahora estoy con miedo. Porque te voy a decir una cosa. Espera que pase el miedo. Pasó. Es lo siguiente: la disonancia me es armoniosa. La melodía a veces me cansa. Y también el llamado ‘leitmotiv’. En la música y en lo que escribo y en lo que pinto quiero trazos geométricos que se cruzan en el aire y forman una desarmonía que yo entiendo. (82-83)

Para vislumbrar certeramente cómo es que se da esa “desarmonía” en el texto, recurramos a una *creación* del lenguaje en donde se nos muestre ese cambio en la comprensión de aquello “armonioso”, veamos:

Lo que se llama bello paisaje no me causa sino cansancio. Lo que me gusta son los paisajes de tierra tostada y seca, con árboles contorsionados y montañas hechas de roca y con una luz alba y suspendida. Allí, sí, está la belleza recóndita. (...) encontré mi contrapunto en el paisaje sin pintoresquismo y sin

belleza. La fealdad es mi estandarte de guerra. Yo amo lo feo con un amor de igual a igual. (51-52)

Este pequeño fragmento nos sirve para comprender que en el texto ya no se presenta una armonía tradicional, un paisaje bello que sería equivalente a una construcción ordenada de la experiencia de la realidad; lo que acontece en *Agua viva* es que al experimentar el instante se funda por medio del lenguaje una mirada disímil de la realidad, en donde la fealdad, la irregularidad, la asimetría, se presentan como posibilidad de experimentación de esa realidad, que al no estar signada por la lógica genera un desprendimiento en el sujeto respecto de viejas formas de pensar su experiencia de mundo. En principio advertimos que no puede encasillarse, pues su experiencia siempre novedosa en el lenguaje no se lo permite: “Es inútil querer clasificarme: yo simplemente huyo no dejando, género que no me sujeta más” (22); esa experiencia lo conduce asimismo a un reconocimiento de la imposibilidad de hacer preguntas que pretendieran explicar metódicamente su estado en la experiencia del instante: “No quiero preguntar por qué, se puede preguntar siempre por qué y siempre continuar sin respuesta: ¿conseguiré entregarme al expectante silencio que sigue a una pregunta sin respuesta? (23). En el acontecer del texto el sujeto va reconociendo la imposibilidad de aferrarse a la razón para intentar explicar esa experiencia generada por el lenguaje *creador*, a causa de esto debe renunciar, tanto a preguntar, como a tener un significado: “Renuncio a tener un significado, y entonces el dulce y doloroso quebranto se apodera de mí” (37). Pero, ¿por qué esa renuncia tiene un carácter doloroso? Duele porque el sujeto experimenta la sensación de ruptura que implica la pérdida de las certezas como estabilidad de lo real, reconociendo así el carácter fluctuante de la realidad y de sí mismo. Así, el sujeto se arriesga en esa experiencia a una desconexión absoluta de todas sus seguridades, pierde cualquier guía y se encuentra sin ninguna garantía: “Voy hablándote y arriesgándome a la desconexión: soy subterráneamente incomprensible por mi conocimiento. Te escribo porque no me entiendo. Pero me voy siguiendo” (40). En esta última parte de la cita “Pero me voy siguiendo”, reconocemos esa posibilidad abierta en el texto de comprensión desde lo intuitivo como modo no racional de experimentar la realidad del instante. Sin embargo, debemos comentar en este punto que ese cambio de experimentación vital de la razón a la intuición, de la que hablamos en el capítulo anterior, genera en el sujeto de la experiencia un estado de

angustia puesto que, aunque se reconozca que la única manera de entregarse al instante es por un seguimiento intuitivo de la palabra *creadora*: “Ir siguiéndome es en verdad lo que hago cuando te escribo y ahora mismo: me sigo sin saber a lo que me llevará. A veces ir siguiéndome es muy difícil. Por estar siguiendo lo que aún no pasa de una nebulosa” (82), este nuevo modo de experiencia implica un desprendimiento de toda certidumbre racional, siendo así un estado muy difícil para el sujeto, en tanto pierde toda posibilidad de aferrarse a cualquier certeza, tal como lo señala la siguiente cita de *Agua viva*:

Sé que tengo miedo de momentos en los cuales no uso el pensamiento y es un momentáneo estado difícil de ser alcanzado y que, todo secreto, no usa más las palabras con las que se producen pensamientos. ¿No usar palabras es perder la identidad? ¿Es perderse en las esenciales tinieblas dañinas? Pierdo en mí la identidad del mundo y existo sin garantías. Realizo lo realizable pero yo vivo lo irrealizable y el significado de mí y del mundo y de ti no es evidente. (89)

Ese miedo latente en el texto por no usar el pensamiento refiere un miedo a alejarse completamente de la lógica para poder entregarse al instante. Ese no usar “más las palabras con las que se producen pensamientos” señala un aspecto ya tratado en el capítulo anterior, en el cual decíamos que la manifestación particular del lenguaje en *Agua viva* destituía el proceso metódico como medio de comprensión del mundo, pues siendo un lenguaje *creativo* no seguía las leyes de un lenguaje *utilizado* como herramienta de la razón, en esa medida “no se usa más las palabras con las que se producen pensamientos”, en tanto estas palabras estarían regidas por una regularidad lógica y causal-comunicativa. Se pregunta a la sazón el *yo* del texto si el no *usar* estas palabras, es decir, *utilizar* al lenguaje como herramienta, es perderse y perder la identidad del mundo. La respuesta es afirmativa, en tanto en la experiencia del lenguaje *creador* se pierde toda identidad y toda garantía, reconociendo así que el significado del mundo y del *yo* en esa experiencia no es evidente, esto es, no es constituido como “certeza” inalterable.

3.3 Nacimiento y liberación trágica

Ahora bien, teniendo en cuenta que este alejamiento se produce por la experiencia del lenguaje *creador*, debemos recordar que es este lenguaje el que crea al sujeto en el

acontecer del texto. A causa de esto vamos a ver la creación más profunda en el texto: el nacimiento del *yo* por el lenguaje *creador* que concibe al sujeto liberado de las ataduras impuestas por la lógica, llevándolo a un conocimiento particular de la realidad que no hubiese acontecido si por medio del lenguaje el sujeto no se desprendiera de todas sus certezas. Pero vamos paso a paso, pues este nacimiento en el texto tiene signado un carácter angustiante y doloroso. Veamos esa escena *creada* por el lenguaje en donde el *yo* nace en el instante liberado de la razón:

La impresión es que estoy por nacer y no lo consigo.
 Soy un corazón latiendo en el mundo.
 Tú que me lees ayúdame a nacer.
 Espera: está poniéndose oscuro. Más.
 Más oscuro.
 El instante es de una oscuridad total.
 Continúa.
 Espera: comienzo a vislumbrar una cosa. Una forma luminiscente. ¿Una barriga lechosa con ombligo? Espera, pues saldré de esta oscuridad donde tengo miedo, oscuridad y éxtasis. Soy el corazón de la tiniebla. (...)
 Ahora las tinieblas se van disipando.
 Nací.
 Pausa.
 Maravilloso escándalo: nazco.
 Estoy con los ojos cerrados. Soy pura inconsciencia. Ya cortaron el cordón umbilical: estoy suelta en el universo. No pienso pero siento el it. (Lispector, *Agua...* 48-49)

Este nacimiento es una escena que, siendo la más manifiesta respecto a la creación del sujeto en la experiencia del lenguaje que acaece en el texto, nos presenta diferentes aspectos que pueden ayudar a elucidar lo que acontece al sujeto al ser liberado por medio de la palabra *creadora*. En principio reconocemos la presencia del instante que es oscuridad, puesto que, como expusimos páginas atrás, esa experiencia del instante no permite la aprehensión de ningún descubrimiento ocurrido en un instante pasado que sirviera de luz al sujeto para guiarse en el instante presente, generando así una oscuridad y una soledad en la experiencia del mismo. Es así como se encuentra el sujeto en este instante *presente*: en una “oscuridad total”, pues “andar en la más completa oscuridad en busca de nosotros mismos es lo que hacemos. Duele. Pero es dolor de parto: nace una cosa que es” (59). Teniendo sólo la novedad de cada instante que el lenguaje le hace visible adviene un parto en el texto, creado por la palabra y creando así sujeto: “nazco”, nos dice el *yo* de *Agua viva*, ese nacimiento implica una concepción dada en el texto por la palabra *creadora* que engendra un sujeto liberado de todo razonamiento. Para

sustentar esto recurramos a las conclusiones que nos permite hacer la cita misma. En el instante propio en que se da el nacer el sujeto es “pura inconsciencia”; esto nos lleva a deducir que en este nacimiento se da una entera destitución del método lógico, puesto que en esa inconsciencia, que sería el reverso de una conciencia equivalente a una experiencia racional, se da la separación radical de todos los procedimientos explicativos, que serían el correspondiente en la cita al cordón umbilical. Se corta ese lazo tan arraigado de las viejas concepciones de la deducción como mecanismo soberano de comprensión, y ahora se está “suelta en el universo” del texto, liberado de la razón y de sus “cordones umbilicales” que no permitían una total entrega a la experiencia vital del instante. El *yo* ha sido liberado por la palabra creadora en el acontecer del texto, por eso ya “no pienso pero siento”; en tanto se libera de la razón el pensar lógicamente no es esencial, ahora se abre el espacio para el sentir.¹⁸ Sin embargo, este nacimiento liberador en la palabra no está exento de un sentido trágico, tal como nos lo dice ese *yo* nato: “Y cuando nazco quedo libre. Ésta es la base de mi tragedia” (47). Pero, ¿por qué ese nacimiento liberador, que concluimos nosotros es la liberación de la lógica, es la base de la tragedia? ¿Por qué la libertad en *Agua viva* es trágica? En primera instancia porque se pierden todos los límites y se experimenta la sensación de que esa libertad es peligrosa, en tanto nunca se sabe a que evento pueda llevar:

Pero siento que aún no alcancé mis límites, ¿fronteras con qué? sin fronteras, la aventura de la libertad peligrosa. Pero me arriesgo, vivo arriesgando. Estoy llena de acacias balanceándose amarillas, y yo que mal y mal comencé mi jornada, la comienzo con un sentido de tragedia, adivinando hacia que océano perdido van mis pasos de vida. (28)

Al parecer es un riesgo estar libre del raciocinio, pues al perder todas las seguridades que éste ofrecía el sujeto tiene la sensación de estar perdiéndose al no lograr aferrarse a

¹⁸ Obviamente hablamos aquí de la destitución de un pensamiento que sigue los mecanismos habituales del raciocinio, pues vemos que en el texto se concibe una nueva forma del pensar que no está propiamente ligada a un trabajo meramente racional, sino que se concibe en unión con el sentir a partir de esa liberación producida por la palabra *creadora*: es entonces una “especie de pensar-sentir” (109) que se dará “atrás de lo que queda atrás del pensamiento.” (22). Baste sólo la mención de lo anterior para aclarar que en el texto no se da una negación radical del pensamiento, sino que se propone una nueva forma del pensar que va unida al sentir, y que logra su configuración máxima en el “estado de gracia”. Veremos este “estado” en el presente capítulo más adelante.

nada: estar libre en el texto implica no poder sujetarse a ninguna certeza; es estar aislado del mundo de las “verdades” establecidas; es estar solitario; en últimas, es estar en un verdadero “vacío blanco” infranqueable:

Yo y mi libertad que no sé usar. Gran responsabilidad la de la soledad. Quien no está perdido no conoce la libertad y no la ama. En cuanto a mí, asumo mi soledad. Que a veces se extasía como delante de fuegos artificiales. Estoy sola y tengo que vivir una cierta gloria íntima que en la soledad se puede tornar dolor. Y el dolor silencio. Guardo su nombre en secreto. Preciso secretos para vivir.
(89)

En esta cita tenemos la posibilidad de visualizar la unión de aspectos cardinales que señalamos a lo largo de las últimas páginas como generadores de la angustia acaecida en el texto por la pérdida de toda certidumbre, estos son: la libertad que genera el alejamiento de la lógica y la soledad producida en la experiencia vital del instante. El despliegue que vemos de estos aspectos nos señala la dificultad existente y el dolor que implica el reconocimiento de éstos como nuevas condiciones surgidas en el acontecer propio del texto: la libertad es tan extraña para el sujeto que no sabe como usarla: “¿Libertad? Es mi último refugio, me obligué a la libertad y la soporto no como un don pero con heroísmo: soy heroicamente libre” (26). Ese heroísmo con el que debe ser asumida la libertad señala la dificultad propia de ese estar en libertad, puesto que supone la pérdida de toda convicción para llegar a poseerla: “quien no está perdido no conoce la libertad”. Asimismo percibimos en la cita que se asume la soledad, pero vemos que aun cuando exista “cierta gloria íntima” en esa asimilación, que inferimos es la gloria que produce la experimentación vital del instante, se puede tornar sufrimiento ya que en ella se descubre la imposibilidad de aferrarse a un pasado o a un futuro; teniendo sólo el instante *presente* se está solitario en la experiencia de la realidad. Sin embargo, aun cuando reconocemos que la angustia se genera por la libertad ganada al alejarse de la razón y por la soledad ocasionada por la experiencia del instante, no hemos percibido plenamente el verdadero sentido de la tragedia que palpita hondamente en *Agua viva*. Nos preguntamos entonces: ¿Qué puede acaecer al *yo* en la experiencia del lenguaje creador que ocasione una experiencia trágica al encontrarse éste en un estado libre y solitario, es decir, en una total incertidumbre?

Para empezar a elucidar lo trágico en *Agua viva* valgámonos de un fragmento del texto que nos muestra cómo en la pérdida de toda seguridad se va gestando esa experiencia trágica y dolorosa, veamos: “Aunque todo sea tan frágil. Me siento tan perdida. Vivo de un secreto que se irradia en rayos luminosos que me ofuscarían si yo no los cubriera con un manto pesado de falsas certezas. Que Dios me ayude: estoy sin guía y de nuevo está oscuro. ¿Tendré que morir de nuevo, para de nuevo nacer? Acepto” (58). Tenemos dos aspectos de suma importancia en este fragmento. El primero de ellos es la angustia latente en el sujeto por la sensación de estar perdido, sentimiento que muestra una gravedad que no habíamos visto hasta ahora en tanto se empieza a reconocer una petición de auxilio: “Que Dios me ayude”. No obstante, para ver cómo se intensifica ese grito de auxilio debemos primero hablar del segundo aspecto trascendente en esta cita: la presencia de un secreto. Esta presencia tiene variadas resonancias a lo largo del texto que nos permiten inferir el alcance significativo que ésta posee, veamos algunos ejemplos:

Pero el otro lado, del que apenas escapé, se tornó sagrado y a nadie cuento mi secreto. (...)No voy a hablar de dios. Él es un secreto mío. (...) y lo que no puedo y no quiero expresar queda siendo el más secreto de mis secretos. (...) y que, todo secreto, no usa más las palabras con las que se producen pensamientos. (...) Guardo su nombre en secreto. Preciso secretos para vivir. (31-68-89)

Todas estas menciones señalan la presencia de alguna clase de descubrimiento advenido al sujeto que se mantiene siempre en secreto; aunque en ellas no logramos entrever por qué la necesidad de ese ocultamiento, sí podemos deducir que hay una urgencia vital para el sujeto en mantener oculto ese secreto. Sin embargo, en la cita que nos abrió el panorama respecto al secreto, logramos vislumbrar la posible causa de este ocultamiento. Ésta nos señala que ese secreto “se irradia en rayos luminosos que me ofuscarían si yo no los cubriera”; al parecer cubrir ese secreto es una necesidad inaplazable para el sujeto, pues de no hacerlo aquellos “rayos luminosos” podrían ofuscarlo, es decir, lastimarlo con lo que esa claridad podría revelar. Vemos entonces que la forma de ocultar ese secreto, de “cubrir” esa irradiación, es a través de “un manto pesado de falsas certezas”, esto es, de una construcción de la razón que mantenga a salvo al sujeto de ser lastimado por la revelación de ese secreto. Si tenemos esto en cuenta podemos entender por qué es tan angustiante para el *yo* de *Agua viva* el irse

alejando de la lógica, pues se sabe en peligro al no tener más su manto protector; hay una puesta en riesgo del sujeto en la medida en que, perdiendo todas las certidumbres en la experiencia del lenguaje *creador*, específicamente la certeza de la razón como medio de comprensión de la realidad, está imposibilitado para construir por medio de ésta ese “manto de falsas certezas” que lo protegían de ser lastimado por la luminosidad de la supuesta revelación. En consecuencia, este sujeto deberá des-cubrirse y enfrentarse a aquel secreto que ahora, en esa total incertidumbre, será su verdadero descubrimiento aunque trágico y doloroso: “el sentido oculto tiene una intensidad que posee luz. Es la luz secreta de una sabiduría de la fatalidad” (54). Pero concretamente, ¿qué es lo que des-cubre el sujeto al no contar más con su manto de “falsas certezas? ¿Cuál sabiduría será fatal? Revelemos entonces el secreto. Lo trágico se configura en *Agua viva* cuando se da en el sujeto el conocimiento íntimo de que la vida es mortal, veamos:

Voy a contarte un secreto: la vida es mortal. Voy a tener que interrumpir todo para decirte lo siguiente: la muerte es lo imposible y lo intangible. De tal forma la muerte es apenas futura, y por eso hay quien no la soporta y se suicida. Es como si la vida dijera lo siguiente: y simplemente no hubiese lo siguiente. Sólo los dos puntos a la espera. Nosotros mantenemos este secreto en mutismo para esconder que cada instante es mortal. (104)

Que la vida es mortal es, al parecer, una certidumbre que todos poseemos. No obstante, según lo que podemos inferir de la experiencia del *yo* en *Agua viva*, esta única certidumbre se mantiene siempre oculta por “mantos pesados” que no permiten el enfrentamiento cara a cara con esta realidad. La dificultad que encarna el enfrentamiento con la muerte consiste en el reconocimiento de que “lo siguiente” de la vida, es decir la muerte, “es lo imposible y lo intangible”, y al parecer cuando llega “es como si la vida dijera lo siguiente: y simplemente no hubiera lo siguiente”. En ese no haber “lo siguiente” advertimos que el reconocimiento de la muerte implica no sólo la certeza de su advenimiento, sino también el saber que después de que suceda no hay ya nada para el hombre. Por esta razón es que en todo el trecho del texto la presencia de la muerte, y específicamente, del carácter efímero y perecedero de todas las cosas, resuena mediante variadas menciones, como en este fragmento: “yo, obra anónima de una realidad anónima, solamente justificable mientras dura mi vida. ¿Y después? después todo lo que viví será de una pobreza superflua” (31).

Este reconocimiento del carácter transitorio de la vida es generado por la experiencia vital del instante. Recordemos que la urgencia por atrapar el instante se genera en el texto por el conocimiento de ese carácter fugaz y perecedero de la experiencia. Por esta razón es que en esa experiencia del instante que acaece en *Agua viva* el sujeto llega al develamiento de que la vida es mortal; siendo no sólo el reconocimiento de la propia muerte, sino fundamentalmente el reconocimiento del carácter perecedero y efímero de todas las cosas. Además, el haberse alejado de la razón, precisamente para poder experimentar el instante, lo imposibilita para construir a través de “falsas certezas” un ocultamiento de ese carácter transitorio de lo real. Así, esa experiencia del instante que acontece en el texto por medio de la palabra, en la que se da un alejamiento de la razón, lleva al sujeto a des-cubrir que la vida es mortal, esto es, a reconocer el carácter efímero de lo real. Es en este reconocimiento en donde se genera el carácter trágico de la experiencia que acontece en *Agua viva*, puesto que en él el sujeto descubre el aspecto doloroso y cruel propio de la realidad.

3.4 La crueldad de lo real

Para entender plenamente ese carácter doloroso y cruel de lo real que se descubre en *Agua viva*, recurramos a un excelente texto titulado *El principio de crueldad*, en el cual su autor, Clément Rosset, nos explica la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la realidad a partir de la exposición de dos principios: el *principio de realidad suficiente* y el *principio de incertidumbre*. Aunque nuestro interés no es desglosar detalladamente estos principios, sí debemos señalar algunos puntos específicos que nos servirán de apoyo para dilucidar la crueldad propia de lo real. Señala Rosset en su texto que el problema principal de los filósofos al intentar dar cuenta de la realidad se basa en el carácter ininteligible de la misma; puesto que esa realidad, “incluso suponiéndola conocida y explorada por completo, jamás revelará las claves de su propia comprensión, por no contener en ella misma las reglas de descodificación que permitirían descifrar su naturaleza y su sentido” (17). Por esa imposibilidad de comprender la realidad desde ella misma la filosofía emprende la tarea de buscar su principio de inteligibilidad en otro lugar, es decir, tratan de encontrar fuera de lo real la clave de comprensión de esa misma realidad. Por esta razón se origina la idea de una “insuficiencia intrínseca de lo

real” (17), desde la cual se considera que la realidad sólo puede ser pensada a partir de un principio exterior a ella (Idea, Espíritu, Alma del mundo, etc.) que, según Rosset, tiene como tarea fundamentar y explicar, incluso justificar, a la realidad misma. Esto último constituye un motivo fundamental de la filosofía occidental, no obstante, existen ciertos filósofos que han intentado reflexionar a partir de la sola realidad (es el caso de Spinoza o Nietzsche), dándose así un pensamiento de la ‘suficiencia de lo real’, lo que llamaré Rosset el *principio de realidad suficiente*. Ahora bien, esa necesidad de la filosofía de buscar un principio de comprensión exterior a la propia realidad, que la hace así dudosa y menospreciable, señala no sólo la imposibilidad de hacer inteligible esa realidad, sino también la dificultad que implica el tener en cuenta exclusivamente a la realidad misma. Veamos entonces lo que nos indica Clément Rosset a este respecto:

La única pero gran debilidad de los argumentos filosóficos que tienden a hacer dudar de la total y entera realidad de lo real consiste en ocultar la verdadera dificultad que existe en tomar en consideración lo real y sólo lo real: dificultad que, si bien reside secundariamente en el carácter incomprensible de lo real, reside primero y principalmente en su carácter doloroso. En otras palabras, mucho me temo que la desavenencia filosófica con lo real no tenga su origen en el hecho de que la realidad sea inexplicable, limitándose a ella sola, sino más bien en el hecho de que sea *cruel* y que, por lo tanto, la idea de realidad suficiente, que priva al hombre de toda posibilidad de distancia o de recurso con relación a ella, constituya un riesgo permanente de angustia, y de angustia intolerable. (21)

Si pensamos todo lo anterior a partir de la experiencia que se da en *Agua viva* podríamos señalar que en el texto se hace visible el *principio de realidad suficiente*. Esto se hace manifiesto fundamentalmente por dos aspectos. Por un lado, en la experiencia de la realidad en el instante se plantea que la única forma de entrar en contacto con la realidad es por medio del instante *presente*, dejando de lado cualquier ilusión proveniente de un pasado o de un futuro, esto quiere decir que no hay una causa exterior a esa realidad del instante *presente* que pudiera fundamentar la experiencia de la misma. Por otro lado, al alejarse de la razón para lograr experimentar el instante el sujeto no puede construir formas externas a la realidad, “falsas certezas”, para ocultar el verdadero aspecto de ésta, es decir, su naturaleza dolorosa encarnada en el carácter perecedero de todas las cosas. Por consiguiente, esa dificultad presente en el texto por alejarse de toda certeza, que sería el equivalente a un principio exterior de comprensión de la realidad, nos señala que esa dificultad está basada en el reconocimiento de lo real

por sí mismo, es decir, de una *realidad suficiente*, que deja al sujeto sin posibilidad de “distancia” respecto al carácter doloroso propio de ésta, generándole una angustia intolerable y llevándolo entonces al descubrimiento de la crueldad propia de la realidad al darse cuenta de que “la vida es mortal”. Entendemos ahora que ese secreto que quería mantenerse oculto era la forma de no hacer frente a la mera realidad en tanto es propiamente dolorosa y trágica, sin embargo, en esa experiencia de alejamiento de toda certidumbre que se da en el texto, se llega a la implantación del *principio de realidad suficiente* como forma de comprender verdaderamente lo real, aunque esto tenga inscrito el sello de la crueldad. Especifiquemos esa crueldad presente en *Agua viva* desde la explicación que hace Rosset:

Por <crueldad> de lo real entiendo en primera instancia, ni que decir tiene, la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la realidad (...) bastará con recordar aquí el carácter insignificante y efímero de todas las cosas. Pero también entiendo por crueldad de lo real el carácter único y, por lo tanto, irremediable e inapelable de todas las cosas –carácter que impide, a la vez, mantenerla a distancia y atenuar su rigor tomando en consideración una instancia cualquiera que fuese exterior a ella-. (...) Así, la realidad es cruel –e indigesta- en cuanto se la despoja de todo lo que no es a fin de considerarla sólo en sí misma. (22)

Con esta cita dejamos claro que la crueldad de lo real está centrada en la naturaleza dolorosa y trágica de la misma que se genera por el reconocimiento del carácter efímero de todas las cosas; esto es, precisamente, lo que hemos venido mostrando en *Agua viva* desde la revelación del secreto que acontece en la experiencia del texto, es decir, el descubrimiento de que “la vida es mortal”. Vemos en la misma cita que la crueldad se agudiza cuando no se logra mantener a distancia esa realidad por principios exteriores a ella; esto es manifiesto en *Agua viva* en la angustia y el dolor que produce la pérdida de toda certidumbre, puesto que en esa pérdida a la realidad se “la despoja de todo lo que no es a fin de considerarla sólo en sí misma”. De tal manera, en esa consideración de la realidad en sí misma adviene lo trágico en *Agua viva*, pues toda la experiencia que se da en ésta lleva al sujeto a conocer la crueldad propia de la realidad signada en el carácter perecedero ineluctable de esa realidad.

Este conocimiento de la crueldad de lo real, producido por el descubrimiento de que “la vida es mortal”, constituye para el *yo* de *Agua viva* una fatalidad en la medida en

que, siendo inevitable arribar a ese descubrimiento angustiante y cruel, puesto que éste es generado por la experiencia que acaece en la palabra *creadora*, también es inadmisibile para el sujeto aceptarlo en tanto éste es manifiestamente cruel: “Comprendí la fatalidad del acaso y en eso no existe sino contradicción” (86). Así, el sujeto es, como nos lo explica Rosset, “la única criatura que tiene consciencia de su propia muerte y de la muerte prometida a todas las cosas, pero también es la única que rechaza sin apelación la idea de la muerte. Sabe que vive, pero no sabe cómo vive; sabe que tiene que morir, pero no sabe como morirá. En otras palabras: el hombre es el ser que puede saber lo que, por lo demás, no puede saber” (29); por esa posibilidad de saber sobre el carácter precedero de lo real, pero al mismo tiempo sentir la imposibilidad de hacer algo contra ese develamiento, es que el *yo* experimenta el más alto grado de angustia en la experiencia de la palabra *creadora*, veamos:

Yo soy quien está escuchando el silbido en la oscuridad. Yo que estoy enferma de la condición humana. Yo que me revuelvo: no quiero más ser persona. ¿Quién? ¿Quién tiene misericordia de nosotros que sabemos sobre la vida y la muerte cuando un animal que yo envidio profundamente- es inconsciente de su condición? ¿Quién tiene piedad de nosotros? ¿Somos unos abandonados? ¿unos entregados a la desesperación? (113)

Sí, a partir del develamiento de que “la vida es mortal” el *yo* de *Agua viva* se entrega a la desesperación. Ya veníamos notando una agudización de la angustia al percibir la petición de ayuda hecha por el sujeto al ir perdiendo toda certidumbre: “Que Dios me ayude: estoy perdida” (55). No obstante, antes de seguir con ese estado de desesperación, debemos precisar cómo se percibe la presencia de dios en el texto. Si bien hay una petición de ayuda a dios no debemos pensar con ello que se percibe a éste como un principio exterior a la realidad que pudiera sustentarla, esto sería considerar a la realidad misma insuficiente. Más bien lo que vemos es una ratificación de esa *suficiencia de lo real* de la que hablamos páginas atrás, puesto que ese dios es pensado no como algo exterior a la realidad misma sino como la propia realidad, tal como lo expone el texto: “Voy a detenerme un poco porque sé que Dios es el mundo. Es lo que existe. ¿Yo rezo para lo que existe? No es peligroso aproximarse a lo que existe. La oración profunda es una meditación sobre la nada” (42). Vislumbramos entonces que dios es el mundo, es lo que existe, en esa medida es la realidad misma; en consecuencia, las peticiones de ayuda a dios pueden ser pensadas como peticiones a la realidad para

que muestre alguna salida que intente alivianar el dolor producido por el develamiento del carácter percible de todas las cosas. Teniendo claro la presencia de dios en el texto, sigamos viendo cómo en la agudización de la angustia por el conocimiento del carácter percedero de todas las cosas el *yo* se entrega a una desesperación en la que sigue pidiendo ayuda a ese dios-realidad para no sucumbir frente a esta verdad:

existe el instante de la desesperación, que es divino: la ausencia de Dios es un acto de religión. En este mismo instante estoy pidiendo a Dios que me ayude. Estoy necesitando su ayuda. Precisando de ella más que de la fuerza humana. Soy fuerte pero también destructiva. Dios tiene que venir a mí ya que no he ido a Él. Que Dios venga: por favor. Aunque yo no lo merezca. Que venga. (...) Soy inquieta y áspera y desesperanzada. (71)

3.5 La palabra salva

Lo que más nos interesa en esta cita es la presencia del “instante de desesperación” en el cual el sujeto sigue solicitando algún auxilio puesto que se encuentra inquieto y desesperanzado. En este “instante de desesperación” podemos ver el punto máximo de angustia para el sujeto en toda la experiencia del lenguaje *creador* que acaece en el texto, y nos preguntamos entonces: ¿Qué podría salvar al *yo* de *Agua viva* de la crueldad propia del des-cubrimiento de que “la vida es mortal”? El texto nos da una pista de lo que podría ser la salvación para el sujeto, pues después de descubrir el carácter efímero de todas las cosas nos dice lo siguiente: “Pero si no comprendo lo que escribo la culpa no es mía. Tengo que hablar porque hablar salva. Pero no tengo ninguna palabra para decir. ¿Qué cosa se diría a sí misma una persona en la locura de la franqueza? Pero sería la salvación” (104). Así, la palabra se presenta en el texto como la posible salvación para que el sujeto no perezca ante el develamiento del secreto que, no obstante, fue revelado por ese lenguaje *creador* en tanto éste, posibilitando la experiencia vital del instante al hacerlo *presente*, genera la pérdida de toda certidumbre en donde se da el des-cubrimiento del carácter efímero de lo real. Percibimos en este punto la condición paradójica de la palabra en *Agua viva*, pues si bien ésta se presenta como única salvación posible para el sujeto, es la palabra la que en el acontecimiento de la escritura llevó al sujeto a des-cubrir el carácter cruel de lo real, del que ahora necesita ser salvado. De tal manera, estando el *yo* de *Agua viva* en una experiencia del lenguaje *creador*, no tendrá salvación distinta a las posibilidades que esa palabra creativa le

pueda ofrecer en el acontecimiento de la escritura. Sin embargo, el sujeto no puede saber qué palabras lograrían salvarlo, pero sí sabe que en ellas está la salvación, “Tengo que hablar porque hablar salva. Pero no tengo ninguna palabra para decir”; obviamente no “tiene” ninguna palabra para decir, pues en la experiencia del lenguaje que acontece en el texto el *yo* no es quien ostenta el poder sobre el lenguaje, sino que siendo concebido y afectado por éste debe dejarse suceder por esa palabra. Por esta razón es por la que el sujeto, siguiendo intuitivamente al lenguaje *creador*, recibirá una ayuda que lo salvará de la crueldad propia del conocimiento de que “la vida es mortal”: “Voy a hablar de lo que se llama la experiencia. Es la experiencia de pedir socorro y que el socorro sea dado” (105), experiencia que en el texto se llamará el “Estado de gracia”¹⁹, veamos:

Ahora – silencio y leve espanto.

Porque a las cinco de la madrugada de hoy, 25 de julio, caí en estado de gracia. Fue una *sensación súbita*, pero suavísima. La luminosidad sonreía en el aire: exactamente esto. Era un suspiro del mundo. No sé explicarlo así como no se sabe contar algo sobre la aurora a un ciego. Es indecible lo que me sucedió en forma de sentir: necesito rápidamente de tu simpatía. Siente conmigo. Era una felicidad suprema. (...)

El estado de gracia del que hablo no es usado para nada. Es como si viniera apenas *para que se supiera que realmente se existe y existe el mundo*. En ese estado, además de la tranquila felicidad que se irradia de personas y cosas, hay una lucidez que llamo solamente leve porque en la gracia todo es leve. Es la lucidez de quien no precisa adivinar nada más: sin esfuerzo, sabe. *Simplemente esto: sabe*. No me preguntes qué, porque sólo puedo responder del mismo modo: se sabe.

¹⁹ En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, texto de Clarice Lispector publicado en 1969, cuatro años antes de la aparición de *Agua viva* (1973), aparece de manera casi idéntica este apartado que reproducimos aquí denominado “Estado de gracia”. La diferencia central del “estado de gracia” en los dos textos es la forma en la que está narrado: en *Agua viva* está narrado en primera persona y en indicativo presente, en *Aprendizaje...* el narrador es un narrador en tercera persona, que relata el acontecimiento en la forma gramatical del pretérito imperfecto. Pensamos que la aparición del “estado de gracia” en un texto anterior a *Agua viva* señala la relevancia significativa que esta experiencia puede tener en la obra literaria de Clarice Lispector. Sin embargo, aun cuando esta experiencia esté presente en otro texto, creemos que logra su relevancia máxima en la configuración propia de *Agua viva*. Decimos lo anterior porque, si bien *Aprendizaje...* es un texto en el que se da una fractura de ciertos lineamientos respecto al género novela, todavía se mantiene una cierta clase de “historia” reconocible entre los dos personajes: Lori y Ulises. Esto hace que la presencia del “estado de gracia” en *Aprendizaje...* no sea tan determinante como lo es en *Agua viva*, en donde ya no existiendo casi ninguna referencia a una historia o a un personaje como interioridad, y lo más importante, al manifestarse en presente, presente que muestra que en el texto no se revela nada más sino el *acontecimiento de la escritura*, el “estado de gracia” se configura como experiencia determinante en tanto permite al sujeto de la experiencia en el lenguaje *creador* un cambio de orientación vital, que será lo que analizaremos en este estudio seguidamente. (*Aprendizaje o el libro de los placeres*. Clarice Lispector. Madrid: Ediciones Siruela, 1989. El “estado de gracia” aparece en esta edición en las páginas 119-120.)

Y hay una bienaventuranza física que a nada se compara. El cuerpo se transforma en un don. Y se siente que es un don porque se está sintiendo, en fuente directa, *la dadiva de repente indubitable de existir milagrosa y materialmente*. (...) No es ni de lejos lo que mal imagino que debe ser el estado de gracia de los santos. Jamás conocí este estado y ni siquiera consigo adivinarlo. Es apenas la gracia de una persona común que la torna de súbito real porque es común y humana y reconocible. Los descubrimientos en ese sentido son indecibles e incommunicables. E impensables. Es por eso que en la gracia yo me mantuve sentada, quieta, silenciosa. Como en una anunciación. No siendo, sin embargo, precedida por ángeles: *Pero es como si el ángel de la vida me viniese a anunciar el mundo*. (107-108). (La cursiva es mía)

3.6 Estado de gracia y experiencia estética

Para entender por qué este “estado de gracia” es visto como la salvación para el yo de *Agua viva* debemos en principio explicar qué es y cómo se da aquel estado, dada la relevancia manifiesta de este aspecto en el texto. Empecemos diciendo que ese “estado de gracia” es, según nuestra observación, una experiencia estética producida por la experiencia del lenguaje *creador* que acaece en el texto. Inferimos esto fundamentalmente por el reconocimiento de lo siguiente. Toda la experiencia que se da en el texto, y que hemos venido evidenciando en este estudio, es producida por el poder creativo del lenguaje en la medida en que, posibilitando la vivencia del instante al hacerlo *presente*, y ocasionando la desestructuración de la razón como medio de comprensión de la realidad, genera tanto la creación como la afectación del sujeto que experimenta este lenguaje, siendo así la palabra creativa la fuerza que produce y sustenta todo el acontecimiento del texto. En consecuencia, siendo *Agua viva* un objeto artístico en el cual se da una experiencia en el lenguaje *creador*, decimos que en ella se da un acto creativo que tiene como eje fundamental la palabra en su poder estético. Por esta razón pensamos que el “estado de gracia”, siendo producido por la experiencia en el lenguaje *creador*, es una experiencia estética en la cual el sujeto puede llegar a percibir gozosamente la presencia del mundo, su pura existencia, sin que sea afectado ya por el conocimiento de la crueldad propia de lo real. Para empezar a explicar cómo es que se da esa experiencia estética debemos especificar en qué sentido hablamos de estética y de experiencia estética, señalando de qué forma la comprensión del modo como se produce nos lleva a afirmar que en *Agua viva* se da dicha experiencia, teniendo claro de antemano que es originada por la palabra creativa. Con este propósito vamos a recurrir a un artículo de Pere Salabert titulado “La percepción estética y el tiempo”. En

este artículo el autor se propone, con la ayuda de algunos textos de Charles S. Peirce, establecer de qué forma la percepción o experiencia estética podría ser determinada como una experiencia general sensible que permite el conocimiento. Para tal fin, expone el parentesco que señala Peirce entre las ciencias “normativas”: la Estética, la Ética y la Lógica, que se relacionan correspondientemente con tres categorías fenomenológicas: Primeridad, Segundidad y Terceridad, estas categorías aluden al terreno de lo “posible”, de la “realidad efectiva” y al “universo de lo mental”, respectivamente. Como nuestro interés es especificar a qué nos referimos cuando decimos que el “estado de gracia” en *Agua viva* es una experiencia estética, nos detendremos concretamente en la ciencia Estética, relacionada con esa Primeridad que es el terreno de lo “posible” como apertura del proceso de conocimiento. Esta ciencia estética, nos dice Salabert, es “una ciencia de todo lo que es objeto de atención preferente, digamos admirable, y que no resulta necesariamente productivo o práctico” (3); en esa admiración que no resulta necesariamente productiva empezamos a ver la relación que se entabla con la categoría de la Primeridad, puesto que ésta última señala el comienzo del complejo progreso del conocimiento que se da con “‘alguna cosa’ que *aún no conocemos* (un objeto posible) y nos llama ‘estéticamente’ la atención” (5), es a partir de la atención que se le da a “alguna cosa”, y que en principio no tiene una razón, que se inicia el proceso de conocimiento. La estética es pensada entonces como el origen de todo conocimiento en la medida en que es pensamiento de lo “posible”, aun cuando su efectividad se dé en las otras categorías (Segundidad-Terceridad). Si no hay atención preferente a “alguna cosa” -estéticamente- no se comenzará el proceso de conocimiento. Tal como no los expresa Salabert: “Así, al percibir estéticamente en el estadio de la Primeridad, ya pensamos realmente (en) algo concreto cuya cualidad primera, aun perteneciendo a lo *posible*, ha venido a la existencia” (13). En ese “venir a la existencia” empezamos a comprender que en esa atención estética se traen las cosas a la *presencia* para que se den al pensamiento. Es por esto que lo predominante en la Primeridad, siendo ésta el terreno en donde se da el pensamiento estético, es la sensación y la pura *presencia*: “lo que es primero, pertenece a la Primeridad, predomina en la sensación, diferente a la percepción objetiva, a la volición y al pensamiento. Esto por una parte. Por otra, el predominio de la Primeridad no es más que la pura *presencia* que uno debe aprender a ver” (13). De momento, hemos explicado someramente cómo la estética es considerada elemento

primero del conocimiento en la medida en que, trayendo las cosas a la existencia a partir de la atención preferente que se da en ella, genera un pensamiento “posible” que no depende de ninguna finalidad. Ahora lo que nos interesa es centrarnos en los dos elementos predominantes de la Primeridad: la sensación y la pura *presencia*, en tanto éstos nos llevan a vislumbrar cómo se da la experiencia estética. Por un lado, siendo la estética una ciencia de todo lo admirable sin razón ulterior se desenvuelve en la esfera de la sensibilidad, esto quiere decir que en ella prevalece la sensación, en contraposición a una racionalidad que se da en el campo lógico-mental de la Terceridad. Por otro lado, trayendo las cosas a la existencia a partir de la atención preferente que les da, la estética nos permite ver la pura *presencia* de las cosas sin mediación alguna de una finalidad. En este sentido, cuando se da una percepción estética podemos *sentir* la pura *presencia* de las cosas sin que en ello haya ninguna intencionalidad. Ahora bien, el camino que lleva a sentir esa pura *presencia* es la Inmediatez: “lo presente está presente *hic et nunc*, es la inmediatez de lo que hay, sin que importe la ausencia relacionable con aquello que de algún modo ya fue (pasado) o será (en el futuro)” (14); esta *presencia*, siendo un fenómeno ajeno a toda intención, tiene lugar sin otro designio que la pura aparición; sin embargo, esta presencia debe ser una “presencia presente”, es decir, que se dé en una inmediatez de la percepción. Siendo inmediata la forma de sentir la pura *presencia* de “alguna cosa”, Salabert nos señala que la percepción estética representa entonces un punto de “discontinuidad” en la línea temporal, esto es, una “interrupción momentánea de un flujo temporal humano cuya lógica corresponde al orden regulado de la continuidad” (17). En esa “discontinuidad” propia de la percepción estética se da una caída en el tiempo lógico de la continuidad, generando en el sujeto que percibe una reacción respecto a los modos de ver su cotidianidad; es, en últimas, la capacidad “de volver a ver lo de cada día como si fuera algo nuevo” (16). Advertimos entonces que la experiencia estética, siendo una ruptura en la lógica de la continuidad temporal, genera en el sujeto un vistazo de “alguna” “presencia presente” que, siendo revelador e instantáneo al mismo tiempo, produce una nueva forma de comprender la cotidianidad. Puntalicemos por ahora la explicación de la experiencia estética con una cita de Salabert, en donde sinteticemos qué es y cómo se da dicha experiencia, veamos:

Es “algo parecido a un espejismo instantáneo...Una existencia casual aparece en él como si fuera, después de todo, necesaria. Y esto se da sin que semejante

evento sea afectado por, o pueda relacionarse con, ninguna previsión. Inesperado, llamativo, sorprendente. A la manera de un flash, será tal vez una visión <iluminadora> en el sentido de la luz, puesto que algo hay que da que ver, se ofrece a la mirada, pero también metafóricamente, en el sentido intelectual. (18-19)

Específicamente, y para concluir esta explicación, la experiencia estética es una “visión iluminadora” que se da de forma imprevista e instantánea, en la cual se da una modalidad de pensamiento estético momentáneo que no depende de ninguna operación lógica. En ese pensamiento estético lo que vemos de manera iluminada es, en definitiva, la pura presencia del mundo, su pura existencia, tal y como nos lo dice Salabert: “la experiencia estética en su sentido más fuerte consiste principalmente en percibir la presencia del mundo -o su pura existencia” (37).

A la luz de esta explicación sobre lo que es una experiencia estética, analicemos ahora sí el “estado de gracia” advenido en *Agua viva*, intentando demostrar que éste es una experiencia estética generada por el lenguaje *creador*. En principio advertimos que ese “estado de gracia” fue una “sensación súbita”. Tenemos aquí dos cosas trascendentales. La primera de ellas es la indicación de que el “estado de gracia” fue una “sensación”. Esto quiere decir que tal estado advino dentro de la esfera sensitiva del sujeto, que no es todavía la esfera de pensamiento lógico puesto que, en tanto es imposible dilucidar esa “sensación”: “no sé explicarlo – es indecible”, nos encontramos principalmente en un acto perceptivo sensible, “me sucedió en forma de sentir”, en el cual la única forma de “comprensión” posible se daría en ese mismo terreno: “Siente conmigo”. Desde este punto empezamos a dilucidar que siendo este “estado de gracia” una sensación que no se puede “explicar” lógicamente, se relaciona ya con aquella esfera de la sensibilidad en donde se da la percepción estética (Primeridad), y que no es aún pensamiento lógico-mental (Terceridad). El segundo aspecto importante está signado en la mención de que esa sensación fue “súbita”, es decir, fue una sensación imprevista e inesperada. Esta mención del carácter imprevisto de la sensación nos lleva a reconocer que ese “estado de gracia” advino por la experiencia vital del instante que acaece en *Agua viva*. Decimos esto porque, siendo la experiencia del instante siempre imprevista e inesperada al no construirse una causalidad entre los instantes, genera una novedad permanente en el sujeto de la experiencia. Esta novedad llega, a partir de un “instante creador” como

señala Bachelard, a convertirse en una novedad primordial que lleva al sujeto a fijar una atención preponderante hacia la vida. Recordemos que esa novedad, siendo una fuerza capaz de provocar un movimiento en el sujeto que la experimenta, produce una nueva perspectiva del mundo y de la vida. En consecuencia, el “estado de gracia” es la novedad más significativa, producto de la experiencia de un “instante creador” que adviene a partir de toda la experiencia vital del instante hecha posible por la palabra creativa, y que genera entonces una atención preferente hacia la existencia. Señalamos que el “estado de gracia” es la novedad fundamental en la medida en que, siendo súbito y sorprendente, produce una reacción en el sujeto capaz de hacerlo *sentir* la existencia de sí mismo y del mundo: “Es como si viniera apenas para que se supiera que realmente se existe y existe el mundo (...) se está sintiendo, en fuente directa, la dádiva de repente indubitable de existir milagrosa y materialmente”, dando así una atención predominante en la vida a esa existencia: “es como si el ángel de la vida me viniese a anunciar el mundo”. Vemos entonces que esa “sensación súbita” hace perceptible, a partir de la esa novedad primordial de un “instante creador”, la pura existencia del sujeto y del mundo sin ninguna clase de intención fuera de *sentir* esa *presencia* de lo que existe, puesto que, siendo imprevisto e instantáneo, ese “estado” no tiene causa ni tampoco finalidad; “El estado de gracia del que hablo no es usado para nada”. Sin embargo, esa “sensación súbita”, en la cual se percibe la pura existencia del mundo, es una sensación de goce frente a esa existencia, que le genera al sujeto, sin saber por qué ni para qué, “una felicidad suprema”: “hay una bienaventuranza física que a nada se compara. El cuerpo se transforma en un don. Y se siente que es un don porque se está sintiendo...”. Además, en ese “estado de gracia” no sólo se da una percepción gozosa de la pura existencia del mundo, también se da, a partir de esta sensación, una cierta lucidez: “La luminosidad sonreía en el aire (...) además de la tranquila felicidad que se irradia de personas y cosas, hay una lucidez que llamo solamente leve porque en la gracia todo es leve. (...) Simplemente esto: sabe”.

Vemos entonces, a partir de esta observación de lo que acontece en el “estado de gracia”, que es bastante factible que éste sea una experiencia estética. Siendo una “sensación súbita” que se da en el instante (Inmediatez), en la cual se da un goce inherente (atención preferente-admiración) a la pura existencia del mundo (pura

presencia), que no tiene ni previsión ni finalidad, y que además constituye una cierta clase de comprensión²⁰ (“una lucidez” - visión iluminadora) respecto a ese mundo que no depende de la lógica racional (Primeridad - pensamiento estético), podemos decir que cumple todas las características de lo que Pere Salabert expone como experiencia estética.

Ahora, para determinar certeramente el “estado de gracia” como una experiencia estética, nos hace falta indicar cuál es entonces la nueva percepción sobre el mundo que adviene después de la “lucidez” de esta experiencia en *Agua viva*, dicho con Salabert, nos falta ver qué reacción genera esta experiencia estética que hace que el sujeto pueda “volver a ver lo de cada día como si fuera algo nuevo”. En el “estado de gracia” que acaece en *Agua viva*, aunque haya una reacción respecto a la manera de percibir la realidad, ésta se genera de un modo un poco distinto a como lo expone Salabert, fundamentalmente por lo siguiente: Si bien tenemos que en esa experiencia estética llamada el “estado de gracia” se produce una reacción en la forma como se percibe la

²⁰ Esa comprensión, esa lucidez en la cual el sujeto de la experiencia estética “sabe. Simplemente esto: sabe” (Lispector, *Agua...* 107), logra su configuración plena en aquello que se sigue del “estado de gracia” en el texto y que se titula “Al margen de la beatitud” (109). En este apartado logramos visualizar de qué clase de comprensión nos habla el texto cuando menciona ese “saber” que se da en el “estado de gracia” puesto que, intentando manifestar lo que aconteció en dicho estado, nos señala que esa visión iluminadora, esa lucidez, se generó en una “especie de pensar-sentir que llamaré ‘libertad’, sólo para darle un nombre”(109). Ese pensar-sentir es relacionable en este punto con aquel pensamiento estético que se produce en la experiencia estética y que se hace manifiesto como una “sensación”. Ahora, este pensar-sentir se nombra como “libertad” en tanto que, configurándose dentro de la experiencia estética como pensamiento “posible”, no depende de ningún mecanismo lógico para hacerse presente, por esta razón creemos que se señala como una “libertad”. Así, ese acto de percepción “libre” que se da en el “estado de gracia” logra la aparición de un pensamiento que siendo libre de toda dependencia a sistemas lógicos aparece en el texto como el “verdadero pensamiento”: “Y como el verdadero pensamiento se piensa a sí mismo, esa especie de pensamiento alcanza su objetivo en el propio acto de pensar” (109); ese verdadero pensamiento no es libre sólo porque sea independiente de la lógica, también es libre por la inexistencia en la experiencia que se da en el texto de un sujeto que sitúe como agente del acto de pensar: “El verdadero pensamiento parece no tener autor. (...) La beatitud comienza en el momento en que el pensar-sentir sobrepasó la necesidad de pensar del autor.” (110). Esto quiere decir que ese “verdadero pensamiento”, que se consigue a través de la liberación de los dispositivos lógico-racionales, logra su objetivo, “pensarse a sí mismo”, cuando ya no es una facultad del hombre que produce conceptos generales para reflejar la realidad. Esto sucede de forma análoga, o más bien como consecuencia, del tratamiento particular del lenguaje que se da en el texto. Sabemos que este lenguaje *creador* que se convierte en experiencia en *Agua viva* no es una mera herramienta del sujeto para comunicarse o para designar el mundo, recordemos que es un lenguaje que muestra su potencia *creadora-hacedora; diciéndose a sí mismo y haciendo* sujeto en el acontecimiento de la escritura. Vislumbramos entonces que al no ser el sujeto quien ostenta el poder sobre el lenguaje no es quien lleva a cabo el proceso de pensar. Entendemos así por qué ese “estado de gracia”, aun cuando no es “explicable” para el sujeto racionalmente, se presenta como un “saber”, en tanto es una experiencia que, dándose en un lenguaje creador, desborda toda pretensión de dilucidación por parte del sujeto, permaneciendo así como un pensamiento estético (posible) que se da en la sensación: “es una sensación del pensamiento” (61).

realidad, ésta no es sólo un punto de “discontinuidad” en la lógica regulada de la continuidad temporal puesto que, recordémoslo de nuevo, en la experiencia vital del instante que se da en el texto estamos inmersos ya en un tiempo que es esencialmente discontinuo en tanto cada instante siendo independiente no permite la construcción ficticia de la continuidad por medio de la razón. En este sentido, el “estado de gracia” como experiencia estética no será entonces *un* punto de ruptura de la continuidad temporal sino que será, dentro de toda la discontinuidad propia de la experiencia del instante, la discontinuidad principal producida por todo el proceso que se ha venido dando en el texto por medio de la palabra *creadora*. Esa experiencia estética, debemos aclararlo en este punto, no es sólo efecto de la experiencia vital del instante, a ésta se adhiere el cambio en la forma en que el sujeto comprende la realidad; estamos hablando aquí de la transformación de la razón a la intuición como nuevo modo de comprensión del mundo. Si bien este cambio se generó por la necesidad de buscar una nueva forma de experimentar la realidad en el instante, éste prepara asimismo el advenimiento del “estado de gracia” en el texto en la medida en que, al darse el alejamiento de los mecanismos lógicos como única forma de experiencia de la realidad, se abre la posibilidad de que esa experiencia estética tenga lugar al permitir que el sujeto, siguiendo intuitivamente a la palabra creativa, esté “libre” de todos los dispositivos intelectivos que sólo le permitían concebir una comprensión lógica de la realidad. Así entendemos que la intuición, siendo la posibilidad de conocer de forma inmediata la naturaleza de las cosas sin procurar inferencias lógicas, que expusimos en el capítulo anterior, es el espacio abierto para que la experiencia estética pueda darse efectivamente. Con esta aclaración respecto a la forma como se hace posible el advenimiento del “estado de gracia” en el texto, retomemos entonces nuestra tarea de hacer visible cuál es la nueva percepción de la realidad que se produce gracias al acontecimiento propio de la experiencia estética.

3.7 Crueldad y alegría

Habíamos visto que el sujeto antes de experimentar el “estado de gracia” se encontraba sumido en la desesperación por el reconocimiento de la crueldad propia de lo real;

reconocimiento ocasionado por el des-cubrimiento del carácter efímero de todas las cosas, es decir, por el develamiento del secreto de que “la vida es mortal”. Vimos que el *yo* de *Agua viva* estaba inmerso a causa de aquel reconocimiento en un estado doloroso y angustiante, pidiendo auxilio a dios-realidad para que lo salvara de este des-cubrimiento en tanto siendo inevitable llegar a su revelación, era asimismo inadmisibles para el sujeto este conocimiento, convirtiéndose tal des-cubrimiento en una verdad que el sujeto no puede afrontar. Por esa imposibilidad de hacerle frente, el *yo* busca algún favor que le aliviane el peso de esa revelación, sin embargo, sabe que la única salvación posible está en la palabra al ser ésta la generadora de toda la experiencia que le sucede. Así, adviene en el texto la experiencia que será la salvación para el sujeto producida por el poder del lenguaje creador; estamos hablando del “estado de gracia”, pues en este se da “la experiencia de pedir socorro y que el socorro sea dado”. Ahora bien, sabemos ya que este “estado de gracia” es una experiencia estética en la cual el sujeto percibe gozosamente la pura *presencia* del mundo sin ninguna previsión y sin ninguna intencionalidad, alcanzando una “lucidez leve” en la que “sabe” de su existencia y de la existencia del mundo sin ninguna mediación lógica. De esta manera, al no tener ninguna mediación, y al darse una comprensión de la existencia a partir de la realidad misma, podemos entablar relación con aquel *principio de realidad suficiente* que expusimos páginas atrás, puesto que en esta experiencia estética el sujeto logra una comprensión de la realidad sin principios exteriores a la misma, como nos lo aclara el texto en la manifestación de aquello que ocurre en el “estado de gracia”: “yo no estaba, de manera alguna, en meditación, no hubo en mí ninguna religiosidad” (108). La mención en este punto del *principio de realidad suficiente* no es gratuita, si bien corroboramos que en el “estado de gracia” este principio se ratifica, no debemos olvidar que fue por éste que el sujeto arribó al reconocimiento de la crueldad intrínseca de lo real al desprenderse de toda certeza que lo mantenía a distancia de ese develamiento. Por tal razón en *Agua viva* esa *suficiencia de la realidad* tiene, al igual que la palabra, un carácter paradójico, en tanto lleva al sujeto al develamiento del carácter perecedero de todas las cosas, causándole así una angustia intolerable, pero es también la que, a partir de la experiencia estética, permite al sujeto tener una “sensación” gozosa respecto a su existencia, pues al no admitir el encubrimiento de la realidad a partir de la construcción de “falsas certezas”, el sujeto se encuentra libre para poder percibir el goce inherente a

la existencia producido por el “estado de gracia”. En este sentido decimos que a partir de la experiencia estética producida por la experiencia del lenguaje *creador*, el sujeto puede “sentir” un goce inherente a la existencia que lo salva del des-cubrimiento cruel y doloroso de que “la vida es mortal”: lo salva porque le permite saber que la existencia, aun cuando es cruel y dolorosa en tanto es perecedera y efímera, vale la pena ser vivida en tanto encarna un goce y una felicidad al ser contemplada estéticamente. Por consiguiente, hay en *Agua viva* una aceptación de la existencia aun con su sustrato cruel y doloroso después del advenimiento del “estado de gracia” como experiencia estética; se genera una nueva orientación vital que ya no está basada en la angustia producida por el conocimiento del carácter perecedero de la existencia, sino en una alegría que es capaz de hacer frente a este des-cubrimiento:

Denuncio nuestra franqueza, denuncio el horror alucinante de morir – y respondo a toda esa infamia con exactamente esto que ahora va a quedar escrito – y respondo a toda esa infamia con alegría. Purísima y levísima alegría. Mi única salvación es la alegría. Una alegría atonal dentro del it esencial. ¿No tiene sentido? Pues tiene que tenerlo. Porque es demasiado cruel saber que la vida es única y que no tenemos como garantía sino la fe en tinieblas – porque es demasiado cruel entonces respondo con la pureza de una alegría indomable. Me niego a quedar triste. Seamos alegres. Quien no tenga miedo de ponerse alegre y probar siquiera una vez la alegría loca y profunda tendrá lo mejor de nuestra verdad. Yo estoy – a pesar de todo, oh, a pesar de todo – estoy siendo alegre en este instante-ya, que pasaría si yo no lo fijara con palabras. Estoy siendo alegre en este mismo instante porque me niego a ser vencida. (113-114)

La alegría como salvación es producto de la experiencia estética en donde el sujeto, al percibir el goce propio de la existencia, se percató de que esa condición cruel de la existencia, signada por lo perecedero, puede ser asumida alegremente: “respondo con alegría”, siendo así la alegría la nueva forma en la que el sujeto experimentará su existencia. Esta alegría se determina como nueva orientación vital puntualmente en este fragmento, no obstante, siendo *Agua viva* un texto fragmentario y discontinuo, va desperdigando menciones respecto a la alegría que nos van abriendo el panorama para pensar que ésta es el nuevo modo de experiencia vital. Una de estas menciones relaciona el instante con la alegría: “alegría, alegría es materia de tiempo y es por excelencia ‘el instante’” (18). Este fragmento nos permite concluir que al darse en el texto una experiencia del instante gracias a la palabra *creadora* se va configurando la alegría como nuevo modo de experiencia de la realidad, esto sucede porque el instante

es alegría en tanto la entrega a la experiencia del mismo señala la afirmación de dicha experiencia aun cuando se está en un tiempo que ya no es una seguridad para el sujeto como algo permanente, sino que es discontinuidad y fragmentariedad. Asumir la experiencia vital en el instante es afirmar con alegría la pérdida de toda estabilidad. Otra mención bastante relevante es precisamente cuando percibimos la contraposición entre el dolor de vivir que experimenta el sujeto y la alegría como salida para este sufrimiento: “vengo del sufrimiento lejano (...) Yo que vengo del dolor de vivir. Y no lo quiero más. Quiero la vibración de lo alegre” (26). Nuestro objetivo principal al hacer visibles estos fragmentos es mostrar que la alegría se venía presentando en el texto como posible salida para el dolor de la existencia; siendo configurada plenamente como salvación a partir del goce de la existencia que se da en el “estado de gracia” como experiencia estética. Es la alegría entonces la nueva orientación vital para el sujeto en la medida en que es la única que logra hacerle frente al dolor propio de la vida. Es tal como lo señala Clément Rosset al decir que la única forma de no perecer frente a la crueldad propia de la existencia es gracias a la alegría:

La aceptación de lo real supone, por consiguiente, bien la pura inconsciencia (...) o bien una consciencia que fuese capaz al mismo tiempo de conocer lo peor y no ser afectado mortalmente por ese conocimiento. Hay que señalar que esta última facultad, la de saber y no sufrir por ello un daño mortal, se haya absolutamente *fuera del alcance* de las facultades humanas – a menos, cierto es, que se mezcle con algún favor extraordinario, al que Pascal llama gracia y yo, por mi parte, llamo alegría. (27-28)

La nueva comprensión de la realidad está centrada en *Agua viva* precisamente en el reconocimiento de la crueldad como inherente a la existencia, pero que es aceptada afirmativamente por medio de la alegría. Esta alegría es generada en el reconocimiento del goce propio de la existencia percibido por el sujeto en el “estado de gracia”, es decir, en la experiencia estética originada por la vivencia de la palabra creativa. Así, tal como lo expresa Bachelard en *La intuición del instante*, “creemos que hay, en la raíz de esta redención contemplativa, una fuerza que nos permite aceptar en un solo acto la vida con todas sus contradicciones íntimas” (107). En *Agua viva* se acepta entonces la vida con su contradicción más profunda: la muerte ineluctable de todas las cosas, y esto ocurre justamente por la aparición de la alegría como nueva posibilidad de experiencia vital. Ciertamente esa alegría no hubiese alcanzado su fuerza redentora si no fuera por el

conocimiento íntimo y constante de la muerte que se da en el texto, logrando así unir admirablemente esa alegría de vivir al sentimiento trágico de la vida. De nuevo expresemos lo anterior certeramente con el favor de Clément Rosset: “Exaltando la alegría de vivir, no olvida que ésta (...) nunca será más que una resistencia milagrosa a la muerte. Ahí reside el secreto de su fuerza y de su elegancia” (8).

3.8 La alegría como forma literaria

Esta alegría no es en *Agua viva* sólo una nueva orientación vital que permite la afirmación de la existencia aun con su sustrato cruel, es también la forma de manifestación artística del texto, que análoga a esa alegría que afirma la existencia sin razones exteriores a ella misma (*suficiencia de lo real*), celebra la configuración de un arte literario que no teniendo ninguna finalidad representativa ni expresiva más allá de la posibilidad compositiva de sus materiales, destruye todos los presupuestos respecto a su producción, construyendo así un prisma de composiciones diversas de sus elementos que nunca llegan a agotarse. Para explicar de qué hablamos cuando indicamos que la alegría es en *Agua viva* una cierta práctica artística o, dicho en otras palabras, el procedimiento compositivo del texto a través del lenguaje, valgámonos del ensayo del filósofo Massimo Cacciari titulado “De Hegel a Duchamp”, en el que este autor, señalándonos la forma Cómica del arte contemporáneo, nos puede ayudar a elucidar la alegría en el texto de *Lispector* como procedimiento literario.

Cuando en su ensayo Cacciari interpreta la forma Cómica del arte refiere que ese aspecto cómico está basado en la manifestación de un mundo donde no existe ningún fundamento, donde ninguna verdad es alcanzable, y en donde toda forma del arte “no puede ser concebida más que de-formándose en una relación con una infinidad de formas posibles. ‘No existen combinaciones imposibles’” (153). Ese arte cuya forma no puede ser pensada sino en su de-formación, es decir, invistiendo un ataque contra todo supuesto respecto a la disposición del material artístico como forma orgánica y armónica, tiene resonancias evidentes con la irregularidad propia de *Agua viva* que lo que busca es configurar una forma artística que sea “la armonía secreta de la desarmonía”. Esa “desarmonía”, que sería el equivalente de una de-formación de las

estructuras del arte compuestas como totalidad, se hace visible en el texto de Lispector en la disposición discontinua y fragmentaria de sus elementos, en la aniquilación de una regularidad causal de los componentes, en la renuncia a un tema o significado unívoco que pudiese ser proyectado por medio de una composición ordenada de dichos elementos. Esta estructura errática, no unitaria de *Agua viva*, nos señala que en su articulación se lleva a cabo una destitución de todo presupuesto, de toda idea del arte como reproducción de contenidos más allá de la composición múltiple de su materialidad. Esto quiere decir que en el texto de Lispector, por medio del tratamiento particular del lenguaje, en donde la palabra ya no es expresión de una subjetividad ni de una referencia a la realidad, se fractura la idea de que el lenguaje (materia de la literatura) sea un medio para transmitir una historia, una idea, o una interioridad, regodeándose así en una palabra que no comunica nada más allá de la combinación diversa de ese lenguaje creativo. Esa pérdida de todo contenido en *Agua viva*, de todo fondo que sería aquello que se “transmitiría” a partir de una forma, esto es, a partir de la posibilidad compositiva del lenguaje, nos señala el carácter cómico del arte según Cacciari, pues éste es ejemplo de una *libertad sin empleo* (153), en donde al ser libre de todo fondo se elimina cualquier finalidad para la forma de la obra de arte. No obstante, ese arte cómico, que no es más que “una voluntad que se destruye a sí misma” (153) al disolver toda finalidad propia, no se configura plenamente como tal sino con la aparición de la Risa, de una inmensa Carcajada que aun cuando contemple la contradicción que implica una voluntad que se aniquila al querer formar cuando lo que hace es de-formar, permanezca siempre concibiendo “esa red irreductible de máscaras y roles que deben continuamente fingir, en el sentido etimológico del término, es decir dar forma, inventar proyectos y fines, que sin cesar naufragan y sin cesar resurgen” (153). El arte se vuelve cómico porque a sabiendas de la pérdida de todo fondo predicable en su accionar, y por ende, de toda significación que resuma la obra de arte, celebra esa libertad de lo inútil, de lo injustificado, de lo contradictorio, lanzando una gigantesca Risotada al abrirse a la experimentación formal por medio de sus materiales, pues este arte, al reconocer la no dependencia de su accionar a un contenido se sabe siendo puramente forma, es decir, composición material de elementos, e instaura su condición como juego combinatorio de infinitas posibilidades que no cesan de presentarse a través de sus manifestaciones. Pero, esa Carcajada del arte cómico que celebra jovialmente la

pérdida de todo fondo, se da “a través del sufrimiento, lo cómico auténtico se asocia precisamente al conocimiento que resulta de la forma trágica. En un sentido, cómica es la acción trágica misma” (155); el carácter trágico se produce no sólo en la negación de cualquier contenido y finalidad de las manifestaciones artísticas, sino en aquello que pone en evidencia ese arte que niega cualquier fondo: la pérdida de cualquier instancia estable, de cualquier fundamento que hiciera justificable la existencia; sin embargo, en ese mismo momento aparece la Risa en el arte, que aun constituyendo el “paroxismo del sufrimiento” (156), es libre “de todo resentimiento en cuanto a las desgracias del mundo (...) una risa que nos libera de todo fundamento y de todas las antiguas moradas del lenguaje –una risa, en suma, que nos arranca de esta Tierra bien fundada a la cual Goethe aspiraba todavía” (156).

Ahora bien, es justamente en esta relación de familiaridad entre lo cómico y lo trágico en donde vemos la mayor analogía de esta forma cómica del arte con la forma artística presentada por Lispector en *Agua viva*. Esta analogía surge en la asociación de la alegría que se hace presente en el texto como afirmación de la existencia aun con el conocimiento del carácter cruel de lo real, y la comedia en el arte vista como la celebración del sin fondo desde las formas artísticas. Esta alegría como afirmación en el texto de Lispector es equivalente a la gran Carcajada del arte cómico en la medida en que, concibiéndose dentro de la experiencia estética llamada “estado de gracia”, a la que se llegó por la supresión de toda certeza (fundamento) a través de las creaciones diversas advenidas por el poder creativo de la palabra, lleva al sujeto a una justificación del mundo a partir de la experiencia estética, en donde se asume afirmativamente el carácter absurdo y cruel de lo real. Esta alegría es entonces correspondiente a la Risa del arte cómico en tanto ambas son una celebración jovial del sin fondo a las que se arriba a través de las formas del arte. Es por esta razón que en *Agua viva*, a partir de toda la experiencia en el lenguaje *creador*, se celebra la pérdida de todo suelo firme, de toda seguridad, de todo fundamento para el hombre al insultar a “Dios”, “no quiero morir. Me niego poniéndome contra ‘Dios’. (...) Voy a ponerme muy alegre, ¿escuchaste? Como respuesta, como insulto” (114-115), y a todos sus equivalentes: el *Yo* se destituye como univocidad central al no situarse como agente de la acción de la palabra, la estabilidad del tiempo es abolida al asumirse la experiencia vital en el instante, la razón

se desestructura como mecanismo rector de comprensión de la realidad. Así, esta alegría en *Agua viva* que es capaz de afirmar la existencia aun con la pérdida de toda seguridad para el sujeto, no sólo es la nueva orientación vital generada en la experiencia estética, sino que es el resultado de una alegría como procedimiento compositivo del lenguaje en el texto de Lispector. La alegría como práctica artística en *Agua viva* es análoga a la gran Carcajada del arte cómico en la medida en que en este texto se da una destrucción de ciertos presupuestos respecto a la producción literaria, rompiendo todo ordenamiento, toda linealidad, toda causalidad, toda pretensión de un significado o contenido; pero todas estas fracturas encuentran su aniquilamiento máximo en la presencia particular del lenguaje que visualizamos en el texto, puesto que la palabra, siendo la forma de manifestación de la literatura, ya no es pensada como *instrumento* de comunicación de ningún fondo, sea sujeto, realidad, historia, idea, etc., sino que se hace presente en su capacidad de acción, es decir, en su potencialidad *hacedora-creadora* que crea sujeto y realidad en el acontecer de la escritura, no dependiendo de ninguna relación con instancias exteriores (fondos) a ella para encontrar su valor. Ese regodeo en el lenguaje que no tiene ya ninguna finalidad, sino que muestra su potencia *creadora*, en la que el texto se vuelve fragmentario, discontinuo, confuso, disímil, múltiple, es la alegría como composición artística en Lispector, es la gran Carcajada del arte cómico que celebra la destrucción de todo presupuesto, el aniquilamiento de todo contenido sin nostalgia por la unidad perdida, para abrirse a la construcción de nuevas modalidades de composición artística que no cesan de producirse, pero que se encaminan siempre a su disolución. De esta manera, la alegría en el texto de Lispector es esa gran Carcajada que celebra la pérdida de todo presupuesto artístico por medio de un lenguaje *creador*; lenguaje *creador* que en el texto se convierte en experiencia, negando a partir de su discontinuidad, de su fragmentariedad, de su multiplicidad, la presencia de cualquier instancia estable que se pudiese presentar como fundamento de la existencia (yo, tiempo continuo, raciocinio).

Esta alegría presente en *Agua viva* es una celebración jovial del sin fundamento, en la cual se afirma la condición de un arte que reconociendo en su accionar la disolución de toda finalidad y contenido se abre a la experimentación formal, y que, en esa apertura a nuevos modos de composición desde lo disímil y lo múltiple, puede llegar a presentar

una salvación alegre al carácter trágico de la existencia en la experiencia del lenguaje *creador*. Es así el texto de Lispector la manifestación de un arte que a través de su configuración estética nos muestra la crueldad de lo real al evidenciarnos la pérdida de todo fundamento, pero que al mismo tiempo nos aligera la pesadez de este conocimiento por medio del juego combinatorio de su composición formal en el lenguaje. Es entonces *Agua viva* la presencia viva de un arte para convalecientes, aquel arte que menciona Nietzsche en *La Ciencia Jovial*: “si nosotros los convalecientes necesitamos todavía un arte, ha de tratarse de *otro* arte - un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artificial, que arda como una llama ardiente en un cielo sin nubes” (68).

CONCLUSIONES

Nuestra inmersión en *Agua viva* nos ha abierto múltiples perspectivas de pensamiento, no sólo en lo concerniente a un trabajo de investigación literaria, sino también en consideraciones vitales respecto a la existencia. Empecemos elucidando lo anterior a través de la significación trascendental que adquiere en este estudio el develamiento del lenguaje como lo esencial en el texto de Clarice Lispector. Este lenguaje que se convierte en experiencia en *Agua viva*, al mostrarse en su esplendor por medio de la potencia creativa de su quehacer, nos señala un asunto de vital importancia: el hecho de que el lenguaje no es sólo una herramienta del hombre para comunicarse o referirse a la realidad, sino que es aquella entidad esencial capaz de crear en su accionar al hombre mismo. Y no nos referimos aquí simplemente a la creación del sujeto que vislumbramos en el texto de Lispector, también hablamos de que la palabra se vuelve fundamental en el descubrimiento de nuestra propia humanidad, siendo aquella que permite la construcción y el develamiento de aquello que somos.

No obstante, la palabra ha devenido en un simple utensilio para el hombre, en una mera herramienta para referirse a las cosas o para expresar sus emociones, pero afortunadamente existe la escritura creativa, el trabajo literario, la poesía, organismos que en sus manifestaciones artísticas nos anuncian que el lenguaje es mucho más que una instancia de referencia, revelándonos que éste es una potencia que crea mundos, que da nuevos sentidos, que cambia la forma de pensar. Por esta razón fue tan importante la puesta en evidencia del lenguaje en *Agua viva* como *hacedor-creador*, puesto que es en ese acontecimiento de la escritura por medio de una palabra creativa que el sujeto fundado por ésta puede llegar a transformar no sólo la forma de pensamiento sino también la manera de considerar la existencia.

Precisamente este fue nuestro objetivo en el análisis de las transformaciones que acaecen al sujeto. En primer lugar, el cambio de perspectiva de la razón a la intuición, en el que hay una desestructuración de la comprensión de mundo a través de procesos lógicos, encarna un cambio en la consideración de la forma en la que se producen pensamientos, en tanto desarticula la manera habitual de estar en él, proponiendo un

pensar que se produzca en relación con la intuición y el sentir. Esta nueva forma de estar en el pensamiento, hecha visible en *Agua viva* por el poder de la palabra, es producida tanto en la negación de los métodos lógicos, como en el asumir la experiencia vital en el instante, y, fundamentalmente, se hace perceptible en la composición propia del texto. Sin embargo, antes de entrar en consideraciones finales respecto a la estructura particular de *Agua viva*, debemos señalar que esa nueva forma de estar en el pensamiento produce una nueva manera de considerar la existencia.

La orientación vital que se desliga de todo el proceso del lenguaje en el texto de Lispector es fundamental. El hecho de que el sujeto creado por el lenguaje sea liberado de todas sus certezas en el acontecer de la escritura es un aspecto principal en el texto, porque es allí donde se configura la propuesta, a nuestro parecer, de que la existencia desligada de todo fundamento vale la pena ser vivida en tanto puede llegar a comportar placer sin necesidad de verdades exteriores a ella misma que intenten justificarla o sustentarla. Todo esto no niega el carácter trágico de la existencia, pues hicimos visible en el texto de Lispector la angustia existencial generada por la imposibilidad de aferrarse a certezas establecidas. Pero es precisamente en este aspecto, en el reconocimiento de la crueldad de lo real, en donde vemos surgir con mayor fuerza la importancia de la palabra creativa, en tanto que es por la experiencia de ésta que el sujeto puede percibir la existencia gozosamente a través de la experiencia estética advenida por su poder creador, alzándose altivamente sobre su propio dolor para responder con alegría ante la existencia sin justificación. Pensamos que éste es el develamiento más fuerte en *Agua viva*, producto de la experiencia en el lenguaje. Ahora bien, este aspecto fue configurado en nuestro estudio en unión con el problema del hecho artístico, pues pensamos que en el texto de Lispector se hace visible una relación estrecha entre la vida y el arte en tanto es como fenómeno estético que la vida se recibe con afirmación.

La alegría como afirmación de la existencia con la que cerramos nuestra indagación, al ser planteada como la forma de manifestación artística de *Agua viva* a través de la posibilidad compositiva del lenguaje, abre el panorama para pensar que el arte literario, siendo libre de toda dependencia a un hecho comunicable, puede abrirse a la

experimentación formal, construyendo así nuevos enfoques sobre su propio quehacer. Esta edificación de nuevos horizontes formales se produce en la destrucción de supuestos establecidos sobre la composición del hecho literario, celebrando así la ausencia de todo fundamento predicable y de toda finalidad externa al ámbito puramente formal del trabajo artístico. No obstante, este tipo de manifestaciones que celebran la pérdida de todo presupuesto, logran configurar una nueva perspectiva de pensamiento que despliega una nueva consideración respecto a la existencia a través de la estructura de sus materiales, y esto es, precisamente, lo que nos muestra *Agua viva* en la composición del lenguaje. De esta manera, esta celebración alegre que vemos en el texto de *Lispector* fomenta la experimentación en la práctica artística e incrementa gozosamente la experiencia vital al revelarnos que la existencia sin fundamento puede ser asumida alegremente.

Para terminar diremos que en *Agua viva* vemos una fuerte correspondencia entre arte, pensamiento y vida, puesto que la manera particular de estar en el lenguaje genera una nueva forma de considerar la actividad del pensamiento y lo que logra este proceso es una nueva orientación en términos vitales al afirmar la existencia aún con el reconocimiento de su sustrato cruel.

TRABAJOS CITADOS

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1973.

Barthes, Roland. “De la obra al texto” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 72-82.

------. “El estilo y su imagen” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 148-159.

------. “Escribir, ¿un verbo intransitivo?” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 23-33.

------. “La muerte del autor” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 65-71.

------. “Lo que le sucede al significante” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 285-286.

------. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 327-339.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México D.F: Editorial siglo veintiuno, 2002.

Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

Cragolini, Mónica. “Tiempo ‘interior’ e historia: El instante como ‘presente viviente’”.

Escritos de filosofía. Año XVI. Volumen 31. Academia Nacional de Ciencias – Centro de estudios filosóficos Eugenio Pucciarelli. Buenos Aires. (Enero – Junio, 1997).

Forero Gómez, Andrés. *Análisis del texto literario*. Bogotá: Ediciones AFG, 2005.

Jackobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., Biblioteca breve, 1974.

Jofre Barroso, Haydée M. La esencia de un libro fascinante y extraño. *Agua viva*. Por Clarice Lispector. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975. 9-15.

Lispector, Clarice. *Agua viva*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

----- . *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1986.

Maura, Antonio. “El discurso narrativo de Clarice Lispector”. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica. (28-10-1997). 17 May. 2008.

<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>

Mercadé, Isabel. “Los desastres de Sofía de Clarice Lispector” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. (2007). 16 Feb. 2008.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>

Nietzsche, Friedrich. *La Ciencia Jovial. [La gaya scienza]*. Madrid: Editorial Biblioteca nueva, 2001.

------. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Technos, S.A., 1998.

Rosset, Clément. *El principio de crueldad*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1994.

Salabert, Pere. “La percepción estética y el tiempo.” *El infinito en un instante*. Ciencias Humanas. Vol. 17. Universidad Nacional. Medellín: Agosto, 1993.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2002.

TRABAJOS CONSULTADOS

Abbate, Florencia. “Crónicas de la vidente”. *Página 12*. (13-06-2004). 17 Mar. 2008.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1109-2004-06-13.html>

Ángeles, Guadalupe. “¿Quién es Clarice Lispector?”. *La insignia*. La Jornada Semanal, suplemento de *La Jornada*. México, diciembre del 2001. 12 Mar. 2008.

http://www.lainsignia.org/2001/diciembre/cul_018.htm

Borelli, Olga. “Clarice Lispector”. *El paseante*. No. 11. (Jun.-Ago. 1988). Pág. 38-46.

Franco, Arnaldo. “La hechicera exquisita”. *Espacio Latino*. El País Cultural 2 de febrero de 1996. 6 Abr. 2008.

<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/lispector/bio.htm>

Gillio, María Esther. “Clarice Lispector: La mujer a la que no le gustaba hablar”. *Mujeres hoy*. (30-12-2002). 26 Mar. 2008.

<http://www.mujereshoy.com/secciones/88.shtml>

Guzmán, Roderick. “Clarice Lispector y la trascendencia del instante y lo banal”. *Herejías y silencios*. (05-12-2006). 17 Mar. 2008.

<http://blogs.periodistadigital.com/herejiasysilencios.php/2006/12/05/clarice-lispector-y-la-trascendencia-del#trackbacks>

Losada Soler, Elena. “La palabra rigurosa”. *Espéculo. Revista Literaria No. 4*.

Departamento de filología española III. Facultad de Ciencias de la Información.

UCM. 23 Mar. 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>.

Matus, Álvaro. “La felicidad clandestina: Nadia Battella Gotlib presenta su biografía de Clarice Lispector”. *Escuela de letras*. 11 Mar. 2008.

http://www.escueladeletras.com/actualidadliteraria/La_felicidad_clandestina:_Nadia_Battella_Gotlib_presenta_su_biograf%C3%ADa_de_Clarice_Lispector/2761.html

Maura, Antonio. "Clarice Lispector, el último...". *Cuadernos hispanoamericanos*. No. 469-470. Madrid. (Jul.-Ago. 1989). Pág. 264-268.

Ordoñez, Monserrat. *La mirada del silencio*. Serie escritores de las Américas. Centro Colombo Americano. 25 de julio de 1990.

Ospina, Galia. "Clarice Lispector: una flecha atravesando el vacío". *Cuadernos de literatura*. Vol. 3. No. 6. (Jul.-Dic. 1997). Pág. 106-111.

Piro, Guillermo. "La descortesía de dios". *Clarín.com*. (15-06-2002). 30 Mar. 2008.
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/15/u-00201.htm>

Priede, Jaime. "Extranjera en la tierra". *Cuadernos hispanoamericanos*. No.658. Madrid. (Abril 2005). Pág. 128-131.

Segarra Báez, Iván. "Clarice Lispector y la (re) lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo (Ucrania 1925 - Río de Janeiro 1977)". (Abril 2005) *Letras.s5.com*. 10 Feb. 2008. <http://www.letras.s5.com/cl160405.htm>

Vitale, Ida. "Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia". *Letras Libres*. (23 de octubre de 2003). 7 de Mar. 2008.
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9096>