

# Archivo y desmemoria en *Agua viva* de Clarice Lispector

Mariela Herrero

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

*herreromariela@gmail.com*

## Resumen

En el presente artículo se pretende analizar la obra *Agua viva* (1973) de la brasilera Clarice Lispector a partir del examen de algunas de las estrategias narrativas y reformulaciones artísticas que formaron parte de un proceso de radicalización de la escritura de Lispector, llevado a cabo y profundizado durante los años 70. El objetivo del estudio apunta a vincular el contexto político y la censura que tuvo lugar en Brasil desde el año 1964 con una toma de posición artística e intelectual que, frente a esa situación, tuvo que ser reconsiderada.

Ante la opción de construir obras que mostraran una realidad redentora, que funcionaran como «salidas» a las condiciones históricas, Lispector eligió escribir exponiendo el proceso de construcción de la obra. Así, al exhibir la experiencia de una escritura contaminada de una situación histórica conflictiva, se proponía a la obra como el lugar de una experiencia de crisis.

## Palabras clave:

archivo, censura, literatura brasilera, Clarice Lispector, diario íntimo.

A partir de esto y, coincidiendo con buena parte de los estudios críticos que dedicaron sus investigaciones a *Agua viva*, consideramos que éste se presenta como un texto de difícil clasificación genérica y, desde allí, proponemos un intento de analizar este texto como cercano a las formas del diario íntimo aunque, sin embargo, logra mantener la estructura y las características de una ficción.

### Abstract

The present article is intended to analyzes the play «Living Water» (1973) of the brasilian Clarice Lispector from the review of some narrative strategies and artistic reformulations that were part of a process of radicalization of Lispector's writing, carried out and deepened during the 70s. The objective of the study aims to link the political context and the censorship that took place in Brazil since 1964 with a shot of an artistic and intellectual position, wich, faced with that situation, had to be reconsidered.

In view of the option of build works that showed a redeeming reality, which function as «exits» to historical conditions, Lispector chose to write exposing the construction process of the work. Thus, by displaying the experience with a writing contaminated of a conflicting historical situation, it proposed to the play as the site of a crisis experience.

From this and, coinciding in good part with the critical studies wich dedicated their investigations to «Living Water». We consider that this one presents itself as a text of difficult generic classification and, from there, we propose an attempt to analyze this text closer to the intimate diary forms though, however, manages to preserve the structure and characteristics of a fiction.

### Key words:

file-censorship, Brazilian literature, Clarice Lispector, intimate diary.

«Inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo, no permitiéndolo, el género ya no me atrapa más.»

Clarice Lispector, *Agua viva*.

En 1972 Clarice Lispector le envía a su amigo —quien se desempeñaba como crítico literario— José Américo Pessanha el manuscrito de un texto que acababa de escribir y que llevaba por título *Objeto gritante*. Le devolvió de Pessanha no se hizo esperar: «Intenté situar el libro ¿Notas? ¿Pensamientos? ¿Fragmentos autobiográficos? ¿Un diario o retrato de una escritora? Al final encontré que era todo eso al mismo tiempo».<sup>1</sup> La apreciación del crítico apunta a un dilema común de la crítica contemporánea: el de intentar clasificar genéricamente una obra que se construye en base a una escritura que violenta los límites entre lo que es y no es literatura.

Ese libro aún no publicado, y que constituye el objeto de este estudio, es el que luego cambiaría su título por *Agua viva* (1973).<sup>2</sup>

El presente artículo tiene como objetivo aproximarse nuevamente a esta obra para intentar dilucidar esa duda —y sospecha a

la vez— a partir de la pregunta: ¿De qué manera se inscribe/escribe este texto en el contexto sociocultural del Brasil de los 70? ¿En qué medida la dictadura militar iniciada en 1964 delimitó el escenario artístico de la época? ¿Cuáles fueron las opciones y los materiales a los que los artistas recurrieron para continuar produciendo? ¿De qué estrategias se valieron para, a pesar de la situación, no ser silenciados ni perseguidos? Y en relación a esto: ¿Es posible leer *Agua viva* como un diario íntimo ficticio? De ser así: ¿Cómo puede vincularse esta elección genérica con la coyuntura política de esos años? ¿Es correcto hablar de este texto como una obra «bisagra» en su producción literaria?

Comencemos recordando que, luego de que Pessanha le devolviera las líneas que citamos más arriba, éste le aconsejó a Lispector que coloque un subtítulo a la obra, para que el lector pueda identificarla como una «no-ficción», como citas o como un cierto tipo de diario. No

1. Pessanha, José Américo, carta a Clarice Lispector. São Paulo. 05/03/72. Archivo Clarice Lispector/Fundación Casa de Rui Barbosa. Citado en Battella Gotlib (2007b).

2. Según un estudio realizado por Nadia Battella Gotlib (2007:453), el libro tuvo tres posibles títulos: el primero fue *Detrás del pensamiento: monólogo con la vida*; luego modificado por *Objeto gritante*; y finalmente, antes de publicarlo el definitivo *Agua viva*.

obstante, en la primera página del libro, debajo del título leemos «Ficción». ¿Es esto una advertencia, una declaración, una confesión, una aclaración? Sea lo que sea, esa información evidencia una intención, por parte de la autora, de que el lector se adentre en la lectura de hechos inventados. Algo que no resulta demasiado asombroso si recordamos que Lispector trabajó durante tres años en la construcción de este libro (que según sus propias palabras en una entrevista, tenía en principio 280 páginas), revisándolo, corrigiéndolo, depurándolo, podándolo hasta llegar a ser el libro que hoy conocemos: «este librito tenía 280 páginas; lo fui cortando —y torturando— durante tres años. Ya no sabía más que hacer. Estaba desesperada. Tenía otro nombre. Era tan distinto... Era *Objeto gritante*, pero no funcionaba. Prefiero *Agua viva*, algo que burbujea».<sup>3</sup>

Ahora bien, a pesar de estas declaraciones y, lejos de querer contrariar la voluntad de la escritora, nuestro afán de situar el libro dentro de las formas relativas al diario surge del hecho de que *Agua viva* no tiene, en primer lugar un hilo conductor que estructure los sucesos que allí se cuentan/escriben/piensan/recuerdan. Este libro es, en un primer acercamiento (y quizás en todos los demás), una acumulación de fragmentos, una colección de apuntes, de notas, un registro de

sensaciones, de pensamientos, un archivo de observaciones, entre los que se entremezclan desde una lista —aparentemente aleatoria— de flores, piezas de escritura a modo de instantáneas, de postales, hasta la evocación de vidas pasadas.

Pero sobre todo, *Agua viva* es, desde nuestro punto de vista, una reflexión obstinada, un diálogo, sobre la escritura, la cultura, el arte y sobre la época y el contexto en que ella se inscribe. De ahí que nos sea necesario realizar un breve recorrido por la situación sociopolítica del Brasil de los años 60 y 70.

En el año 1964 se produjo en ese país el golpe militar que dio lugar a una dictadura que se prolongó por más de veinte años. Es en función de ella —sostiene Flora Sussekind en *Vidrieras astilladas*, un estudio crítico sobre las propuestas literarias que se dieron en ese contexto— y del aparato represivo de ese Estado autoritario que deben entenderse y leerse las opciones literarias surgidas durante este período. Según esta autora, los cambios y transformaciones en el plano cultural deben ser analizados a partir de tres períodos o estrategias adoptados a lo largo de esos años y que incluyen:

el desarrollo de una estética del espectáculo;  
una estrategia represiva flanqueada por la  
determinación de una política nacional de

3. Clarice Lispector. Entrevista. *Texturas* n° 3. Letras/USP, 05/1974, pp. 24–25. Citado en Battella Gotlib (2007b:453).

cultura; y un hábil juego de incentivos y cooptaciones, más fácil a medida que las opciones de trabajo intelectual se vuelven aún más restrictivas frente a la situación de desempleo generalizado en el país desde fines de la década del setenta. (Sussekind, 2003:19)

Si bien las tres son fundamentales y determinaron las producciones artísticas del momento, nos detendremos fundamentalmente en la primera por ser la más apropiada para nuestro análisis.

Esta estrategia del espectáculo como táctica significó, siguiendo a Sussekind, una maniobra, por un lado, expansionista, que implicó el hiperdesarrollo de los medios de comunicación masivos, sobre todo la televisión y, por el otro, hasta liberal con relación al arte de protesta y la intelectualidad de izquierda, desde el momento en que estaban cortados sus posibles lazos con los estratos populares.<sup>4</sup> Es decir, esta expansión de los medios de comunicación propiciada por el Estado buscaba romper los puentes entre el movimiento cultural y las masas. La restricción fue sutil, teniendo en cuenta que se llevó a cabo a través de la distracción y el entretenimiento de las clases populares; con lo cual a los intelectuales ligados a la producción ideológica o a la cultura de protesta les restaba una especie de «diálogo de comadres». Las protestas

eran toleradas, en tanto fueran delante del espejo. Mientras que la población convertida en platea consumía el espectáculo en que había sido convertido el país y su historia. En ese sentido, sin los media y sin público, la producción artística y ensayística podía hablar sí, pero nadie había que los escuchara.

A partir del año 1968 la censura recrudesció y se prohibió tanto a profesores como a músicos y escritores, entre otros, liquidando la cultura viva del momento. La situación entonces comenzó a teñirse de pánico, de temor, de silencio, murmullos y diálogos entrecortados.

De esta manera, los artistas comenzaron a replantearse el lugar y la función que poseían dentro de una cultura que poco a poco empezaba sentirse como un campo aislado desde el que ya no era posible la comunicación con el pueblo.<sup>5</sup>

En el caso particular de Lispector, consideramos que todos estos factores tuvieron una gran incidencia en la producción literaria que llevó a cabo durante sus últimos años de vida. A partir de eso, es que nos permitimos sospechar que para evitar las represalias de la censura se hizo necesario construir una «contrarrealidad» o más específicamente una «antinarrativa» (el término pertenece a Gonzalo Aguilar) que confrontara el uso oficial de un lenguaje al servicio de la dictadura. Así,

4. Para un desarrollo más amplio de estas cuestiones véase: Sussekind (2003).

5. Jorge Schwartz (1978) realiza un análisis detallado de la coyuntura política y cultural de la época.

la lengua debía ser cimentada desde cero: «tengo que destituirme para alcanzar el núcleo y la simiente de vida. El instante es simiente de vida» (Lispector, 2010:23) Una lengua que no respondiera a los patrones validados hasta entonces; que funcionara como un código hermético, opuesto a un lenguaje que ya no ofrecía garantías, que se manifestaba escaso para reproducir aquello que se sentía, se pensaba, se vivía.

Esa «contranarrativa» a la que se ha referido Aguilar (2007), lleva aparejada el hecho de que su forma ya no se opone a otra, ya no se define tampoco porque la renueva, la parodia o la destruye, sino porque se encuentra con su propio imposible: lo que no tiene forma o lo informe.

De ahí la intención declarada de Lispector de desnudar la palabra, de extremarla, de vaciarla, para que a partir de la nueva creación se acercara un poco más a lo que la experiencia era en realidad: «Como si arrancara de las profundidades de la tierra las nudosas raíces de un árbol descomunal, es así que te escribo, y esas raíces como si fueran poderosos tentáculos» (Lispector, 2010: 31).

Es interesante recordar en relación a esto, una cita de Florencia Garramuño, quien en su libro *La experiencia opaca*, destaca la voluntad por parte de los escritores de la época, de fundar una lengua que, al esquivar la censura, funcionara inven-

tando compartimentos, valijas con fondos falsos, lajas, escondites, reservados que no pasen por la mediación de la sociedad que los acosaba (Garramuño, 2009:71).

Se trató, por lo tanto, de encontrar nuevas formas de significación. De «decir sin decir nada», de entablar un diálogo y una comunicación con elementos que no fueran los «conocidos». Pero sobre todo se puso de manifiesto una resistencia: para que los discursos artísticos no permanecieran al servicio del Estado represor y asesino, el escritor debió organizar su estrategia ya sea prescindiendo de la prosa, ya sea modificando su función. En este escenario los textos intentaron captar una experiencia y un sujeto cercenados, dislocados. Y la escritura lejos de proponerse como una salida redentora a la situación que se vivía, se mostró como el lugar que habitaban esas fracturas a través de una serie de operaciones, entre las que se encontraba la captación bruta, sin mediaciones de lo real; lo cual desarmaba una idea de arte como sublimación, como contestación o promesa de felicidad de una vida sin sentido.

Creemos, al igual que Garramuño, que la intensidad en esa exploración de lo real que adquiere la escritura de Lispector en estos años, y la forma en que esa exploración se asocia a una suerte de desaurización<sup>6</sup> y desublimación de lo literario condensa algunas de estas cuestiones. Y

6. Garramuño explica estos conceptos como la manera de entender la postulación de un tipo de escritura →

tiene estrecha vinculación con el hecho de que *Agua viva* fue la obra con la que la brasilera abrió el período que Italo Moriconi denominó «la hora de la basura»;<sup>7</sup> caracterizado sobre todo, por el «abandono de posiciones ya adquiridas» que la autora llevó a cabo a partir de los años 70.

Los textos que se agrupan en este ciclo estuvieron marcados por un fragmentarismo radical, que dio como resultado textos cortos, esquemáticos, «nerviosos», contruidos a partir del montaje de esas fracciones unidas por un hilo conductor muy tenue. De ahí que sea tan dificultoso categorizarlos genéricamente, ya que se trata sobre todo de «textos cortos»<sup>8</sup> en donde todas las categorías del quehacer literario (autor, personaje, tiempo, narrador, intriga) aparecen trastocadas.

Es en ese sentido que podríamos considerar a *Agua viva* como un texto «experimental», entendiendo por esto una obra en la que comienzan a delinearse

más evidentemente algunas cuestiones y temáticas (un mayor acercamiento y compromiso con las problemáticas y las luchas sociales) que, si bien ya estaban latentes en sus producciones anteriores, adquirieron un peso y una importancia fundamentales a partir de la coyuntura política y cultural de esos años.

Recapitulemos hasta aquí algunas cuestiones: la búsqueda de una lengua primitiva, novedosa, que ya no responda a los patrones ni a las significaciones a los que el lector estaba habituado: «antes de organizarme tengo que desorganizarme internamente. Para experimentar el primer y pasajero estado primario de libertad. De libertad de equivocarme, de caer y levantarme» (Lispector, 2010:89); «no quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que es pasible de tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada» (ídem:34). Un conciente ascetismo y despojamiento

---

que violenta los límites entre lo que es y lo que no es «literario», y que se opone claramente a un uso burgués de la literatura como marca de distinción y diletantismo. En lugar de ese uso de la literatura se propone un acercamiento a la experiencia que conlleva la postulación de una escritura no aurática que se identifica, más que por una serie de procedimientos, por la proposición de un funcionamiento diferenciado del arte, orientado a la desfeticización del objeto y a una idea de arte en tanto soporte de experiencias» (Garramuño, 2009:31).

7. Moriconi utilizó esta denominación para referirse al último período de la obra de Lispector, en el que considera que se ponen en escena los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva. La hora de la basura vendría a funcionar, además como contrapartida de un período anterior al que se denominó «la hora del lujo».

8. Ese fragmentarismo junto a la «hibridez» de los textos que componen el período es correlativo con la intensa actividad periodística que Lispector realizó durante siete años en el diario *Jornal de Brasil*. Lo que contribuyó a generar una porosidad entre dos géneros: el literario y el periodístico.

para lograr llegar al hueso de lo narrable: «estoy en un estado muy nuevo y verdadero, curioso de sí mismo, tan atrayente y personal al punto de no poder pintarlo o escribirlo» (ídem:24). Un nuevo repertorio de instrumentos para operar la escritura: «para interpretarme y formularme necesito de nuevas señales y articulaciones nuevas en formas que se localicen más acá y más allá de mi historia humana» (ídem:34). Una declarada voluntad por parte de la narradora de exhibir los procedimientos a partir de los que esta obra se crea: «¿Qué estoy haciendo al escribirte? Estoy intentando fotografiar el perfume» (ídem:39); «te escribo a medida de mi aliento. ¿Estaré siendo hermética como en mi pintura?» (ídem:75). Y exponiendo, sobre todo, el caos en que esta obra se construye, dando por resultado un registro que, la propia narradora revela como: «enmarañado» «inacabado», «inarmónico», «desordenado», «fragmentario», «tosco», «improvisado» y que llevó por nombre *Agua viva*.

Pues bien, ¿de qué manera se vinculan estas cuestiones con el hecho de que *Agua viva* pueda ser analizada a partir de la forma de un diario íntimo?

Siguiendo a Blanchot, diremos que el diario íntimo se caracteriza sobre todo por «la libertad, por lo desprendido de su forma, en la que caben tanto comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, etc» (Blanchot, 1969:207) Todo le conviene, en el orden y el desor-

den que se quiera; sin embargo, sostiene Blanchot, está sometido a una cláusula de apariencia liviana: el calendario. Y es justamente este requisito de lo que carece *Agua viva*. Esta obra no se estructura a partir del orden y la concatenación coherente de los días en que se escribe. No hay, incluso, ninguna referencia a fechas precisas, a acontecimientos puntuales que nos permitan datarlo en un momento de la historia determinado. Entonces ¿Qué es lo que sigue haciéndonos pensar que estamos ante una suerte de diario íntimo?

Si lo íntimo es aquello que tiene de incomunicable la existencia y la experiencia individuales, el lenguaje con que se expresa lo íntimo debe ser de su misma naturaleza, y el acto de expresarla resulta pues, una exploración de la intimidad, sin moldes, sin leyes, sin normas, sin preceptos con los cuales pueda formalizarse. Tenemos entonces que la única manera, de expresar la intimidad —aun en lo que de más trivial e insignificante ella tenga— sea a partir de un lenguaje y de una forma alternativa, lo cual implica previamente la búsqueda de una salida a la prisión que representa aquel lenguaje.

Un encierro en el que el *ego scriptor* plantearía la dificultad con la cual y en el cual se inscribe y escribe: «y esto que intento escribir es una manera de debatirme conmigo misma. Estoy aterrorizada» (Lispector, 2010:65) El gesto de fingir los hechos se lee en el afán por asegurarse que los sucesos no fueran interpretados



como referenciales, como documento o acceso a alguna interioridad, como signo de una verdad o revelación de un yo: «no, todo esto no ocurre en hechos reales sino en el dominio de —¿De un arte?— de un artificio por medio del cual surge una realidad delicadísima que pasa a existir en mí: la transfiguración me ha sucedido» (ídem:33).

Ese Yo que registra los hechos en *Agua viva* juega por un lado, con todas las formas de la intimidad, de la «verdad» y de la biografía, tomando y sirviéndose para ello de la estructura del diario íntimo; sin embargo al tiempo que las emplea, las rechaza. Y es así que emerge un repudio hacia la verdad: «muchas cosas no puedo contarte. No voy a ser autobiográfica. Quiero ser bio» (ídem:50); hacia la realidad: «como no entiendo nada, entonces adhiero a la vacilante realidad móvil. Alcanzo lo real a través el sueño. Yo te invento, realidad» (ídem:97); y hacia la unicidad del sujeto: «sólo me limita mi identidad. Yo, entidad elástica y separada de otros cuerpos» (ídem:41).

Estaríamos frente a la paradoja que implica entonces, una narración que trabaja con las formas de una escritura íntima pero, al mismo tiempo socava no sólo la referencialidad, sino también lo veraz y la

posibilidad de un sujeto único, particular: «soy todavía la cruel reina de los medas y de los persas, y soy también una lenta evolución que se lanza como puente levantado a un futuro cuyas nieblas lechosas ya respiro. Mi aura es de misterio de vida. Me ultrapaso abdicando de mi nombre, y entonces soy el mundo» (ídem:65).

Porque es lo exterior —el llamado de un otro, de un tú—, cierta «extimidad»,<sup>9</sup> lo que conforma a la narradora de este texto. En ese sentido, el Tú al que la pintora se refiere, ¿podría ser aquel público lector que había sido sustraído por el aparato represivo? ¿Al que se busca despertar a gritos del letargo en que había sido subsumido? O bien, ese Tú, ¿no sería ni más ni menos que el desdoblamiento del Yo narrador? ¿Un Tú que funcionaría como lo externo de sí mismo?

Creemos que las dos preguntas puede recibir igualmente una respuesta afirmativa. Si tenemos en cuenta que en *Agua viva* —tal como lo explica Garramuño en el prólogo— hay un manifiesto deseo de exhibir un yo y un tu en lo que estos tienen en común con todo organismo vivo. Se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones o singularidades: «tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo

9. Florencia Garramuño utiliza este término en para referirse a la exterioridad en el seno mismo de la intimidad, particularmente en la poesía de Ana Cristina Cesar. Este concepto fue acuñado por el psicoanalista Jaques Lacan en *La ética del psicoanálisis* de 1958, y alude a aquello que siendo muy íntimo y familiar se convierte a la vez, en algo radicalmente extraño.

personal que a veces me inunda: pero me seco al sol y soy un impersonal de carozo seco y germinante» (Lispector, 2010:44).

Para ello se hace absolutamente necesario evitar toda personificación; en ese sentido la novela avanza hacia un despojamiento de todo rasgo personal:

entonces me exorbito para ser. Soy en trance. Penetro en el aire circundante. Qué fiebre: no logro parar de vivir. En esta densa selva de palabras que envuelve espesamente lo que siento y pienso y vivo y transforma todo lo que soy en algo mío que sin embargo queda enteramente fuera de mí. (ídem:89)

Y más adelante leemos: «yo, que estoy enferma de la condición humana. Me rebelo: ya no quiero ser persona» (ídem:118).

Esta descentralización del narrador y su desdoblamiento, ese lenguaje en construcción y por lo tanto errante, tienen estrecha relación con la dificultad que se le presenta al Yo para poder escribir una «historia completa»: «Esto no es historia porque no conozco historia así, pero sólo sé ir diciendo y haciendo: es historia de instantes que huyen como los rieles fugitivos que se ven desde la ventana del tren» (ídem:95).

En el relato domina el deseo la narradora por «crear un efecto de simultaneidad» entre el registro de los hechos y la experiencia del proceso creativo (ya se trate de la escritura o la pintura). De ahí la escritura

fragmentada, dislocada, que se construye con un método y un material muy particular: el montaje de instantes que a modo de *collage* componen la obra. El registro de los instantes que se anotan a modo de ráfagas, de *flashes*, produce un texto sincopado, «centelleante» y «calidoscópico» —como anuncia la propia narradora: «pero soy caleidoscópica: me fascinan mis mutaciones centelleantes que aquí caleidoscópicamente registro» (ídem:48).

Es la escritura a modo de postal la que mejor se adecua a las características de este texto. Y Lispector la incorpora como estructura de la escritura y la narración; como la forma —la única forma quizás— en la que el yo puede narrarse: «quiero escribirte como quien aprende. Fotografío cada instante» (ídem:25); «ah, ese flash de instantes nunca termina» (ídem:120).

*Agua viva* es una obra construida con retazos de imágenes, que se suceden a modo de diapositivas; postales que parecieran ser infinitas y sumamente heterogéneas —un listado de flores, recuerdos y descripciones de lugares remotos y primitivos, sueños, pensamientos dispersos y hasta la evocación de vidas pasadas—. Todo lo cual se entremezcla e interrumpe a partir de la observación de hechos absolutamente insignificantes y cotidianos.

Esta imposibilidad de contar una historia completa debe leerse, a nuestro criterio, con relación a algo que menciona Gonzalo Aguilar con respecto al clima político de la época. Aguilar considera

en su artículo *La experiencia creativa en tiempos de indigencia*, que a partir de la crudeza que comienza a tener la censura en 1968, y hasta por lo menos la llegada de la amnistía en 1979, la cultura y la sociedad brasilera vivieron en estado de emergencia o en situación de indigencia. Es por esto —opina Aguilar— que la noción foucaultiana del Afuera, en oposición a la exterioridad del espacio público como lugar de la esperanza, señala una entrada conceptual posible a la experiencia de los años 70 en la cultura brasilera. (Aguilar, 2007:268)

En ese marco, la preeminencia de lo aleatorio, del ahora y de la indigencia que trae aparejada la noción del Afuera provoca transformaciones en la forma, la vida, la experiencia, la subjetividad y el cuerpo. Es así que comienzan a proliferar una serie de «formas híbridas» y de textos «anfíbios» que se sostienen en el límite entre la realidad y la ficción; y que funcionan, según Florencia Garramuño, como una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real.

Estos textos que desestructuran géneros y subjetividades y entre los que conta-

mos a *Agua viva*, parecen existir como desgarramientos de formas o implosiones dentro del continente de una obra (Garramuño, 2009:19) Y se desprenden además, de la pretensión de «pintar» una realidad completa regida por un principio de totalidad estructurante.

En el caso de *Agua viva*, el texto se inscribe así en una idea de literatura que se distancia del deseo de explicar para convertirse en la pura exploración emocional de los efectos que determinadas circunstancias y acontecimientos —manifiestamente históricos— producen sobre la narradora del relato: «tengo que hablar porque hablar salva. Pero no tengo ninguna palabra para decir. ¿Qué se diría una persona a sí misma en la franqueza de la locura?» (Lispector, 2010:109).

Tanto la noción de personaje como la de intriga aparecen disueltas en la narración de estados emocionales entrecortados y jadeantes. Son varios los dispositivos que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal. Y en su lugar proponen una concepción de escritura como puro devenir.<sup>10</sup> La escritura aparece, de esa manera, más cercana

10. Florencia Garramuño considera que «lo que emerge de estas prácticas artísticas no adopta nunca la figura del conocimiento o del saber. Concebida como comarca de la fantasía y del goce, cuando no del sufrimiento, esa experiencia aparece en ellas como un devenir que no cesa, cuyo acceso es siempre fracturado, dudoso, pero no por eso menos abrumador. De allí que las operaciones de interrupción, que nunca se conciben como fines o finales cerrados sean tan ubicuas en estos textos y prácticas» (Garramuño, 2009:42).

a la idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada que se expondría, incólume y soberano ante la mirada de los otros: «pero bien sé lo que quiero aquí: quiero lo inconcluso. Quiero el profundo desorden orgánico que sin embargo deja presentir un orden subyacente» (ídem:40).

Un lenguaje incontiente —sostiene Garramuño—, «la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga, el vagabundeo oscilante de la narración —figurado no sólo en esa lengua desatada sino también en la figura de la narradora errabunda, desorientada, en un permanente fluir sin sentido fijo y determinado— hablan de las compuertas rotas de una forma que ya no puede contener una pulsión narrativa que se salió de madre» (Garramuño, 2009:21).

Esa hibridez que no se manifiesta sólo en la mezcla de diferentes modalidades discursivas, presiona los límites de la propia literatura para ubicarla en un campo expandido en el que la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narradores y yo es parece resultar irrelevante.

Estas literaturas, en las que ubicamos toda la producción literaria de Lisspector a partir de *Agua viva*, es decir a partir de los 70, apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; se trataría, en palabras de Garramuño, de una suerte de archivo de

lo real despedazado; que implicaría de una forma novedosa una relación entre archivo y experiencia que siempre ha sido problemática. Ya que el archivo, al archivar —como el museo—, convierte la experiencia en cadáver.

En el caso de *Agua viva*, archivo y experiencia o archivo y vida no se contradicen o autoaniquilan sino que se conjugan en el concepto de una formulación de obra de arte estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y categorías para entender la literatura y el arte más contemporáneo.

Esta característica poliédrica y movediza que caracteriza a la escritura contemporánea mantiene un íntimo vínculo con la realidad movediza y cambiante en que surge. En ese sentido el diario literario es la forma que, a través de sus estilos radicales, mejor puede representar la escritura contemporánea.

Pero además, escribir cada día bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. «Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa», nos dice Blanchot. «Así se vive dos veces. Así uno se cuida del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir» (Blanchot, 1969:209).

Frente a la imposibilidad de una comunicación, ante el impedimento del diálogo, surge como llamado, como grito, como convocatoria, este intento de

contacto. Pero ese atisbo que se propone como «obra en formación», adquiere una forma compleja e indefinida que juega en las fronteras con otros géneros, dejando en claro su pretensión de no ser encasillada.

La narradora de *Agua viva*, si bien comparte rasgos evidentes con Lispector (su casa, su escritura, algunos acontecimientos que podrían interpretarse como biográficos), no posee nombre propio sino que distintas formas del personaje entran en colisión, y no logran coagular en una identidad estable ni en una historia que la constituya en tanto sujeto único. Esta narradora incluso, deambula por las páginas del texto evidenciando una amnesia que la hace fluir por una narrativa que a menudo la confunde y diluye. Sin embargo —nos explica Garramuño— «es esa insistencia subjetiva, con la impronta indeleble de una experiencia históricamente marcada, la que estos textos relatan y esos sujetos encarnan». Estos textos evidencian, continúa Garramuño, un «cáncer del sujeto» que reina en nuestra era y que, con el pasar de los años se hace más evidente (Garramuño, 2009:37). Más aún, en un momento de la historia en la que la deshumanización y la animalización parecen ser figuras e imágenes de moneda corriente.

La pregunta por el sujeto que se hace el escritor al interrogar los avatares de su época, la huída del tiempo, que hace del yo un yo distinto del de ayer, la movilidad de las impresiones que hacen que se perciba a sí mismo como múltiple y

contradictorio en el mismo instante, el sentimiento del absurdo y la extrañeza que ello produce son algunos de los datos inmediatos de la conciencia contemporánea que se hallan en las reflexiones de los redactores de diarios íntimos.

«Escribir se ha convertido en una dificultad.» La cita pertenece a Alain Girard quien en *El diario* como género literario agrega que una de las razones de la existencia del diario íntimo fue la de «permitirles a los escritores descargar esa dificultad contándola. Como así también contrarrestar el «doloroso sentimiento de vivir un drama solitario» (Girard, 1996:31), si recordamos el aislamiento que la censura había producido en la relación de los intelectuales y el pueblo, y la debilidad e impotencia que muchos de estos artistas sintieron en esas circunstancias.

En ese sentido, podríamos decir que el diario funciona permitiéndole, al escritor que lo lleva, mantener un cierto equilibrio de escritura constante en los períodos de menor creación, y facilitar la creación en las épocas de actividad plena. Sin embargo, al seguir el desarrollo de los hechos en su detalle cotidiano, puede tornarse difícil captar los grandes movimientos de conjunto. La historia se descompone, en cierto modo, ante los ojos del lector, del mismo modo que su duración se atomiza. La búsqueda de los acontecimientos más nimios se vuelve una necesidad, para intentar recomponer aquello que no deja de deshacerse.

Sin embargo, tal como mencionamos anteriormente, *Agua viva* no se propuso como una obra «reparadora» de esas fisuras. Sino que, por el contrario, su intención fue la de exhibir las huellas de la desintegración que la dictadura había significado. Lo cual significó, alejarse de las opciones y mecanismos que según Flora Sussekind encerraron a la literatura brasileña de esos años: por un lado, el naturalismo evidente de las novelas–reportajes o el disfrazado de las parábolas y narrativas fantásticas; y por el otro, la literatura del yo, de los testimonios, de la memoria y de la poesía biográfico–generacional.<sup>11</sup>

Lispector se ubicó entonces en la línea de una literatura mucho más ligada a lo elíptico, en donde se hacía visible la tensión de un lenguaje «escaso» para representar y contar una porción de la historia que difícilmente pudiera ser reconstruida por una sociedad y una cultura silenciada y mutilada.

Para finalizar, nos interesaría recordar una idea que formula Blanchot en *El diario íntimo y el relato*, y que creemos que puede tener relación con lo mencionado hasta el momento. Blanchot plantea que el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe. Y que ese dia-

rio no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción. (Blanchot, 1969:212) Nuestra hipótesis es que si leemos *Agua viva* a modo de un diario íntimo ficticio, no en el sentido de un registro de hechos biográficos, sino como ejercicio de escritura, podríamos encontrar que muchos de estos fragmentos constituyen un esbozo de la obra que realizará años más tarde, en 1977: su novela *La hora de la estrella*.

Como indicábamos, *Agua viva* puede entenderse, a nuestro criterio, como la obra que sirvió a Lispector para meditar, preparar y madurar lo que luego culminó en *La hora de la estrella* y con la que la autora clausuró no sólo el período «la hora de la basura», sino también su obra en general: «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, y el fotómetro de una máquina fotográfica se abre e inmediatamente se cierra, pero guardando en sí el flash» (Lispector, 2010:30). Por ello, quizás, *Agua viva* haya sido considerada por Olga Borelli «el preanuncio del fin» o «la antesala de la desagregación absoluta».<sup>12</sup>

11. Para un mayor acercamiento y desarrollo de estas cuestiones véase Flora Sussekind «Retratos & Egos» (2003:63).

12. Entrevista a Olga Borelli por Arnaldo Franco Júnior. Suplemento literario Minas Gerais, n° 1091, 19/12/1987, pp 7–8. Citado en: Battella Gotlib (2007:456).

## Bibliografía inicial

- LISPECTOR, Clarice (2010). *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

## Bibliografía secundaria

- AGUILAR, Gonzalo (2007). «La experiencia creativa en tiempos de indigencia.» En Florencia Garramuño; Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 267–276.
- BATTELLA GOTLIB, Nádia (2007a). «La desficcionalización ¿y ahora Clarice?» En *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora., pp. 446–448.
- ——— (2007b). «Sin ser escritora.» En *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 453–456.
- BLANCHOT, Maurice (1969). «El diario íntimo y el relato.» En *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, pp. 207–212.
- DIDIER, Béatrice (1996). «El diario ¿forma abierta?» En *Revista de Occidente*, n° 182–183. Madrid, pp. 39–46.
- GARRAMUÑO, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE.
- GIRARD, Alain (1996). «El diario como género literario.» En *Revista de Occidente*, n° 182–183. Madrid, pp. 31–38.
- MORICONI, Italo (2000). «La hora de la basura.» En *Radar Libros*. Suplemento de *Página 12*, n° 123. Buenos Aires. También disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>
- SCHWARTZ, Jorge (1978). «Cultura e política, 1964–69.» En *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SUSSEKIND, Flora (2003). «Literatura y vida literaria. Polémicas, diarios y retratos.» En *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 15–145.