

LA GRUTA AURAL: MÚSICA, SONORIDAD Y AFECTO EN *AGUA VIVA* DE
CLARICE LISPECTOR

MARIANA ORDÓÑEZ BECERRA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el

Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá D.C, 2021

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gina Alessandra Saraceni

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”.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Patricia, Santiago, Mateo y Vicky por cuidarme. Pero, más que nada, gracias por impulsarme a seguir el arte como sentido de vida. Mi voz será siempre para ustedes.

El milagro es la nota que queda entre dos notas musicales.

Clarice Lispector. *La pasión según G.H.*

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	8
1. Clarice en Mar	9
2. Atrás del pensamiento: estructura y creación de la investigación	11
1. INMERSIÓN EN AGUA VIVA	17
1.1. Vida y obra de Clarice Lispector	17
1.2. <i>Agua Viva</i> entre fragmento y estructura	19
1.3. Clarice Lispector a través de otros ojos	23
2. LA ESCUCHA DE LO VIVIENTE Y LA AUSENCIA DE SONIDO	29
2.1. ¿Cómo suena la vida?	29
2.2. El silencio de lo vivo.....	51
3. LA ESCRITURA Y LA MÚSICA	60
3.1. <i>Agua Viva</i> como rizoma sonoro	60
3.2. La voz de la escritura, la escritura de la voz	73
3.3. Devenir-música.....	75
3.4. La gruta musical.....	83
3.5. Link Video-clip canción “Atrás del pensamiento”	91
https://vimeo.com/527495592.....	91
CONCLUSIONES.....	92
ANEXOS	94
Letra canción: “Atrás del pensamiento”	94
Glosario	96
BIBLIOGRAFÍA.....	97

1. Clarice en Mar

La primera vez que leí a Clarice Lispector se asemeja bastante a mi primer acercamiento a la escritura. El cuento que llegó a mis manos fue “Amor” (*Lazos de Familia, 1960*) cuya narradora siempre sentí que era una mezcla de una niña inocente con un ser oscuro y misterioso. Su escritura me tocó tanto el corazón que lloré, lloré muchísimo. Escarbando entre mis cajones encontré un fragmento que escribí para el cuaderno que titulé “Clarice en Mar”—una especie de diario de lectura que fui creando a lo largo del semestre en el que asistí a la cátedra de Clarice Lispector— en donde anoté lo siguiente:

“He estado pensando en la lengua de Clarice y creo que es un Rimbaud femenino. Anotaciones inmediatas, frases en varios tiempos a la vez; lo que no puede decir por su lengua partida, lo escribe. La escritura es su medio de comunicación con su interior y el mundo. Ella es una parábola y no hace nada más que vivir. La mayoría de sus oraciones no las entiendo. Solo me centro, a veces, en sentir las”. (27/01/2018)

Desde muy pequeña me he sentido fuertemente vinculada a tres elementos: el agua, la música y la libertad. En mi etapa adolescente, opté por cambiar todos mis nombres en redes sociales por la palabra alemana *freiheit* (que traduce, libertad); años después decidí que me sentía más identificada con el nombre “Mar Leudh” que con el nombre que mis padres decidieron ponerme. “Mar” nacía de mi afición por el océano como un recorte de mi nombre “Mariana” y “Leudh” que, según el lingüista francés Émile Benveniste en su *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* (1976), es una de las raíces de la palabra “libertad” que significa crecimiento o desarrollo en las plantas. Este apodo se fue convirtiendo, a través de los años, en una personalidad artística utilizada tanto como pseudónimo en proyectos escriturales, como en mi representación artística en proyectos musicales. Al igual que la

escritura de Clarice Lispector de tan difícil clasificación, sentía que era de todos lados y a la vez de ninguno; me costaba verme encasillada en un nombre que yo no había elegido al nacer y que con un poco de esfuerzo podía erradicar para sustituirlo por otro más próximo a mí. Evidentemente mi postura era bastante ingenua y común, era —en alguna medida— un grito de rebeldía adolescente frente a la clasificación que percibía en distintos aspectos de la vida y que la mayoría de adultos utilizaba para pensar y comprender el mundo. No obstante, con el mismo paso del tiempo y una progresiva madurez, fui comprendiendo que podía ser a veces Mar, a veces Mariana, y que ambas podían coexistir y ninguna de las dos estaba mal. Tal vez por eso fue mi acercamiento casi obsesivo a la literatura de Lispector, quien perteneció a dos lugares diferentes como lo fueron Ucrania (su país natal) y Brasil (lugar en el que se crió) y quien también se vio obligada, por razones bélicas y debido a la diáspora de sus padres hacia Latinoamérica, a cambiar su nombre de Chaya Pinjasovna Lispector a Clarice Lispector. Su doble pertenencia, la modificación del nombre propio, así como la indeterminación de la forma y género de su obra, son solo algunos de los rasgos que dan cuenta de una escritura que escapa de lo normativo, del entendimiento canónico de la literatura.

No puedo dejar de hilar en todo este entramado el tema de la música. Recuerdo que la primera vez que el libro *Agua Viva* llegó a mí fue justamente gracias a una experiencia relacionada con lo musical. Me encontraba en ese entonces en mi habitación la cual estaba en el segundo piso de un teatro muy cerca de la universidad llamado “La maldita vanidad”. En ese entonces solía despertarme muy temprano debido a que mi cuarto quedaba justo encima del salón en el que los actores ensayaban distintas obras y musicales que presentaban por las tardes. Este espacio también lindaba con el café-bar del teatro que era manejado por uno de mis *roomates* quien siempre ponía la misma *playlist* desde su celular con canciones que no eran propiamente cercanas a mi gusto musical. Una mañana me levanté sorprendida, pues en vez de escuchar los fuertes gritos actorales o la típica lista de reproducción matutina de mi

compañero, llegó a mis oídos el sonido tropical de mi banda brasileña favorita, *Natiruts*. Me quedé estupefacta pues jamás, en los dos años que llevaba viviendo ahí, alguien había decidido cambiar por un día las canciones que se escuchaban en las mañanas, y mucho menos por un grupo de reggae originario de Río de Janeiro que muy pocas personas conocían. Aún entredormida, decidí abrir las cortinas para recibir el sol pues el día, por primera vez en mucho tiempo, era luminoso; sentía dentro de mí una especie de extrañeza mezclada con nostalgia y alegría. Ajusté la ventana y mientras tendía mi cama seguí escuchando las melodías que llegaban desde abajo y que me hacían bailar un poco, cuando de repente, caí en cuenta que llevaba varios minutos oyendo canciones que solo yo (y otra persona en el mundo) pondríamos una seguida de la otra. Inmediatamente amarré mis zapatos y bajé las escaleras corriendo para llegar al café; tenía el corazón acelerado y sentía mi pulso sobre la garganta. Abrí la puerta y ahí estaba él, con su camisa de cuadros y su pelo enredado moviendo sutilmente la cadera mientras limpiaba los vasos del bar con un trapo de espaldas a mí. Me acerqué lentamente, casi que en puntas de pie para no hacer ruido y le di dos golpecitos en el hombro. Volteó asustado y al verme, una enorme sonrisa se dibujó en su rostro y me abrazó tan fuerte como lo hacía años atrás siempre que nos despedíamos.

Compartimos de nuevo las tardes lluviosas, el tinto bajo el sol de mediodía, los dibujos en las servilletas y uno que otro poema. Nos permitimos perdonarnos, pero más que eso (y por primera vez) nos permitimos escucharnos sin interrupciones. Su despedida fue un paquete bajo la puerta de mi habitación que contenía un *collage* colorido con fragmentos de frases y pinturas no convencionales, junto con un libro sucio y amarillento que aún contenía el olor de las colillas que siempre cargaba en su mochila: *Agua Viva*.

2. Atrás del pensamiento: estructura y creación de la investigación

Haber descubierto la literatura de Clarice Lispector y especialmente su libro *Agua viva* constituyó, como dije en las páginas anteriores, un hecho fundamental tanto a lo largo de mi carrera, como en mi vida personal y emocional. Leer su obra me permitió entender y reconocer qué tipo de lenguaje y de estética me interesan y me interpelan; por eso mismo me propuse buscar una puerta de acceso para explorar su universo narrativo. Encontré en *Agua Viva* la posibilidad de realizar un abordaje de la novela que estuviera a medio camino entre la literatura y la música, respondiendo a la siguiente pregunta: ¿Cómo se percibe el instante en *Agua Viva* a través del sonido innato de un mundo sensible?

El propósito de Clarice Lispector en este libro es escribir la vida. Ese mismo acto de tomar conciencia sobre el universo que la rodea a través de la escritura, es precisamente aquel que permite poner el oído cerca de la pulsión vital al igual que las manos cerca de la vibración de la vida. Es por eso que mi estudio de la obra *Agua Viva* se basa, en primer lugar, en un rastreo de las texturas sonoras que atraviesan la obra. En segundo lugar, la investigación no sólo se enfoca en un entendimiento teórico de la novela, sino que además crea un espacio artístico donde busco explorar, a través de distintas artes como la escritura, la fotografía y la música, las materias sónicas que rodean el mundo de la novela junto con nuestra experiencia en el universo. Los sonidos son entonces herramientas que desautomatizan nuestra cotidianidad y nos ayudan, constantemente, a percibir eso que llamamos “el instante”.

El primer capítulo de este trabajo titulado “Inmersión en *Agua Viva*” consiste en un acercamiento tanto a la vida de Clarice Lispector como a distintas perspectivas existentes sobre su obra y en particular, a la recepción crítica que ha tenido la novela *Agua Viva* y que me ha permitido elaborar mi propia hipótesis de lectura de la misma.

El segundo capítulo titulado “La escucha de lo viviente y la ausencia de sonido” se divide en dos partes: “¿Cómo suena la vida?” y “El silencio de lo vivo” en donde explicaré cómo la vida se presenta en las distintas formas vivientes que existen en el mundo y se entenderá la importancia de lo que llama Lispector “la pulsación vital”. Además, el capítulo irá acompañado de distintas piezas fotográficas que fui creando paralelamente a mi investigación como medio artístico para expresar, de manera visual, lo que algunos pasajes de *Agua Viva* causaron en mí. En este capítulo se pensará el lenguaje de Lispector como teórico en sí mismo y se demostrará cómo la autora cuestiona constantemente el discurso de la especie y los vínculos existentes entre los seres humanos y no humanos a través de la teoría de los afectos. Basándome en el texto *A la escucha* (2008) del filósofo francés Jean Luc Nancy, pondré como eje central de los análisis el elemento de la escucha, el cual será determinante para entender la percepción del ser humano de aquello que lo rodea. A su vez, a través del texto *El sonido y el largo siglo XX* (2011) de la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier se explicará cómo los humanos nos hemos visto afectados por los cambios que la vida tecnológica ocasiona en la percepción de lo sensorial. Los objetos, pasan a tener entonces una relación intrínseca con el tiempo y, el sonido que producen, marcará el día a día de los individuos. Los elementos mencionados serán analizados a la luz del texto *Neomaterialismo: la vida humana, la materia viviente y el cosmos* (2018) de la filósofa colombiana Marta Inés Palacio donde propone que el neomaterialismo es la “capacidad de agencia” que tiene la materia por sí misma en relación a otras materias y cuerpos del mundo. El afecto, será entonces no solo el puente entre la energía emitida por los cuerpos, sino un espacio desde el que se podrán estudiar preguntas ontológicas ligadas al lugar que esos cuerpos ocupan en el mundo. Al final, se demostrará el hecho de que el interés de Clarice Lispector en *Agua Viva* se centra más que nada en la intensidad sonora de lo viviente y no en

su significado o definición. La pregunta por lo vivo, lo que suena y lo que calla, serán pues las líneas de fuga que aportarán una nueva experiencia en la recepción de la novela.

El tercer capítulo se titula “La escritura y la música” y lo he pensado en dos dimensiones. En primer lugar, mostraré las distintas líneas de conexión entre la obra y la música a través de los vínculos entre la escritura como proceso y el caleidoscopio musical que la novela despliega a lo largo de sus páginas. En segundo lugar, haré visible una interpretación de la novela a través de una canción que fue escrita y producida por mí (con ayuda de un equipo de trabajo) titulada “Atrás del pensamiento” con el fin de vincular la escritura de Lispector con la energía musical que atraviesa el *blues*, donde la importancia de la canción se centrará en la creación de su estructura desde una fragmentación y selección de palabras y frases precisas de la novela, junto con la utilización y expresión de *blue notes* a lo largo de la melodía. Estas palabras cobrarán aún más vida por medio de su musicalización, la cual será acompañada por un video filmado en distintos espacios de la naturaleza inspirados en mi lectura de *Agua Viva* y a través de diferentes paletas de colores, donde la protagonista seré yo expresando varias perspectivas de las múltiples personalidades que conforman tanto mi cuerpo como mi mente. La primera parte, se titula “Agua viva como rizoma sonoro” y explica cómo la música logra desestabilizar al intelectual que, al abandonar la razón, se permite vivir y sentir a través de sus facultades perceptivas y sensitivas. Este procedimiento se explica a partir de la comparación de algunos pasajes de *Agua Viva* estudiados a la luz de la experiencia de Walter Benjamin al momento de acercarse por primera vez en su vida al sonido del jazz que el crítico Julio Ramos menciona en su ensayo titulado *Descarga Acústica* (2010). Siguiendo la misma línea argumentativa, se analiza la intención de Clarice Lispector de dirigir su escritura hacia lo intuitivo por medio del “devenir” naturaleza. La figura del rizoma propuesta en *Mil mesetas- Capitalismo y esquizofrenia* (1980) por los filósofos Deleuze y Guattari es primordial al momento de analizar la multiplicidad del lenguaje en la

novela al pensarla justamente como un rizoma que desarticula y atomiza el mundo junto con sus reinos y especies; gracias a esto, se entenderá la relación entre el libro como máquina literaria y el dispositivo musical. En consecuencia, se hará una comparación entre el uso de la palabra “es” en *Agua Viva* y la *blue note* en el Blues a partir de algunas relaciones con el cuento “El Perseguidor” (1959) del argentino Julio Cortázar.

Por otro lado, en “El tono de la escritura” planteo cómo Clarice Lispector propone en su obra otras lógicas del lenguaje ajenas a los cánones literarios y basadas en la percepción de lo acústico. Así pues, la importancia del sonido escritural y su elasticidad, serán los factores principales a tratar, tomando como base teórica el concepto de “la lengua extranjera” en el libro *Crítica y Clínica* (1993) de Deleuze. Lo anterior dará pie al siguiente apartado “La voz de la escritura, la escritura de la voz” donde la *biopolítica* de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez será fundamental para comprender uno de los temas centrales de la obra que su mismo título invoca: el agua. Ésta, será entendida como transportadora del tiempo a través de distintas analogías que incluyen las figuras del río, el cuerpo y la voz.

El apartado número cuatro titulado “Devenir-música” traza algunas relaciones entre la noción de *devenir* de Deleuze y Guattari y algunos pasajes de *Agua Viva* con el propósito de mostrar el hecho de que la escritura, en la novela, siempre está dirigida hacia un “devenir-música” donde la vida es pura virtualidad y potencia de ser. Además, la configuración del “paisaje-música” será esencial para comprender cómo la música transita por la cotidianidad de la vida en *Agua Viva* permitiendo a los distintos seres vivos estar en el presente único e irrepetible. Por medio de la comparación entre la *escritura automática* y la improvisación musical, se explica cómo la obra de Clarice Lispector es en sí misma una poética acústica.

Por último, está el apartado “Entre la gruta musical” donde, en primera instancia, se explica el uso y posible significado de la palabra “it” a lo largo de la obra. Así pues, el sonido

es una materia donde la vida se inscribe y manifiesta y eso se mostrará a partir del devenir musical y una comparación entre el cuerpo humano y las distintas partes de algunos instrumentos musicales mencionados en la novela. Por medio del análisis del “balbuceo” se entenderá la lengua de Lispector como lengua extranjera y su escritura, como algo inclasificable. Para concluir, a través de una interpretación propia de la obra, entregaré una muestra audiovisual de mi canción “Atrás del pensamiento” ya mencionada anteriormente, la cual será un puente para el nacimiento de *Agua Viva* como una nueva vida, esta vez, expresada a través de la energía musical.

1. INMERSIÓN EN AGUA VIVA

1.1. Vida y obra de Clarice Lispector

Chaya Pinjasovna Lispector nació en Ucrania, en un pueblo llamado Chechelnyk el 10 de diciembre de 1920. Tan solo dos años más tarde, debido a la revolución rusa, ella y su familia se ven obligados a viajar hacia Bucarest (Rumania) para conseguir pasaportes rusos y, posteriormente, dirigirse a Brasil. Al llegar a Maceió (Alagoas) deciden cambiar su identidad por nombres portugueses, es así que Chaya se convierte en Clarice. La pequeña comienza a escribir a muy temprana edad y, aproximadamente a sus diez años, decide empezar a enviar sus cuentos al *Diario de Pernambuco* donde sus escritos son rechazados ya que (a diferencia de los otros niños) ella solo describía sensaciones y no narraba hechos. Cuatro años más tarde, se muda a Río de Janeiro con su padre (pues su madre había fallecido años atrás) y comienza a leer autores tanto nacionales como extranjeros tales como Fédor Dostoievski, Jorge Amado, Queirós y Machado de Assis. En 1939 ingresa a la Facultad de Derecho de la Universidad de Brasil y con tan solo 21 años logra publicar su libro *Cerca del corazón salvaje*, novela que construye la biografía de un personaje llamado Joana, cuya vida da cuenta de lo que significa ser mujer en un mundo gobernado por hombres desde la perspectiva de una joven que busca entender su verdad interior, a través de un estudio complejo de las relaciones humanas por medio de la comunicación con el exterior. El libro se publica en 1943 y recibe el premio *Graça Aranha* como mejor novela publicada. Aún siendo estudiante, conoce a su futuro compañero de vida, Maury Gurgel Valente, con quien más adelante crea una familia y con quien se traslada numerosas veces a distintos países como Francia, Italia, Inglaterra y Suiza. Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, en 1944, Lispector fue voluntaria en el cuerpo de enfermeras de la Fuerza Expedicionaria Brasileña y prestó ayuda a soldados heridos en distintos hospitales. Dos años más tarde, publica su segunda novela *O*

lustre donde, a través de una prosa lírica y filosófica, narra la historia prohibida de los hermanos Virgínia y Daniel por medio de una distorsión sensual de la realidad.

Desde el año 1949 Clarice Lispector comienza una vida periodística trabajando en periódicos locales, publicando crónicas que —de nuevo— rompían con la forma tradicional establecida para este género y, por eso mismo, fueron objeto de crítica. Diez años más tarde, en 1959, se separa de su esposo abriendo la puerta a importantes publicaciones como: *Lazos de familia* (1960), *La manzana en la oscuridad* (1961) y su gran obra *La pasión según G.H* (1963). Seis años más tarde, ocurre una tragedia que marcará para siempre su vida. Lispector solía fumar cuando escribía en su máquina; una madrugada, la escritora se duerme con un cigarrillo encendido, lo que produjo un incendio que destruyó por completo su escritorio y le ocasionó incontables quemaduras. Su mano derecha quedó destruida por completo y, a raíz del accidente, a pesar de varias cirugías, jamás recuperó por completo la movilidad.

En el mes de agosto de 1973 sale a la luz *Agua Viva* que constituye, dentro de la producción narrativa de la autora, su libro más inclasificable en el que propone una visión abierta y singular de la escritura, la música y la pintura. Dos años después (y curiosamente en el mismo mes) el poeta y político colombiano Simón González organiza el Primer Congreso Mundial de Brujería en Bogotá y decide invitar a Lispector. Se habían conocido un año antes en Cali, en unas jornadas literarias junto a autores como Di Bendetto y Vargas Llosa, y allí la escritora pronunció una importante frase: “Dejo registrado que, si vuelve la Edad Media, yo estoy del lado de las brujas”. Durante este congreso, Lispector tenía planeado leer su cuento *El huevo y la gallina* (1964) del cual siempre decía que era misterioso hasta para ella misma. No obstante, por razones desconocidas, se negó a hacerlo y tuvo que leerlo una persona de la embajada brasileña mientras ella se mantenía en silencio esperando el momento para salir de la sala.

En el mismo año de la publicación de su última novela *La hora de la estrella* (1977) Clarice Lispector muere un 9 de diciembre (un día antes de su cumpleaños) a causa de un cáncer de ovario que acabó con su vida. Fue sepultada el 11 de diciembre de 1977 en el cementerio de Cajú.

1.2. *Agua Viva* entre fragmento y estructura

Clarice Lispector apareció en el panorama literario brasilero como una voz disonante, como una voz que no hablaba de la misma manera en la que hablaba la literatura de una época enfocada hacia lo regionalista. Su escritura, nace como musgo dentro de la acera para brillar dentro de caminos que habían perdido su color gracias a la violencia y a distintas problemáticas sociales que afectaban desde años atrás a los países latinoamericanos. Clarice, inaugura entonces desde los años 40 una literatura que huye de clasificaciones y encasillamientos, una literatura que escapa de cualquier parámetro tradicional y que constituye una propuesta alterna y novedosa tanto para la literatura brasileña como latinoamericana. Sus textos transforman lo establecido y proponen otra concepción de la literatura que desarticula los cánones existentes hasta el momento.

La escritura de Lispector, comienza entonces a alejarse cada vez más de la forma tradicional de la novela moderna para convertirse en una forma de expresión fragmentaria, de difícil localización genérica que encantarán a distintos círculos artísticos del momento. La preocupación social junto con el rechazo hacia el perfeccionamiento estructural y técnico de sus textos son factores sumamente importantes en las obras que anteceden la publicación de *Agua Viva* en el año 1973, libro que propone la búsqueda de aquello que la narradora denomina “instante”:

(...) Pero el instante-ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga, se enciende y se apaga. El presente es el instante en que la rueda del automóvil a gran velocidad toca

mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que todavía no tocó, tocará en un inmediato que absorbe el instante presente y lo torna pasado. Yo, viva y reluciente como los instantes, me enciendo y apago. Sólo aquello que capto en mí tiene, cuando está siendo ahora transpuesto en escritura, la desesperación de las palabras que ocupan más instantes que una mirada. (p.27)

Agua Viva es entonces una nueva lengua y forma de expresión que nace de la búsqueda de nombrar los pequeños instantes-ya, mediante una narrativa no lineal que propone una nueva mirada sobre el mundo que consiste en percibirlo por medio de los sentidos y desde distintos medios creativos como lo son la pintura, la escritura, la fotografía y la música. Como bien dirá la crítica argentina Florencia Garramuño en su artículo *Espectros de Clarice Lispector en la cultura contemporánea* (2017): “Se trata de un tipo de literatura que encuentra en el sostén biográfico no tanto la forma de narrar una vida en particular, sino el modo de narrar la vida como una fuerza impersonal que, si por momentos necesita concretarse, para su relato, en un sujeto, lo hace de modo que este sólo implica el sostén de una vida irreductible a la forma individual. Se crea así un tipo de relato que logra acercarse con mayor intensidad a lo que en la vida más se acerca a la experiencia pero que no se confunde con el acontecimiento.” (p.850)

La escritura de *Agua Viva* no solo es fragmentaria, sino que además no busca nada más que ser por sí misma, sin seguir alguna trama que intente narrar una historia de manera lineal y progresiva. Una escritura que es más bien una espiral, que conforme va avanzando, se sumerge en un espacio atemporal que se encuentra, como dice Garramuño, “mucho más preocupada por la exposición de núcleos narrativos ‘suelos’, donde los diferentes momentos brillan uno al lado del otro”. (851)

La obra funciona entonces a partir de pasajes fragmentarios que reflexionan sobre la vida como instante inatrapable e indecible, el pensamiento, la palabra y la naturaleza de todo un universo amplio e inexplicable. La escritura de *Agua Viva* es pues un *performance* que hace y deshace el mundo a partir de la percepción que la narradora tiene de él y la experiencia de escritura que supone nombrarlo y decirlo. La moral, la verdad, lo tangible y lo intangible se debaten a lo largo de la obra como situaciones circunstanciales que carecen de importancia; lo que realmente es relevante es aquello que podemos percibir no con la razón, sino con el cuerpo, con los sentidos y con el alma. Clarice Lispector propone la figura del pensar-sentir que implica una concepción del conocimiento que solo es posible si está atravesada por las emociones que expanden los límites de lo que se puede saber. Logra entonces convertirse en una inspiración constante pues dice en sus escritos todo lo referente a lo humano y lo no humano; es una flecha transversal que permite expandir los límites del conocimiento. Si bien algunos fragmentos de la novela parecieran estar cargados de incertidumbre y oscuridad, la escritura de Lispector elige y apuesta por el lado luminoso de la vida, se inclina hacia la alegría de la existencia y su capacidad de variación y cambio fuera de los parámetros convencionales:

Además no quiero morir. Me rebelo contra “Dios”. ¿Vamos a no morir como desafío? No voy a morir, ¿oíste, Dios? No tengo valor, ¿oyes? Porque es una infamia nacer para morir no se sabe cuándo ni dónde. Voy a estar alegre, ¿oíste? Como respuesta, como insulto. Garantizo algo: nosotros no somos los culpables. Es necesario entender mientras estoy viva, ¿oíste?, porque después será demasiado tarde (p.119)

Agua Viva es pues un grito que retumba en los oídos de quienes deciden leerla. Es una daga que no sólo sobrepasa fronteras, sino que además amplía los límites de los géneros

literarios y del propio género humano al expandirlo hacia otras formas de lo viviente. Es una literatura que traspasa los pilares de construcciones morales y sociales.

El escritor e historiador Benjamin Moser en su libro *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector* (2009) narra, de manera cronológica, las implicaciones de distintos sucesos personales de la vida de Lispector y su obra escritural. En el capítulo 42 titulado “La cosa misma” toma como eje central la dificultad del proceso de escritura de *Agua Viva* y hace referencia a algunos testimonios la amiga y secretaria de Lispector Olga Borelli, quien la acompañó durante distintos episodios nerviosos a lo largo del proceso de escritura de la obra. Moser narra la importancia que le da Clarice Lispector al proceso de difundir “un soplo de vida” dentro de “objetos inanimados” junto con la conexión entre la creación y el lenguaje. A pesar de la estructura fragmentaria del libro y que este pareciera haber sido escrito de manera totalmente espontánea, los testimonios de Borelli narran lo contrario. Al parecer *Agua Viva* fue escrito con plena consciencia de lo ardua que era la búsqueda de expresar el instante de la vida mediante la palabra y un nivel de dificultad literaria jamás tratado antes. En ese sentido, Borelli dice que su ayuda fue fundamental para establecer la secuencia de los fragmentos, para finalizarlo y para la escogencia del título:

(...) Estructurar un libro era la tarea más dura de la escritura, se quejó Clarice. A medida que envejecía, editarse a sí misma le resultaba cada vez más agotador y necesitaba una lectora comprensiva. “Simplemente no tenía el valor para estructurar esos manuscritos, todos esos fragmentos”, recordaba Olga. “Un día, viendo todo ese material, le dije a Clarice: ¿Por qué no estás escribiendo? El libro está listo. Dijo: No, no me apetece, no te preocupes. Así que dije: No, te ayudaré. Y empecé a estructurar el libro. Ahí es cuando estructurar empezó a gustarme y reuní las fuerzas para intentarlo más tarde con los otros”. Sin esta ayuda, *Agua Viva* podría no haberse completado. Clarice tenía serias dudas sobre la obra. “Estaba insegura y pidió su

opinión a varias personas” recordaba Olga. “Con otros libros Clarice no mostró esa inseguridad. Con *Agua Viva* sí. Fue el único momento en que vi a Clarice dudar antes de entregar un libro al editor. Ella misma lo dijo”. (p.339)

A partir de lo anterior, parece indiscutible que *Agua Viva* es dentro de la obra de Lispector una experiencia de transformación del lenguaje para conseguir una pureza “carente de significado” y así lograr una composición musical de palabras como una danza de sentidos. Su título (de difícil traducción) nos permite pensar su escritura como una medusa translúcida que se confunde con el agua, donde cuerpo y elemento se complementan para formar el todo, ese todo que Clarice Lispector describe de manera sorprendente en cada una de las piezas que conforman este libro que expande las posibilidades de pensar la vida y escribirla.

1.3. Clarice Lispector a través de otros ojos

Clarice Lispector es una de las autoras latinoamericanas que mayor atención de la crítica ha recibido. Describir la inmensa cantidad de artículos, estudios y reseñas que se han escrito sobre su obra excede el propósito de este trabajo. Escritores como Antônio Candido, Benedito Nunes y Nelida han dedicado minuciosos estudios a la amplia producción literaria y periodística de la escritora brasileña.

Me limitaré pues, a mencionar algunos textos sobre *Agua Viva* que me sirvieron como eje para pensar el libro desde distintas perspectivas. El primero de ellos es *Writing by ear* (2018) escrito por la profesora de literatura brasileña de la Universidad de Toronto, Marília Librandi, donde se estudia la teoría de lo aural como eje central de la novela *Agua Viva*. Desde el principio, la autora explica el concepto del sonido citando a Heidegger: “Another route would be to cause the world to begin speaking and to listen the world of the world itself” (1986,149). Según la escritora, varias novelas de Lispector son creadas como un

espacio para la escucha, y ese espacio es precisamente lo que llamaré “aural”. En el caso de *Agua Viva*, la improvisación no es precisamente un método sino un modo de vida. Siguiendo la misma línea, la novela aural implica entonces —como describe Librandi— tres características esenciales: “duplication of authorship through the creation of characters who are themselves writers, and presented as apprentices of a form they don’t master and that, for this same reason, they feel free to experiment with; a conversational pattern establishing a direct dialogue with their read and the exposure of their book as a work in progress, an “improvised draft” being written as if at the same time as it is being read” (p.53)

Es entonces el receptor quien, junto con la autora, crea el instante narrado en la novela. Según esto, el sonido en *Lispector* podría dividirse en distintas áreas que crean una experiencia en el receptor con cada página que va leyendo.

En segundo lugar, otro texto que fue fundamental a lo largo de esta investigación es *Archivo y desmemoria en Agua Viva de Clarice Lispector* de Mariela Herrero, publicado en el 2003 por la Universidad Nacional del Rosario, en donde se enfatiza la importancia del instante no como un momento liberador, sino como un espacio necesario para la crisis. El contexto político es también fundamental en este artículo, pues está vinculado a la censura que existió en Brasil desde 1964 en contra de distintas posiciones artísticas e intelectuales. Según la narración, Lispector eligió transgredir las distintas condiciones históricas “exponiendo el proceso de construcción de la obra” donde su escritura “contaminada” logra exhibir una situación histórica de conflicto:

(...) De esta manera, los artistas comenzaron a replantearse el lugar y la función que poseían dentro de una cultura que poco a poco empezaba a sentirse como un campo aislado desde el que ya no era posible la comunicación con el pueblo. 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” que confrontara el uso oficial de un lenguaje al servicio de la dictadura. (p.39)

Así pues, la lengua de Lispector sería entonces una lengua cuya función sería la de crear un “código hermético” opuesto al mismo lenguaje y que en vez de responder a los patrones validados, creara nuevas formas de significación a manera de resistencia.

Otro aporte crítico de fundamental importancia es el artículo *Pintar las fuerzas: la escritura de Agua Viva* escrito por el investigador Gustavo Quintero de la Universidad de Buenos Aires, donde se explica cómo Lispector crea un acercamiento al mundo desde la pintura y a partir de una intervención de los parámetros y convenciones sobre la escritura. Además, en este escrito se realiza un análisis de las distintas imágenes que hacen de la escritura de Lispector un “pintar las fuerzas” y un “hacer visible” lo imperceptible. Según eso, la pintura sería entonces una apuesta por dibujar lo imposible e intentar “apuntar hacia un centro mucho más complejo e inasible que el de una simple narración” (p.17).

Por último, quisiera resaltar el texto *La estética de la respiración en Clarice Lispector y el gozo femenino* (2012) de la maestra en literatura brasileña Cristina Moreira Marcos, quien describe en su artículo cómo, a partir de una “estética de la respiración”, se pueden leer en *Agua Viva* distintas preguntas planteadas en la obra sobre lo femenino:

Hoje se trata de se orientar, não em direção as místicas, mas em direção a uma certa relação com a criação a fim de saber um pouco mais sobre as manifestações desse gozo que não se reduz à lógica fálica. A estética do sopro em Clarice Lispector faz parte de uma concepção da arte na qual temos a

música como linguagem sem palavras, a pintura livre de qualquer figura e a escrita liberada da palavra. Essa arte, orientada em direção ao Outro, não como tesouro de significantes, mas como enigma, segredo insondável, desenha-nos um certo destino do feminino no mundo contemporâneo. (p.207)

La lengua de Clarice Lispector propone una poética de la escritura centrada en la relación con el cuerpo y lo sensorial que abre otras formas de conocimiento y comprensión del mundo y de la vida. Quisiera añadir, que me parece supremamente interesante el hecho de que la mayoría de los artículos críticos que me sirvieron para pensar la obra de Lispector han sido escritos por mujeres. Es decir, la pregunta por la relación entre sensibilidad y pensamiento, sensorialidad y conocimiento, cuerpo y escritura, cuerpo y lenguaje pareciera ser una preocupación de las mujeres. De allí que, a modo de hipótesis, se pudiera creer que la misma poética de Lispector señala alguna relación entre el género y una literatura de la indeterminación donde los límites que separan el mundo desde una perspectiva heteronormativa, se desarticulan para propiciar un pensamiento de las conexiones, mezclas y devenires.

La investigación que pude realizar sobre la recepción crítica de la novela señaló que son muy pocos los estudios de *Agua viva* donde la música y el sonido constituyen ejes de análisis centrales. Por ende, el propósito de este trabajo reside justamente en realizar un acercamiento a este libro a través de diferentes texturas y elementos sonoros presentes en la novela que permiten entender la relación entre cuerpo, sonoridad, escucha, música, vibración y modos en que lo acústico afecta la vida. Mi investigación, tendrá entonces como base fundamental la “teoría de los afectos” planteada principalmente en el libro *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina* publicado en el 2012, escrito y editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez, profesores e investigadores de los estudios

latinoamericanos en Washington University en St. Louis. Según estos críticos, la sociedad comenzó un proceso de transformación cultural y de globalización después del fin de la Guerra Fría. Luego de distintas manifestaciones de la violencia (tanto por las catástrofes naturales, como por las armas durante la guerra y la discordancia de pensamientos), el concepto del “afecto” salió a relucir como una herramienta para el estudio de las subjetividades y como un “nivel ineludible para el estudio de las formas inorgánicas y discontinuas a partir de las cuales se manifiesta y expresa lo social”. (p.314)

Es así como todas las configuraciones referentes a las nuevas formas de “dominación y marginalidad” (luego de una etapa tan violenta en la historia de la humanidad), crean una correspondencia directamente proporcional con “pulsiones donde el elemento emocional, pasional, etc desempeña —más que el de la razón instrumental— un papel preponderante, que se suma a los factores más tradicionalmente asociados a la formación de conciencia social y a la construcción de imaginarios colectivos”. (p.314)

El “afecto” puede definirse entonces como un impulso y un espacio que posibilita distintas problematizaciones epistemológicas y permite el cuestionamiento frente a las distintas conductas y construcciones sociales, así como las diferentes relaciones de poder dentro de la sociedad. Este poder se “configura y reconfigura” en devenires constantes:

Definidos como “intensidades impersonales” que no pertenecen ni al sujeto ni al objeto, ni residen en el espacio intermedio entre objeto y sujeto, los afectos han sido codificados en términos de su autonomía, su inconmensurabilidad y sus formas de transmisión intersubjetiva. (...) El afecto se mueve entonces entre los extremos del control y el exceso. Constituye una fuerza a la vez constructora y destructora, cohesiva y dispersante, un punto ciego de la racionalidad moderna y una de sus más nítidas líneas de fuga. (p.323)

Es así como se crea el “giro afectivo” como una propuesta de liberación de las “instancias representacionales” que sugiere estudiar los afectos como figuras “desterritorializadas” de energía que oscilan dentro del aspecto de lo social “sin someterse a normas ni reconocer fronteras”. A través de la teoría de los afectos, serán estudiados distintos pasajes de *Agua Viva* relacionados con lo sonoro y lo musical como afectaciones sensoriales que descomponen las concepciones anatómicas sobre el cuerpo y revelan otros modos de sentir y comprender la vida y el sentido. Tanto el giro afectivo, como la figura de la desterritorialización son entonces aspectos sumamente pertinentes al momento de explicar cómo la música se encuentra en todo aquello que nos rodea como seres sensibles y cómo, gracias al sonido, logramos percibir ese instante “it” que nos saca de la temporalidad continua del reloj y de una cotidianidad desgastante. La palabra misma, en mi lectura de *Agua viva* de Lispector es una materia vibrante y resonante que posibilita acercarse a un universo en constante cambio y variación para vislumbrar en él el movimiento indetenible de la vida.

2. LA ESCUCHA DE LO VIVIENTE Y LA AUSENCIA DE SONIDO

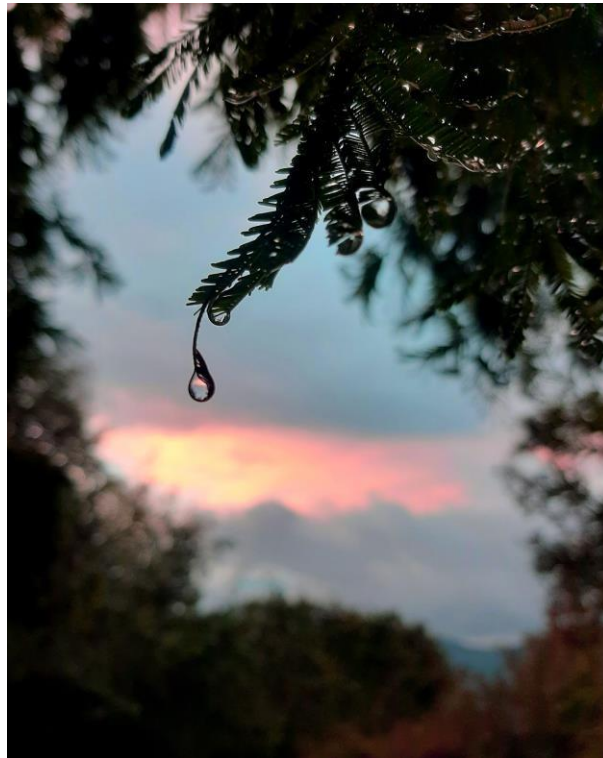


Figura 1. Título: *Embrión de agua*. Autor: Mariana Ordoñez¹

2.1. ¿Cómo suena la vida?

Agua Viva es en sí misma una expresión de conciencia sobre la existencia. La voz que narra, aunque en ningún momento se identifica con un nombre propio y solo sabemos de ella a partir de ciertas acciones, es la de una pintora que desea transitar por los recovecos de la escritura. Desde los inicios de la obra —al experimentar aquel fluir de conciencia por medio de la “anotación inmediata” —esta expresa una constante búsqueda del “es” entendido como: el halo que da vida, la pulsación, el núcleo, lo vital, el todo y la nada; elementos que ejemplifican el proceso de introspección que realiza la narradora a lo largo de la obra respecto

¹ Todas las fotografías en el presente documento son de mi autoría y serán utilizadas en este trabajo para ilustrar, de manera visual, las imágenes que llegaron a mi mente al momento de leer los fragmentos correspondientes en *Agua Viva*

al acto de existir. Existir pasa por el lenguaje y el sonido que son materias que nos vinculan al mundo, afectos que nos acercan al resto de los vivientes desjerarquizando lo humano y volviéndolo parte del mundo que lo rodea. Es percibir la vida como algo impersonal e indeterminado que se manifiesta a través de la pulsión vital. En pocas palabras, existir es mirar hacia adentro para expandirse y ser parte del mundo y con el mundo. La dificultad de lo anterior recae precisamente, en que la narradora demuestra no saber (y no querer saber) qué significa realmente ser humano. Su interrogante principal es: ¿qué significa ser?



Figura 2. Título: Huellas de Mar. Autor: Mariana Ordóñez.

Lispector, en la novela, enfatiza continuamente en la relevancia de la pulsación vital independientemente de la forma que ésta tome porque la intensidad se escapa a cualquier determinación. Realmente no importa de dónde proviene la vida sino cómo esa vida se presenta en las distintas formas vivientes que hay en el mundo. Solo de este modo se desjerarquiza verdaderamente la mirada que pone al hombre en el centro de la vida y se reconoce la existencia de otros vivientes no humanos: la naturaleza, los animales, el agua, las flores, las piedras, los objetos.

En el prólogo de *Ensayos sobre biopolítica* (2007) “Una vida: la realidad de lo virtual” los críticos Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez se hacen la pregunta de qué pasa cuando lo que excede la vida (ese “más allá”) lo dice la palabra misma:

(...) La vida no se define por lo que es, sino por lo que puede ser, por el poder de un cuerpo de afectar y ser afectado, de multiplicar sus conexiones, de crear nuevas relaciones, de aumentar su capacidad de actuar. Definir un cuerpo a partir del verbo «ser» supone separarlo de lo que puede y ajustarlo a una imagen o a una identidad ya determinada (o teleológica) que domina al conjunto en función de cierto resultado, que opera una codificación en relación a una norma. Y lo que un cuerpo es capaz de hacer no puede definirse de antemano: depende de sus encuentros y conexiones con otras líneas de devenir donde lo que se actualiza es sólo una porción de sus poderes. Una vida deviene junto a otras produciendo relaciones, afirmando diferencialmente su poder, su ritmo, su estilo singular de cambio, en un proceso abierto y en formación que no tiende a un estándar previo de medida. (p.22)

En muchas ocasiones, cuando la palabra intenta decir el “más allá” ininteligible lo que ocurre es que fracasa y logra lo contrario. No obstante, en *Agua Viva* Clarice Lispector demuestra precisamente el hecho de que su propósito no es el de definir el más allá de la vida, sino más bien decir su intensidad e indeterminación, potenciarlo.

Para estudiar la obra, debe pensarse el mismo lenguaje de Lispector como un lugar donde se produce una reflexión teórica sobre el mismo lenguaje a partir de la introspección y la búsqueda constante de un entendimiento sobre lo que significa ser y existir. *Agua Viva* cuestiona el discurso de la especie que coloca a la especie humana como el eje ordenador del mundo y muestra que la vida son las conexiones, vínculos y afectos existentes entre los seres

vivientes sean del reino que sean. La primera página del libro confiesa abiertamente esa búsqueda que se pretende realizar y brinda una primera luz sobre el propósito de la pintora al intentar experimentar con las palabras:

Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya que de tan huidizo no lo es más porque ahora se volvió un nuevo instante-ya que también ya no es. Cada cosa tiene un instante en que ella es. Quiero adueñarme del es de la cosa. Esos instantes que resultan del aire que respiro: en fuegos de artificio estallan mudos en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido: el presente me huye, la actualidad me escapa, la actualidad soy yo siempre en el ya. (p.19)

El filósofo francés Jean Luc Nancy plantea en su texto *A la escucha* (2008) la importancia del espacio de la remisión entre el sentido y el sonido. Este espacio, fluctúa entre lo sensible y lo inteligible, es decir, entre el mundo físico y palpable (el de los sentidos), y el mundo abstracto (el de las ideas). Nancy lo explica en la larga cita que transcribo a continuación:

(...) o el sentir es sujeto o no hay sentir. Pero es quizás sobre el registro sonoro que esta estructura reflexiva se expone del modo más manifiesto, y en todo caso se propone al mismo tiempo como estructura abierta, espaciada y espaciante (caja de resonancia, espacio acústico, separación de un reenvío), y como cruce, desbarajuste y recubrimiento en la remisión de lo sensible a lo sensato, al igual que a los otros sentidos.

Se dirá entonces que el sentido y el sonido comparten al menos el espacio de una remisión, en el cual al mismo tiempo remiten el uno al otro, y que, de

manera muy general, dicho espacio puede ser definido como el de un *sí mismo* o de un sujeto. Un *sí mismo* no es otra cosa que una forma o una función de remisión: un *sí-mismo* está hecho de una relación consigo mismo, o de una presencia *a sí*, que no es otra cosa que la mutua remisión entre una individuación sensible y una identidad inteligible (no solamente el individuo en sentido corriente, sino las ocurrencias singulares de un estado, de una tensión o precisamente de un “sentido” en él). Esta remisión misma debió ser infinita, y el punto o la ocurrencia de un *sujeto* en sentido sustancial sólo pudo haber tenido lugar en la remisión, o sea en el espaciamiento o en la resonancia, y a lo sumo como el punto sin dimensión del *re-* de dicha resonancia: la repetición donde el sonido se amplifica y se propaga, así como el encurvamiento donde se vuelve eco al hacerse escuchar. Un sujeto *se siente*: es esa su propiedad y su definición. Es decir que se escucha, se ve, se toca, se degusta, etc., y que se piensa o se representa, se aproxima o se aleja de sí, y así siempre se siente sentir un “sí-mismo” que *se escapa* o que *se retira* en la misma medida en que retumba en otra parte como en sí mismo, en un mundo y en el otro. (p.9)

La existencia entonces solo puede consistir en un instante que se escapa y que, a pesar de la dificultad de ser percibido, puede capturarse a través de los sentidos. En este caso, la escucha es la herramienta para esa percepción, y el sonido es el canal que viaja entre los átomos del tiempo, es el fenómeno que fluctúa entre dos o más seres, es la propagación de ondas que afectan tanto al emisor como al receptor. La emisión del sonido se crea a partir de una dimensión externa (el mundo sensible de los objetos), mientras que la recepción sucede en el interior del sujeto, trascendiendo al mundo inteligible para incorporar la sensación que el sonido provoca. No obstante, un factor determinante para capturar ese efímero momento es

la afinidad entre seres, aquella fuerza pura de atracción que trasciende los límites de la lógica y la razón:

Sólo en el acto de amor —por la límpida abstracción de estrella de lo que se siente— se capta la incógnita del instante que es duramente cristalina y vibrante en el aire y la vida es ese instante incontable, mayor que el acontecimiento en sí: en el amor el instante de impersonal joya refulge en el aire, gloria extraña del cuerpo, materia sensibilizada por el escalofrío de los instantes y lo que se siente es al mismo tiempo que inmaterial tan objetivo que ocurre como fuera del cuerpo, centelleante en lo alto, alegría, alegría es materia de tiempo y es por excelencia el instante. Y en el instante está el es de él mismo. Quiero capturar mi es. (p.19)

Serán entonces el amor y la alegría afectos determinantes para el acercamiento a ese punto de tiempo donde el presente, como un insecto voraz, se posa sobre la planta carnívora que expectante abre sus pétalos para atraparlo logrando, la mayoría de las veces, tan sólo un pequeño roce entre cuerpos. Estos aspectos se ejemplifican a partir de numerosos pasajes de *Agua Viva* donde se mencionan distintas materias sensibles, sonoras y visuales como lo son: el grito, el canto, la respiración, el tiempo y algunos instrumentos mecánicos.²

La primera materia que quiero analizar es el grito. Nancy describe este aspecto por medio de un ejemplo que demuestra la importancia de la relación entre el sujeto y el resonar.

² Es pertinente aclarar que las distintas texturas sonoras en *Lispector* se repiten constantemente a lo largo de su obra, evidenciando una suerte de resistencia frente a cualquier tipo de clasificación. Según esto, se debe entender el concepto de “sonoridad” en *Lispector* como una transición de sonidos e intensidades que no necesariamente pertenecen a la misma fuente y que se vuelven, por lo tanto, indeterminadas.

Según el autor, “se trata de un lugar que se vuelve un sujeto en la medida en que el sonido resuena en él”. (Nancy, 2008, p.17)

En este caso, el filósofo compara a la figura del bebé recién nacido con la “caja de resonancia”³, pues el niño al llegar al mundo dando su primer grito, se convierte en un ser que contiene la dualidad tanto de lo sensible como de lo inteligible:

(...) que es él mismo —su ser o su subjetividad— la expansión repentina de una caja de resonancia, de una nave donde a la vez se retiene aquello que lo arranca y lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus desembocaduras: cuerpo y alma de *un* alguien nuevo, singular. Uno que viene a sí mismo escuchándose dirigir la palabra *tal como* escuchándose gritar (¿responder al otro? ¿llamarlo?) o cantar, siempre cada vez, bajo cada palabra, gritando o cantando, *exclamándose* como lo hace al venir al mundo. (Nancy, 2008, p.17)

Así mismo, como el primer grito del nacimiento del hombre, el último grito de vida, según se evidencia en *Agua Viva*, es una señal de culminación en el lecho de muerte, como un punto de quiebre dentro de la temporalidad lineal, como una fisura por donde se escapa el alma:

Estoy en este instante en un vacío blanco esperando el próximo instante.
Cortar el tiempo es sólo una hipótesis de trabajo. Pero lo que existe es

³ “La caja de resonancia es una parte primordial de la gran mayoría de instrumentos acústicos, principalmente de cuerda y percusión, que tiene la finalidad de amplificar o modular un sonido.” (Bachmann, Alberto, 2008, *An encyclopedia of the violin*, párr. 1)

perecible y esto obliga a contar el tiempo inmutable y permanente. Nunca comenzó y nunca va a acabar. Nunca.

Supé de un ella que murió en la cama pero a los gritos: ¡estoy borrándome!
Hasta que hubo el beneficio del coma dentro del cual el ella se liberó del cuerpo y no tuvo ningún miedo de morir. (p.71)

Aquí la mujer convaleciente es quien se manifiesta a sí misma y al mundo a través del grito. Gracias a este resto de voz es que se anuncia el final de la vida y el comienzo de una nueva realidad fuera del habla común. El grito desgarrador manifiesta el miedo, pero también es una prueba fehaciente de que existe una vida incomprensible o inentendible según la lógica gramatical; el sonido estridente nace de un impulso vital “sensible” para permanecer en la memoria “inteligible” de quienes lo escuchan.

Nancy se refiere a una gran diferencia entre la materia visual y la materia sonora, afirmando que “la presencia visual ya está allí disponible antes que [el humano] la vea [mientras que] la presencia sonora llega: ella comporta un ataque (como dicen los músicos y los acústicos). Y con mucha frecuencia, los cuerpos animales, y el cuerpo humano en particular, no están organizados para interrumpir a voluntad la venida sonora, como se lo ha hecho notar bastante seguido. (...) Además, el sonido que penetra por el oído propaga algo de sus efectos a través de todo el cuerpo, cuestión que no se puede decir de modo equivalente a propósito del signo visual. (p.15)

Por mucho tiempo, el tema de la escucha ha sido relegado por la metafísica occidental. El sonido, al ser incontrolable para el ser humano —pues entra por el oído así el individuo no quiera— es amenazante para la filosofía ya que se escapa de control. Un claro ejemplo de esto es la figura del grito, lugar en el que la sonoridad es imposible de controlar, unificar o traducir. Si bien este espacio puede ser problemático para la filosofía, en la

literatura es, por el contrario, una oportunidad donde se producen otras formas de significación. Si bien las materias sonoras de los cuerpos no se pueden comprender en totalidad, sí pueden estudiarse y describirse desde su intensidad acústica y sensible además de su capacidad de “tocar” a partir de ondas y vibraciones como lo hace Clarice Lispector en su escritura.

En *Agua Viva* la manifestación del grito cuando está asociada al mundo animal aparece a través del maullido del gato y el relinchar del caballo. En primer lugar, Lispector describe su “estremecimiento” al entrar en contacto con los animales por cómo éstos, se manifiestan de modo sensible e imponen su presencia, desestabilizando los límites de lo humano en la cotidianidad de la protagonista: “(...) un “él” que conozco no quiere saber más de gatos. Se hartó para siempre porque tenía cierta gata que entraba en rabia periódica. Eran tan imperativos sus sentidos que, en época de celo, después de largos y gimientes maullidos, se tiraba desde arriba del tejado y se lastimaba en el piso.” (p.66)

La escena animal muestra sin duda la relación entre sonoridad e intensidad afectiva y da cuenta de cómo lo viviente es también una fuerza incontrolable que sigue una lógica distinta a la prevista por las políticas humanas sobre la vida y que se remite a lo más primitivo de esta.

En segundo lugar, la narradora describe el momento “electrizante” en que se encuentra frente a frente con el animal cuando escucha el “grito ancestral” interior cubierto por la materia tangible del mundo:

A veces me electrizo al ver un animal. Estoy ahora oyendo el grito ancestral dentro de mí: parece que no sé quién es más criatura, si yo o el animal. Y me confundo toda. Parece que me quedo con miedo de encarar instintos ahogados que frente al animal estoy obligada a asumir. Conocí a un “ella” que

humanizaba al animal conversando con él y prestándole sus propias características. Yo no humanizo al animal porque es una ofensa —hay que respetarle su naturaleza—; soy yo quien me animalizo. No es difícil y ocurre simplemente. Es sólo no luchar contra eso y es sólo entregarse. (p.67)

La protagonista, se opone a la humanización de los animales para que éstos mantengan su pertenencia a ese “otro orden” donde las lógicas son distintas a las domésticas. Así mismo, nombra más adelante, el vínculo entre el individuo y el caballo donde el animal se manifiesta a través de su sonido vivo que contagia a la mujer y borra la distinción entre lo humano y lo animal:

He visto caballos sueltos en el pasto donde de noche el caballo blanco —rey de la naturaleza— lanzaba hacia el aire alto su largo relincho de gloria. He tenido relaciones perfectas con ellos. Me acuerdo de mí de pie con la misma altivez del caballo, y de pasarle la mano por su pelo desnudo. Por su crisma agreste. Yo me sentía así: la mujer y el caballo. (p.68)



Figura 3. Título: *La carga del animal*. Autor: Mariana Ordóñez.

Existe un “sentirse” animal y un incesante impulso de entregarse a ello. Sin embargo, aquel sentir radica en que el humano tiene esa voluntad de la que habla Nancy (2008) de poder “querer sentirse”, mientras que el animal sigue su instinto y se asemeja al humano en la reacción y no en la reflexión sobre las implicaciones de lo que percibe. Los dos fragmentos citados muestran cómo el ser humano alcanza a “animalizarse”, no obstante, se desjerarquiza su poder sobre el animal que es aquí umbral de desfiguración y potencia afectiva que suspende los límites entre los cuerpos volviéndolos parte de una misma energía vital. Lispector usa el lenguaje para crear un devenir-animal como estrategia de despersonalización en donde lo existente no se concibe a partir de un principio de identidad, sino a partir de la diferencia que actualiza y configura a la animalidad como una figura de otredad de mayor relevancia.

Una última presencia del grito en la novela, pero no menos importante, es la referente al “aullido humano”. Es muy importante tener en cuenta que con esta figura es que comienza *Agua Viva*. El libro, desde el primer párrafo, manifiesta la importancia del grito como un modo de expresión inherente al ser humano, la más primitiva y agramatical. Además, es en este fragmento que se nombra por primera vez el “instante” a manera de interrogación:

Es con una alegría tan profunda. Es un tal aleluya. Aleluya, grito yo ⁴, aleluya que se funde con el más oscuro aullido humano de dolor por la separación pero es grito de felicidad diabólica. Porque ya nadie me atrapa más. Continúo

⁴ “La palabra “aleluya” es una exclamación bíblica de júbilo, muy común en las Sagradas Escrituras, que se adoptó para su uso litúrgico en el judaísmo y en el cristianismo. Para la mayoría de los cristianos, esta es la palabra más alegre para alabar al Creador”. Además, esta palabra posee una forma musical específica pues “en todas las liturgias cristianas el aleluya tiene forma antifonal, cantándose esta expresión, muy adornada con melismas, entre versículo y versículo del salmo u oración”. (Ridouard, André (2001). «Alabanza». En Léon-Dufour, Xavier, ed. *Vocabulario de Teología Bíblica* (18a. edición). Barcelona (España): Biblioteca Herder. pp. 56-59).

con capacidad de raciocinio —he estudiado matemática, 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 lo desconocido. ¿El próximo instante es hecho por mi? Lo hacemos juntos con la respiración. Y con una desenvoltura de torero en la arena. (p.19)



Figura 4. Título: Beatitud. Autor: Mariana Ordóñez.

El grito dirigido hacia Dios es sinónimo de libertad pues, como narra la voz, “ya nadie me atrapa más” (p.20). La liberación es un grito, no una palabra comprensible sino sensible, es una materia sonora que suena sin significar según la lógica gramatical; la vida se libera de la comprensión para volverse pura sonoridad. La figura del grito en Lispector, debe entenderse pues como una manifestación afectiva y vital que interviene las normas y convenciones establecidas que tienden a considerar como una sonoridad sospechosa todo aquello que sea desmesurado e incomprensible. Recordemos que dentro de construcciones sociales como “la

buena educación” este tipo de acciones se consideran de “mal gusto” y son corregidas y prohibidas (como hablar en voz alta en espacios cerrados o en determinados lugares públicos). *Agua Viva* reflexiona sobre la vida desde el grito y la disonancia como sonidos alterados que interrumpen los acuerdos existentes sobre el sentido comprensible y proponen una lógica del saber y del conocer de la vida anclada en la intensidad acústica y su indeterminación.

Siguiendo la misma línea argumentativa, el canto es otro de los elementos sónicos más presentes a lo largo de la obra. La palabra “aleluya” no solo es expresada a través de un grito de alabanza, sino que representa una lucha constante por salir del sufrimiento; el sonido se gesta esta vez como exteriorización de la alegría que invade al cuerpo luego del dolor. El sonido del canto marca ya no una apertura sino un cierre, un fin respecto a la dolencia y a la vez una expansión más allá de los límites:

(...) y lo que se siente es al mismo tiempo que inmaterial tan objetivo que ocurre como fuera del cuerpo, centellante en lo alto, alegría, alegría, es materia de tiempo y es por excelencia el instante. Y en el instante está el es de él mismo. Quiero capturar mi es. Y canto aleluya hacia el aire así como lo hace el pájaro. Y mi canto no es de nadie. Pero no hay pasión sufrida en dolor y amor a los que no se siga un aleluya. (p.20)

El mundo animal y el mundo humano convergen a través del canto que crea un mismo espacio de alegría donde los actos no pertenecen más que a sí mismos: “(...) y canto aleluya hacia el aire así como lo hace el pájaro. Y mi canto no es de nadie”. La vida en sí no le pertenece a nadie, es una corriente de energía que fluye sin propósito alguno más que el de generar existencia. Por las cuerdas vocales ya no solo viaja el sonido, sino que este se convierte allí dentro en un flujo de afecto, en energía vital que cada cuerpo humano y no humano es capaz de irradiar y de recibir.

El canto no solo aparece a través de la figura de los humanos y los animales, también está presente en otras formas de la naturaleza. Retomando la cita sobre el amor mencionada anteriormente, Lispector asegura que “sólo en el acto de amor (...) se capta la incógnita del instante que es duramente cristalina y vibrante en el aire y la vida es ese instante incontable, mayor que el acontecimiento en sí.” (p.19)

Lo sonoro a su vez expresa lo no comprensible. El instante está vibrando constantemente en las distintas formas que la naturaleza nos regala día a día; figuras que nos recuerdan que esta vida es incontable. En el acto de amar se expresan muchas otras percepciones a través de los sentidos y los sonidos; estas otras formas de expresión demuestran a su vez la fugacidad del instante.

Existe también una hermosa expresión de amor que se encuentra en la forma de las flores y en lo que éstas representan: “El jazmín es de los enamorados. Da ganas de poner reticencias ahora. Andan tomados de las manos, balanceando los brazos y se dan besos suaves al casi sonido oloroso del jazmín” (p.78)

Lispector personifica la figura del jazmín que emana su esencia precisamente dentro de un espacio sinestésico, donde la escucha y el olfato se mezclan para crear un ambiente armonioso y sensitivo. Así pues, la autora atribuye características humanas a las plantas, demostrando que el afecto es la potencia de vida de todo lo viviente y también se puede transferir a través de otras configuraciones. Menciona al “ave del paraíso” que es “masculina por excelencia. Tiene una agresividad de amor y de orgullo saludable. Parece que tuviera cresta de gallo, y su canto. Sólo que no espera la aurora”. (p.78)

Esta vez, se compara una característica animal con el mundo vegetal para proponer una “boda contra-natura” entre cuerpos, de la naturaleza y el canto como algo no solo acústico sino también visual que se “escucha” mediante la cresta de la flor.



Figura 5. Título: Amor florido. Autor: Mariana Ordóñez

La pregunta por la existencia desde el sonido como lugar donde la vida se manifiesta también implica una reflexión sobre el tiempo. La narradora tiene deseo incesante de “poseer los átomos del tiempo”. La voz exclama el querer “capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido: el presente me huye, la actualidad me escapa”. (p.19)

Para analizar este elemento, debe tenerse en cuenta el aspecto energético de la descarga emocional dentro de la teoría de los afectos en *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina* (2012) donde Mabel Moraña afirma que “(...) El impulso afectivo —en cualquiera de sus manifestaciones pasionales, emocionales, sentimentales, etc —modela la relación de la comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes.” (p.315)

El paso del tiempo es un elemento constante a lo largo de la narración y demuestra que su movimiento en *Agua Viva* fluctúa a manera de péndulo, en un mecanismo de “ir y venir” en el que la narradora se siente identificada con un pasado histórico que permanece en la memoria y con un presente que le permite sentirse viva. Ese pasado se expresa por medio del sonido de una voz que cobra distintas formulaciones y perspectivas.

Una de las primeras menciones es la voz de la muerte asociada a una figura histórica determinada:

Te escribo en la hora misma en sí misma. Me desenvuelvo sólo en lo actual.
 Hablo hoy —no ayer ni mañana —sino hoy en este mismo instante precible.
 Mi libertad pequeña y encuadrada me une a la libertad del mundo —¿pero qué es una ventana sino aire enmarcado por escuadras? Estoy ásperamente viva.
 Me voy —dice la muerte sin agregar que me lleva consigo. Y me estremezco en respiración jadeante por tener que acompañarla. Yo soy la muerte —¿cómo explicártelo? Es una muerte sensual. Como muerta ando por entre el pasto alto en la luz verdecida de los tallos: soy Diana la Cazadora⁵ de oro y sólo encuentro osamentas. Vivo de una camada de sentimientos: estoy apenas viva.
 (p.38)

En este episodio la voz nos sitúa en el hoy, es decir, en el instante. La forma de la ventana cuadrada pudiera verse como un símbolo de la imposibilidad de alcanzar esa libertad anhelada, pues el contacto directo con el mundo se ve dificultado por “escuadras”, por figuras

⁵ “En la mitología romana, Diana era la diosa virgen de la caza, protectora de la naturaleza y la Luna. Fue originalmente una diosa de la caza, relacionada con los animales y las tierras salvajes. Más tarde pasó a ser una diosa de la luna [convirtiéndose] también [en] un emblema de la castidad. Los robledos le estaban especialmente consagrados. Era alabada en la poesía por su fuerza, gracia atlética, belleza y habilidades en la caza.” (Gordon, Arthur E. (1932).) *On the Origin of Diana. Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (63).

simétricas que dan cuenta de una racionalidad. Quizás es la razón que obstaculiza el contacto real y directo del humano con la naturaleza. La figura de Diana da cuenta de aquel “impulso afectivo” mencionado atrás, en el que el presente se relaciona (y fusiona) con el pasado creando un mismo momento y desbaratando la progresión cronológica.

Líneas más adelante, la voz que narra expresa una necesidad de renuncia, recordando de nuevo una época específica del medioevo en donde, esta vez, la figura circular y geométrica representa la liberación, la ruptura del orden y la importancia de la danza como un ritual que encarna la expresión y la protesta de figuras marginadas a lo largo de esa historia:

Renuncio a tener un significado, y entonces el dulce y doloroso quebranto me invade. Formas redondas y redondas se entrecruzan en el aire. Hace calor de verano. Navego en mi galera que resiste a los vientos de un verano hechizado. Hojas aplastadas me recuerdan el suelo de la infancia. La mano verde y los senos de oro —es así como pinto la marca de Satanás. Aquellos que nos temen y le temen a nuestra alquimia desnudaban a hechiceras y magos en busca de la marca recóndita que era casi siempre encontrada, aunque sólo se supiera de ella por la mirada pues esta marca era indescriptible e impronunciable incluso en la negrura de una Edad Media —Edad Media, eres mi oscuro sustrato y al claror de las hogueras los marcados danzan en círculos (...) (p.39)

Desde la perspectiva del giro afectivo, Moraña plantea unas ideas que se relacionan con la propuesta de Clarice Lispector al resaltar cómo la forma de la transmisión del afecto junto con la melodía y las letras en ciertas canciones autóctonas de una comunidad, producía una conexión entre el cuerpo y las pasiones:

(...) erotizan cuerpos, movilizan emociones, y rearticulan sensibilidades que subvierten el orden social por la liberación de los sentidos y la suspensión de la

racionalidad. Ángel Quintero Rivera⁶ descubre en la combinatoria de elementos afro-americanos una subversión epistemológica: una nueva manera de conocer la realidad y de actuar sobre ella. En la música afroamericana la heterogeneidad se carnavaliza. Tiempo sonoro y espacio danzante se combinan en un *performance* que articula la circulación de afectos, sensaciones, tradiciones y dinámicas colectivas, es decir, en una productividad creativa y fuertemente emocional de efecto liberador e insubordinante. (p.331)

Esto mismo sucede en *Agua Viva* en el pasaje que se refiere a la canción de amor en el instante en que se acuna a un recién nacido. Es por medio de la voz que se engendra la calma y la protección entre seres, al mismo tiempo que se diferencia una comunidad racial de otra; un afecto no correspondido. Las dinámicas sociales batallan dentro del canto. El sonido enfatiza la opresión y se convierte, a su vez, en un lamento vivo que designa el dolor de un pueblo silenciado por el sometimiento y la privación de su libertad:

(...) Nacimiento: los africanos tienen la piel negra y opaca (...). Para acunarme, yo recién nacida, los africanos entonan una cantinela primaria donde cantan monótonamente que la suegra, apenas ellos salen, viene y saca un manojito de bananas.

Hay una canción de amor de ellos que diré también monótonamente el lamento que hago mío: ¿por qué te amo si no respondes? (...) Los blancos golpeaban a los negros con chicote. Pero como el cisne segrega un aceite que

⁶ Sociólogo e historiador puertorriqueño (1947) experto en temas de política y música popular del Caribe.

impermeabiliza la piel, así el dolor de los negros no puede entrar y no duele.

Se puede transformar el dolor en placer: basta un “clic”. ¿Cisne negro? (p.60)

Según las citas anteriores, podría pensarse la geometría no como una perspectiva visual sino como una experiencia sonora en donde ciertos referentes de la realidad se ven alterados. A través de los sonidos emergen figuras geométricas que cobran significados que trascienden el tiempo y que están más relacionadas con el flujo que con la precisión y la estabilidad. En *Agua Viva*, ese tiempo también resuena. Sin embargo, el sonido es hueco y marca el comienzo del universo; se manifiesta como un génesis. De nuevo, el tiempo se estira ya no sobre el pasado, sino sobre el futuro que así mismo, crea un presente:

Escucho el sonido hueco del tiempo. Es el mundo formándose sordamente. Si lo escucho es porque existe antes de la formación del tiempo. (...) Lo que estoy escribiendo es música del aire. La formación del mundo. Poco a poco se acerca lo que va a ser. Lo que va a ser ya es. El futuro está hacia el frente y hacia atrás y hacia los lados. El futuro es lo que siempre existió y lo que siempre existirá. (p.53)



Figura 6. Título: *Los átomos del tiempo*. Autor: Mariana Ordóñez.

La voz narra aquello que existe desde antes y esa anterioridad a la que el ser humano pertenece, actualiza constantemente el presente. Las pulsaciones de vida en épocas pasadas están conectadas afectivamente, desde tiempos anteriores y a lo largo de la historia y resuenan en el presente. El amor se manifiesta no solamente como una emoción sino como una intensidad, como una onda que penetra interrumpiendo la idea del tiempo lineal.

Respaldando esta idea de temporalidad resonante, en *Agua Viva* existe una presencia marcada de instrumentos mecánico-sonoros, producto de esa misma temporalidad como tiempo histórico de cambios y de una revolución industrial que traspasó las maneras de vivir, experimentar y situarse en el mundo. En *El sonido y el largo siglo XX* (2011) Ochoa Gautier explica cómo la vida humana, se vio afectada por los cambios que la modernidad tecnológica causó en la percepción y sensorialidad humanas. La autora plantea que la percepción empezó a modificarse a partir del uso de máquinas y nuevos aparatos que posibilitaron nuevos cambios de experiencia:

(...) Tenemos la transformación de la ecología sonora que nos rodea como una señal clara del surgimiento de la ciudad posindustrial, donde la proliferación del ruido y el sonido en el ambiente urbano refleja un nuevo modo de estar en el mundo. (...) Es el interés clínico y científico el que lleva a la invención de los aparatos de amplificación, captura y reproducción del sonido, y es la reproducción masiva y mecánica de la función timpánica la que llevará, eventualmente, a la multiplicación de la escucha en lo cotidiano. (...) La invención de los aparatos de reproducción del sonido está mediada por una transformación en el sensorium de la escucha, en el cual esta función timpánica comienza a generar campos de práctica y formaciones discursivas en la ciencia, en la cultura, en las comunicaciones. (p.4)

Desde el inicio de *Agua Viva* hay una mención a la necesidad de atrapar el tiempo por un instante: “Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me es prohibido: el presente me huye, la actualidad me escapa, la actualidad soy yo siempre en el ya.” (p.19)

No obstante, ese presente se escapa en cada movimiento de las manecillas del reloj. El personaje pareciese querer fundirse con el objeto sonoro que contiene en la complejidad de su mecanismo pasado, presente y futuro. Los tres tiempos son marcados por el sonido mecánico de un “tic-tac” que resume aquella inaccesibilidad al instante y que recuerda la fugacidad de la vida dentro del peso de la cotidianidad:

¿Qué te diré? Te diré los instantes. Me exorbito y sólo entonces existo de un modo febril. Qué fiebre: ¿lograré algún día dejar de vivir? Ay de mí, que muero tanto. Sigo el tortuoso camino de las raíces que revientan la tierra, tengo por don la pasión, en la quemazón del tronco seco me contorsiono ante las llamas. Doy a la duración de mi existencia una significación oculta que me sobrepasa. Soy un ser concomitante: reúno en mí el tiempo pasado, el presente y el futuro, el tiempo que late en el tictac de los relojes. (p.34)

Aquí la sonoridad que marca el tiempo es el latido del reloj; latido tan vivo como las raíces que revientan la tierra y las llamas que hacen estallar un tronco seco. Lo que suena es la vitalidad de las materias sensibles del mundo. Solo al “exorbitarse”, es decir, al superar y trascender la lógica de la razón es posible “sentir” pasar el tiempo a través del sonido y las vibraciones de los objetos. El sonido determina la duración.

Los objetos y el tiempo siguen teniendo una relación intrínseca que se revela gracias al tañido de la materia:

Paré para tomar agua fresca: el vaso en este instante ya es de grueso cristal facetado y con millares de chispas de instantes. ¿Los objetos son tiempo detenido?

Continúa la luna llena. Los relojes pararon y el sonido de un carrillón ronco se escurre por el muro. Quiero ser enterrada con el reloj en el pulso para que en la tierra algo pueda pulsar el tiempo.

Estoy tan amplia. Soy coherente: mi cántico es profundo. Lento. Pero creciendo. Está creciendo todavía más. Si crece mucho vendrá luna llena y silencio, fantasmagórico suelo lunar. En acechanza del tiempo que me detiene. Lo que te escribo es serio. Va a volverse duro objeto imperecedero. Lo que viene es imprevisto. Para ser inútilmente sincera debo decir que ahora son las seis y cuarto de la mañana. (p.61)

Desde la mención del primer objeto, la novela da cuenta de cómo la materia condensa aquellos “átomos del tiempo” que desde un comienzo se desean atrapar. A través de la voz, se crean imágenes que producen distintas combinaciones que dan vida: el reloj inerte brinda su pulso a la tierra, el canto es un llamado al silencio lunar y la escritura convierte a la materia en sustancia perpetua que se renueva incesantemente. El fragmento culmina con una mención al tiempo, recordando que el instante es, en esencia, incalculable. Los objetos, son además símbolos que cristalizan vínculos y emociones en el individuo. El sonido en la ruptura de un objeto físico crea, a su vez, un reconocimiento de sensaciones en el humano: el amor, el dolor, la tristeza y el miedo pueden convertirse del mundo inteligible al mundo sensible por medio de la escisión. El quiebre del objeto le recuerda al humano su mortalidad:

El anillo que me diste era de vidrio y se rompió y se terminó el amor. Pero a veces en su lugar viene el bello odio de los que se amaron y se devoraron entre

sí. La silla que está ahí enfrente me es un objeto. Inútil mientras la miro. Dime por favor qué hora es para que yo sepa que estoy viviendo en este momento. Estoy encontrándome conmigo misma: es mortal porque solo la muerte me concluye. Pero aguanto hasta el final. 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 inalcanzable. (...) Nosotros mantenemos ese secreto en mutismo para ocultar que cada instante es mortal. El objeto silla me interesa. O amo los objetos en la medida en que ellos no me aman. (...) ¿Estaré haciendo aquí una verdadera orgía detrás del pensamiento? ¿Una orgía de palabras? El tocadiscos está roto. Miro la silla y esta vez fue como si ella también me hubiera mirado y visto. (p.109)

El afecto no debe encasillarse en una sola definición. En el caso de *Agua Viva* uno de los lugares donde ésta energía informe se mantiene latente es en la sonoridad que lo viviente propaga y que, a su vez, reproduce. Los sonidos son pues un lugar donde se desautomatiza e interrumpe la cotidianidad, y donde lo ordinario puede convertirse en algo excepcional. El interés de Lispector se focaliza entonces hacia la intensidad sonora de lo viviente más que hacia el significado de lo que eso viviente exclama. Su manera de percibir el universo crea una intersección entre la pregunta por la vida y la captura del instante “it” que es otro, nunca el mismo cada segundo que pasa; dentro de un sistema preestablecido emergen líneas de fuga que muestran que la experiencia de vivir va mucho más allá de las construcciones sociales y culturales que nos determinan como seres humanos.

2.2. El silencio de lo vivo

La filósofa colombiana Marta Inés Palacio desglosa el concepto de “neo-materialismo” en el prólogo del texto *Neo-materialismo: La vida humana, la materia viviente*

y *el cosmos* (2018) formulando la premisa de que el *cosmos* es el eje que todo lo articula. El humano pasa entonces a ocupar un lugar equivalente al de otros cuerpos vivientes e incluso inanimados dentro de la configuración del universo:

El NM formula un novedoso concepto filosófico, quizás el más transgresor de los últimos años, cuando concibe a la materia con *capacidad de agencia*. La materia tiene capacidad de auto-transformarse y auto-organizarse, lo cual rompe con el mito de que sólo los humanos pueden ser agentes libres y autodeterminados y derriba, por lo tanto, el privilegio de la especie humana de dominar y controlar a la pasiva naturaleza y demás seres vivos basado en la presunción de que son los únicos que pueden y deben imprimir una dirección teleológica al cosmos (Coole y Frost, 2010.p.11)

A lo largo del texto de Palacio, se hace énfasis en la importancia del término *autopoiesis* el cual designa, según el filósofo chileno Humberto Maturana en la década de los 90's "los procesos organizativos de retroalimentación reflexiva de los seres vivientes por el que se perciben y se modifican en interacción con el medio ambiente, del cual forman también percepciones y observaciones conforme a su propio sistema (necesidades o deseos)." (p.13) Estos conceptos pueden vincularse con la novela, donde la naturaleza cobra su máxima expresión y los límites entre las materias están en conexión.

Si partimos de la perspectiva del Neomaterialismo y volvemos a *Agua viva* observamos que la manifestación de lo viviente no se expresa solo a través del sonido, como lo he analizado hasta ahora, sino también por medio del silencio como otra materia sónica que aparece en el texto relacionada con distintos espacios. Lo que calla es una luz en la pregunta por la vida; la escucha oye esa ausencia de sonido y la interpreta de múltiples

maneras en distintos ámbitos de la cotidianidad. Lo mudo también es una lengua que se expresa por medio de otro tipo de manifestaciones:

(...) ¿lograré entregarme al expectante silencio que sigue a una pregunta sin respuesta? Aunque adivine que en algún lugar o en algún tiempo existe la gran respuesta para mí.

Y después sabré cómo pintar y escribir, después de la extraña pero íntima respuesta. Óyeme, oye el silencio. Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ella y estoy en sintonía con la brillante oscuridad. Un instante me lleva insensiblemente al otro y el tema atemático se va desarrollando sin plano geométrico como las figuras sucesivas en un caleidoscopio. (p.25)

(...) Óyeme, oye mi silencio. Lo que hablo nunca es lo que hablo y sí otra cosa. Cuando digo “aguas abundantes” estoy hablando de la fuerza del cuerpo en las aguas del mundo. Capta esa otra cosa de la que en verdad hablo porque yo misma no puedo. Lee la energía que está en mi silencio. Ah tengo miedo de Dios y de su silencio.

Me soy.

Pero existe también el misterio de lo impersonal que es el “it”: tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me inunda: pero me seco al sol y soy un impersonal de carozo seco y germinante. Mi personal es humus en la tierra y vive de la putrefacción. (p.43)

La invitación a la escucha se repite de manera constante en la novela y el acto de captar ese silencio posibilita la experiencia de un “estar en sintonía” con el mundo, vivir el instante con toda la fuerza y los sentidos del cuerpo. La energía, ahora, se manifiesta a través de la ausencia de sonido y profesa un estado que no puede racionalizarse, que solo puede sentirse corporal y sensorialmente. Ese silencio no solo está en lo que el humano no dice; la naturaleza y los mismos objetos lo reproducen; es esencial para el acto de existir y forma parte de la experiencia intrínseca de lo vivo.

Como bien enuncia Nancy en el texto ya mencionado, la escucha permite percibir la realidad en todas sus configuraciones, incluso en aquellas que callan:

Estar a la escucha es entrar entonces en tensión y en acechanza de una relación consigo mismo (...) es la relación en sí.

(...) Por esta razón, la escucha, ni puede ni debe parecerse a una figura del acceso al sí-mismo sino la realidad de dicho acceso, una realidad por ende indisociablemente “mía” y “otra”, “singular” y “plural”, tanto como “material” y “espiritual” y como “significante” y “asignificante”. (p.12)

La palabra “asignificante” se asemeja pues al sentido “atemático” del que habla la narradora en el comienzo de *Agua viva*. Lo que no se puede encasillar o clasificar también existe y su lugar es igual de importante a aquello que se puede describir objetivamente con los sistemas de clasificación humanos. Lo atemático, lo “asignificante” es también lo “impersonal”, lugar donde la vida no es de alguien sino *es* y acontece mediante distintas manifestaciones de la naturaleza; estar a la escucha significa vivir inmersos en la corriente de vida que permea el mundo.

Lispector utiliza la imagen del sol y la luna como portadores del silencio: tanto en el día como en la noche lo viviente se manifiesta en diversos escenarios que permiten comprender el hecho de que el universo no se detiene. La energía no cesa; solo se transforma a cada instante:

El problema es que en la ventana de mi cuarto hay un problema en la cortina. No corre y por lo tanto no se cierra. Entonces la luna llena entra toda y viene a fosforecer de silencios el cuarto: es horrible

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. Con los ojos cerrados. (p.52)



Figura 7. Título: Silencio lunar. Autor: Mariana Ordóñez.

El silencio es un fenómeno que ilumina; un espacio donde la vida crece y donde sucede el nacimiento del “it”. Es además una pausa dentro del movimiento constante del universo sin dejar de ser algo en transformación. La luna, marca a su vez, la llegada de la noche donde los sonidos se apaciguan, los sentidos se agudizan y la necesidad de protección aumenta. El nacimiento es un escándalo a los oídos del mundo.

Siguiendo el mismo camino se encuentra la figura del sol. Distintas materias del mundo natural revelan su canto con la llegada del día; la estrella mayor es muda y se expresa a través de la luz, en ondas de calor que también son dinámicas y transformadoras:

Oigo címbalos y trompetas y tambores que llenan el aire de sonidos y rumores marítimos ahogan entonces el silencio del disco del sol y su prodigio. Quiero un manto tejido con hilos de oro solar. El sol es la tensión mágica del silencio. En mi viaje a los misterios oigo la planta carnívora que lamenta tiempos inmemoriales; y tengo pesadillas obscenas bajo vientos enfermos. Estoy encantada, seducida, arrebatada por voces furtivas. Las inscripciones

cuneiformes casi ininteligibles hablan de cómo concebir y dan fórmulas sobre cómo alimentarse de la fuerza de las tinieblas. Hablan de las hembras desnudas y reptantes. Y el eclipse del sol causa un terror secreto que sin embargo anuncia un esplendor de corazón. Pongo sobre mis cabellos la diadema de bronce. (p.55)

El sol genera así mismo, sentimientos secretos en quien lo percibe. Por un lado, se encuentra la planta carnívora, fuente de sonido “sensible” que seduce. Por otro lado, el hilo solar se inscribe dentro de la configuración de nuevo “inteligible” como un espacio de alimento para el alma. El corazón resplandece al calor del sol en el despertar.

Mabel Moraña explica en el texto mencionado anteriormente, el aspecto referente a las dinámicas transindividuales que los afectos propician en el comportamiento humano que funcionan “antes de la comprensión racional” y que se enmarcan en distintos dominios:

(...) estos aspectos transindividuales están abiertos a manipulación y resultan de la movilización y modulación de componentes preindividuales, precognitivos y preverbales de la subjetividad que causan afectos, percepciones y sensaciones (...) El “giro afectivo” implica, entonces, una entrada distinta en el tema del Otro y de la diferencia ya se trate de la relación intersubjetiva, multicultural o de la vinculación entre subjetividad y materialidad, experiencia y acción. (p.321)

Lispector se refiere en la novela a este aspecto de la relación entre el individuo y la alteridad del mundo y la implicación de las cosas unas en otras sin que la palabra pueda expresar estas vinculaciones transversales:

El futuro es mío, mientras viva. Veo las flores en el florero. Son flores del campo y que nacieron sin ser plantadas. Son amarillas. Mi cocinera dice: qué flores feas. Sólo porque es difícil amar lo que es franciscano. Detrás de mi pensamiento está la verdad del mundo. La ilogicidad de la naturaleza. Qué silencio. “Dios” es de un tan enorme silencio que me aterroriza. ¿Quién habrá inventado la silla? (p.57)

Esa verdad “detrás del pensamiento” refleja la dinámica transindividual que se encuentra atrás de la razón y que solo se puede expresar mediante una lógica distinta a la clasificatoria y taxonómica. “La ilogicidad de la naturaleza” demuestra que hay energías emitidas por distintos cuerpos y materias que no pueden ser clasificadas de manera meramente científica. El silencio es una zona sensible que ayuda a percibir esas figuras y dinámicas de la naturaleza, e incluso es un espacio abierto para cuestionar aquello que no es corpóreo o tangible y que trasciende al entendimiento humano; es un estado, una experiencia. Gracias a él emerge el espacio de la lectura y recepción de ideas, emociones y preguntas. La libertad va también ligada a la contemplación de lo vivo y de lo muerto. Lo sensible sale a flote de nuevo y es revelado por medio de la vibración que es, en cierto modo, un sonido silencioso:

Mi voz cae en el abismo de tu silencio. Tú me lees en silencio. Pero en ese limitado campo mudo abro las alas, libre para vivir. Entonces acepto lo peor y entro en el núcleo de la muerte y para esto estoy viva. El núcleo sensible. Y me vibra ese it. (p.75)

En este pasaje la voz y el silencio están implicados y son necesarios uno para el otro, así como la vida y la muerte forman parte del ritmo de la existencia que hace y deshace, grita y calla, canta y se silencia en ese “it” inatrapable que la escritura persigue solo para mostrar su fuga.



Figura 8. Título: Opuestos. Autor: Mariana Ordóñez.

3. LA ESCRITURA Y LA MÚSICA

3.1. *Agua Viva* como rizoma sonoro

En este capítulo propongo explorar distintas líneas de conexión entre *Agua viva* y la música; más específicamente, los vínculos entre el acto de escribir representado en la novela y el caleidoscopio musical que allí se despliega. Además, a la vez, también propondré una interpretación de la novela a través de una canción, escrita y producida por mí, titulada “Atrás del pensamiento” con el fin de hacer visible el vínculo entre la escritura de Lispector y el blues.

Desde el epígrafe de la novela, Clarice Lispector marca un agenciamiento entre música, literatura y pintura:

Debería existir una pintura completamente libre de la dependencia de la figura —el objeto— que, como la música, no ilustrara nada, no contara una historia y no motivara un mito. Tal pintura se contentaría con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se torna pensamiento, donde la línea se vuelve existencia.⁷

Lo anterior da cuenta de un dispositivo musical, en el que diferentes movimientos valen por sí mismos y escapan a la necesidad de ser clasificados dentro de saberes, lenguajes o campos disciplinares. Lo que importa verdaderamente en el arte, según esta cita, es la autonomía del sentido de una forma establecida: el acto de crear y su potencia de movimiento

⁷ El autor de la cita es el pintor, editor, crítico y escritor francés Michel Seuphor. Su verdadero nombre era “Ferdinand Louis Berckelaers”. “El seudónimo de Seuphor es un anagrama de Orpheus (...) En 1926, Michel Seuphor denominó “música verbal” a un subgrupo de su producción poética basada en las palabras como entes sonoros. « Tout en roulant les RR » (1927) es el poema más típico y el más conocido de la “música verbal” y que fueron recitados por el mismo, en veladas literarias, en 1927 y 1930. En 1930, acompañó su poesía fonética con el russolofono de Luigi Russolo.” (Rick Sauwen, Germain Viatte et Michel Seuphor, 1976, p. 16).

y transformación, pues no existe un fin establecido; en otras palabras, se trata de la relevancia del procedimiento por encima del resultado.

Julio Ramos en el ensayo *Descarga Acústica*⁸ hace referencia al momento en que el cuerpo del gran filósofo alemán Walter Benjamin entra en contacto por primera vez con el sonido del jazz:

Hay momentos cuando al filósofo lo sorprende la estampida de una música nueva. El alboroto descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir. La descarga acústica sacude al filósofo de pies a cabeza y saca su discurso de tiempo. Esos momentos corresponden seguramente al orden de un acontecer que pone en juego el fundamento sensorial y las jerarquías del “cuerpo” formado, instituido, por cierto tipo de historia ilustrada o moderna del pensamiento (...) No es casual, entonces, que sólo en raras ocasiones la historia haya sido capaz de dar cuenta del momento cuando “la intensidad de la impresión acústica elimina todas las demás”, en las palabras que se permite usar Walter Benjamin al recordar, en unos excepcionales apuntes sobre Marsella (1932), el paseo nocturno por las orillas de la ciudad portuaria que lo condujo a experimentar, por primera vez, el vivo rush del jazz:

Llamaba yo varillas de paja del jazz a la música que entretanto sonaba fuerte y se apagaba. He olvidado con qué motivación me permití marcar su ritmo con el pie. Eso va en contra de mi educación y no ocurrió sin forcejeos interiores.

⁸ *Descarga Acústica*: Libro publicado en el año 2010 para la revista chilena *Papel Máquina* con el título de *El dispositivo sonoro*, N.4 dedicado a la música, la sonoridad y la cultura.

Hubo momentos en los que la intensidad de las impresiones acústicas eliminaba todas las demás. (Benjamin, 1990, p. 35).

El fragmento anterior es muy importante para comprender lo que la música produce en el cuerpo: se trata de una conmoción sensorial que no pasa por la razón. El cuerpo de Benjamin se descontrola ante el sonido del jazz y su pie empieza a moverse. Para contar esta experiencia sensorial, el filósofo utiliza la narración ya que el discurso filosófico no es suficiente para expresar la intensidad afectiva que la vibración del jazz causa en el cuerpo y la percepción. La música entonces desestabiliza al intelectual que abandona el discurso filosófico para encontrar otra forma expresiva capaz de decir la experiencia de la descarga acústica en el cuerpo. Es precisamente esto lo que propone Clarice Lispector a lo largo de su obra: buscar una forma y una lengua para decir lo que la sonoridad causa y revela de la vida.

La protagonista de *Agua Viva*, durante la narración, da cuenta de la intensidad sensorial que implica la experiencia de escribir:

Me estremezco de placer por entre la novedad de usar palabras que forman intenso matorral.

Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y pensamientos, sin ningún sentido utilitario: soy sola, yo y mi libertad. Es tamaña la libertad que puede escandalizar a algún primitivo pero sé que no te escandalizas con la plenitud que consigo y que es sin fronteras perceptibles. Ésta mi capacidad de vivir lo que es redondo y amplio —me rodeo de plantas carnívoras y animales legendarios, todo bañado por la tosca e izquierda luz de un sexo mítico. Voy hacia delante de modo intuitivo y sin buscar una idea: soy orgánica. Y no me indago sobre mis motivos. Me sumerjo en el casi dolor de

una intensa alegría —y para adornarme nacen entre mis cabellos hojas y ramas. (p.36)

Aquí la narradora expresa su interés por lo intuitivo, por la naturaleza germinante y por la dimensión orgánica de las materias del mundo; atenta contra el imperativo utilitario de la sociedad burguesa y apuesta además por una plenitud otra, no la de la acumulación de bienes y capitales, sino la de la intensidad sensorial, intuitiva y corporal. La novela señala que es la mujer quien logra establecer una relación de compenetración y confusión con la naturaleza que la libera de la lógica de la razón. Ese “intenso matorral” de palabras que prolifera en *Agua viva* expresa una movilidad que todo lo atraviesa, un fluir de consciencia que no puede detenerse, que circula y se agencia con lo que encuentra a su paso. Ahora bien, Deleuze y Guattari describen en *Mil mesetas- Capitalismo y esquizofrenia* (1980) cómo el mundo ha “devenido en caos” mientras que el libro sigue siendo una imagen fragmentada de ese mundo. Sin embargo “ninguna habilidad tipográfica, léxica o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo (...)” (p.132)

Esa multiplicidad de sentidos que fractura el árbol de la gramática y la sintaxis es la figura del “rizoma”⁹ entendido como “un eslabón semiótico (...) como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos” (p.13). Según esto, el acto de buscar raíces equivale a distintas descomposiciones estructurales tanto de la lengua como del sentido. Es decir, con la forma del “rizoma” el lenguaje se descentra “sobre otras dimensiones y otros registros”. La multiplicidad ayuda a entender entonces que las

⁹ Rizoma: “En biología, un **rizoma** es un tallo subterráneo con varias yemas que crecen de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. Los rizomas crecen indefinidamente. En el curso de los años mueren las partes más viejas pero cada año producen nuevos brotes, de ese modo pueden cubrir grandes áreas de terreno” (Font Quer, P. (1982). *Diccionario de Botánica*. 8ª reimpresión. Barcelona).

clasificaciones que rigen la naturaleza y la ordenan son discursos establecidos por la ciencia y la razón que interrumpen la variación e intensidad de la misma: “una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza”. (p.14)

El rizoma está totalmente ligado al devenir, es devenir. La comunicación entre las distintas figuras ya no es unidireccional, sino que es transversal:

El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su “evolución paralela”. Sabiduría de las plantas; incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre (...) (p.16)

Según los filósofos Deleuze y Guattari, el rizoma comprende entonces segmentos que pueden ya sea estar organizados y atribuidos dentro de un territorio específico y cerrado, como rotos o interrumpidos en cualquier parte de sus líneas. Así pues, se crean movimientos de *desterritorialización* y desestratificación que muestran la inestabilidad de lo viviente y su capacidad de vinculación y creación incesante; las materias vivas se entienden ahora como una mezcla de figuras que nacen al unísono. El antiguo esquema de evolución en forma de árbol organizado que consta del “menos diferenciado” al “más diferenciado”, se convierte en una raíz con múltiples ramas que se yuxtaponen y se cruzan entre sí; no “evolución paralela” sino “evolución paralela” donde no hay dualismo o dicotomía sino simultaneidad:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.

(...) Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación, a su vez medible, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc...y con una máquina abstracta que las genera?

(...) Pero cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione. (p.10)

Los planteamientos anteriores me sirven para volver a *Lispector* y pensar entonces *Agua Viva* como un rizoma que desarticula, a través de la expresión y el contenido, las líneas que separan el mundo en reinos y especies. Mujer y naturaleza, literatura y música, se vuelven extensiones una de otra como mostraré a continuación al proponer la relación entre el libro como máquina literaria y el dispositivo musical.¹⁰

El aparato musical funciona en tanto que produce distintos tonos y ritmos dentro de variaciones ininterrumpidas que desencadenan, a su vez, otros movimientos. Dentro de este

¹⁰ Es pertinente entender la “máquina” como un artificio que, al avanzar, arrastra, conecta, aglomera y relaciona consigo fuerzas y flujos que todo lo atraviesan. La máquina no se detiene; es gracias a su movimiento continuo que los distintos elementos del universo cooperan entre sí. También es importante añadir el hecho de que la siguiente investigación tiene como palimpsesto principal el cuento *El perseguidor* (1959) del escritor argentino Julio Cortázar, en donde existe una relación explícita e implícita entre el relato y el jazz (la cual ha sido estudiada por distintos conocedores de la historia del jazz y la literatura latinoamericana) en donde la escritura está bajo el influjo tanto de la estructura musical, como de la biografía del compositor estadounidense Charlie Parker, quien fue y seguirá siendo un ícono esencial dentro de la cultura musical.

mecanismo existen también *líneas de fuga*, es decir, espacios heterogéneos en donde distintos elementos convergen. En la música, más específicamente en el jazz, existen puntos de fuga dentro de una estructura melódica determinada. Estos puntos de fuga son “irregularidades” dentro de un esquema establecido que permiten el enriquecimiento de las melodías. Si bien una pieza musical es un conjunto de líneas estables y posee una estructura determinada, en distintas ocasiones necesita de una “huida”, es decir, de una alteración dentro del tema general que permita crear una nueva perspectiva de la canción. Al improvisar, la noción del espectador es trastocada y se abren así, al igual que en el rizoma, distintas perspectivas de continuidad a partir de la interrupción.

La fuga es además un desarrollo musical en el cual se fusionan distintas ideas. La composición radica en el uso de polifonías (junto con contrapuntos entre distintas líneas y voces instrumentales) sujetas a la imitación y reiteración de melodías estructuradas en diversas tonalidades. En ese sentido, me atrevería a decir entonces, que la escritura de Clarice Lispector en *Agua Viva* es una fuga; su escritura es una gruta que improvisa y desterritorializa el paradigma tradicional y, al igual que la improvisación en el jazz, rompe abruptamente con un esquema “standard” específico. Deleuze y Guattari comparan a este fenómeno de ruptura con la mala hierba o un rizoma, como ya se ha dicho, en donde los propios códigos establecidos se trastocan y dan paso a la proliferación de “multiplicidades que transforman”.

La narradora en *Agua Viva* menciona, desde un comienzo, la pertinencia de la palabra “Es” dentro del lenguaje y recalca además algunas características que serán fundamentales para el estudio de la escritura en comparación con la improvisación musical:

Pero la palabra más importante de la lengua tiene sólo dos letras: es. Es.

Estoy en su médula.

Todavía lo estoy.

Esto en el centro vivo y blando.

Todavía.

Centellea y es elástico. Como el andar de una pantera negra y lustrosa que vi y que andaba blanda, lenta y peligrosamente.

(...)

Hay mucho por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras. Pero me rehúso a inventar nuevas: las que existen ya deben decir lo que se logra decir y lo que está prohibido. Y es que lo prohibido lo adivino. Si hay fuerza. Atrás del pensamiento no hay palabras: se es. En ese terreno del ser soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres. (p.41)

En este fragmento de *Agua viva* Lispector se refiere al misterio que todo ser es. La palabra “es” le atribuye al sujeto una cualidad natural e intrínseca de certeza y pertenencia. El “es” también adopta la característica de ser “blando” y “elástico” y de permanecer siempre en el mundo, donde todo ocurre “detrás del pensamiento”.

La particularidad de lo elástico es la plasticidad, es decir, la capacidad de adaptación a adquirir nuevas formas que tienen lugar tanto en las palabras como en el lenguaje musical. En este caso, la palabra “es” puede compararse con la *blue note* dentro del Blues.

La *blue note* es un efecto musical que sucede al momento de bajar tan solo un semitono el tercer y séptimo grado de una escala pentatónica mayor. En un principio, los cantantes afrodescendientes de Blues no estaban acostumbrados a interpretar dentro de la tercera mayor así que los músicos utilizaban este cambio melódico como una ayuda para los cantantes que en realidad (por cuestiones culturales que nacen de orígenes africanos populares) tenían sus oídos acostumbrados a escalas y modos “menores”. Entendido esto, los músicos (momentos previos a la interpretación de la canción) solían transitar con sus instrumentos por la tercera menor para, posteriormente, subir un semitono hasta llegar a la tercera mayor. Es pues precisamente la *blue note* aquella que brinda un color particular a las melodías; en el Blues, la tercera mayor está asociada con sentimientos de alegría y felicidad, mientras que la tercera menor es atribuida a sentimientos de tristeza y nostalgia. En resumen, la tercera y la séptima menor brindan al Blues esa intención melancólica que se refleja en el mismo nombre de la “blue note”, en donde el color azul refleja un estado de abatimiento y *saudade*.¹¹

La escritura ritmada por la palabra “es” y la música atravesada por el elemento *blue note* son el reflejo directo de cómo el arte puede unir y volver concomitantes los tres tiempos (pasado, presente y futuro) a través de la elasticidad y la improvisación. El “es” desarticula el tiempo actual dilatándolo y volviéndolo un gerundio, una duración que se expande en el tiempo y que es un instante inatrapable. La *blue note* transgrede los límites del tiempo lineal, permitiendo que la melodía de base se “estire”. En los dos casos, la percepción del tiempo se vuelve líquida, elástica, blanda y heterogénea. En ambos casos, a través de la escucha y la

¹¹ La palabra *saudade* proveniente del portugués, hace referencia a un sentimiento melancólico que se asemeja a la nostalgia. Este sentimiento surge de la distancia o alejamiento de un lugar, ser o circunstancia.

escritura los sentidos captan palabras y sonidos curvos, donde figuras geométricas proliferan sacando del tiempo cronológico la vida.

3.2. El tono de la escritura

En el artículo “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son” del libro *Dos regímenes de locos* (1975-1995) Deleuze hace énfasis en la siguiente afirmación: “No hay un oído absoluto, el problema es adquirir un oído imposible —hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son—. A su vez, en su libro *Crítica y Clínica* (1993) dice de la escritura:

(...) El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero así mismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”. o que comunica con su propio exterior. El límite no está fuera del lenguaje. sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura. como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras- Beckett hablaba de “horadar agujeros” en el lenguaje para ver u oír “lo que se oculta detrás”. De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, “mal visto mal dicho”, es un colorista, un músico. (p.9)

En el presente apartado me interesa explorar la manera como Clarice Lispector ensaya una escritura capaz de sintonizarse con intensidades de la vida que se manifiestan de forma sonora y de expresarlas por medio de una narración que abre caminos secretos que modifican los modos de leer y comprender establecidos.

El caso de *Agua Viva* es un gran ejemplo de invención de una lengua extranjera que evidentemente va de la mano de un poder auditivo que el escritor adquiere de manera empírica a través del arte. Si bien no hay un desorden gramatical dentro de las oraciones, sí existe una fragmentación temporal dentro de la estructura que suele unir cada párrafo. Lispector pareciese manifestar el hecho de que el ser humano, al estar atado a las estructuras gramaticales del orden del discurso, está condenado a ser fiel a la composición de las palabras dentro del entendimiento. Sin embargo, la ruptura puede alterar las reglas establecidas, llevando a la escritura más allá de sí misma y conectándola la pintura, la música y el mundo exterior. En definitiva, la lengua de Lispector es una lengua que logra horadar el lenguaje común para ver a través de esos agujeros lo que está “detrás del pensamiento”. El cuerpo es la máxima expresión del ser en la medida que es capaz de conectarse con el mundo y sus afectos y expandirse más allá de sí mismo. En este sentido, *Agua viva* apela por una forma de pensamiento sintiente no centrado en la razón sino en la vibración del cuerpo y en sus sensaciones. Escribir es una manera de ir ensayando otra manera de entender y entenderse:

Te escribo porque no me entiendo.

Pero me voy siguiendo. Elástica. Es un misterio tal este bosque donde sobrevivo para ser. Pero ahora creo que sí va a ocurrir. Es decir: voy a entrar. Quiero decir: en el misterio. Yo misma misteriosa y dentro de la médula en la que me muevo nadando, protozoario. Un día dije infantilmente: yo lo puedo

todo. Era la premonición de poder un día irme y caer en el abandono de cualquier ley. Elástica. La profunda alegría: el éxtasis secreto. Sé cómo inventar un pensamiento. Siento el alborozo de la novedad. Pero bien sé que lo que escribo es apenas un tono.

En esa médula tengo la extraña impresión de que no pertenezco al género humano.

Hay mucho por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras. Pero me rehúso a inventar nuevas: las que existen ya deben decir lo que se logra decir y lo que está prohibido. Y es que lo prohibido lo adivino. Si hay fuerza. Atrás del pensamiento no hay palabras: se es. Mi pintura no tiene palabras: queda atrás del pensamiento. En ese terreno del ser soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres. (p.41)

Este fragmento muestra la reflexión que la novela propone sobre la escritura. La elasticidad hace parte también de esa fragmentación mencionada por la protagonista. El rehusarse a inventar nuevas palabras demuestra la intención de intervenir la lengua desde adentro: aunque estas parecieran las mismas, no lo son porque adquieren otra potencia de sentido dentro de este pentagrama “atonal” que crea su escritura. Experimentar con la escritura es un modo de darle cabida a otra forma de entender la vida que se encuentra “detrás del pensamiento” y es a la vez música, sonoridad y pintura como también tacto, escucha y visualidad.

No obstante, esa segmentación entre párrafos y oraciones que constituyen la novela definitivamente no es un acto meramente lúdico. La escritura es un medio para “ser” libremente; para alcanzar otras posibilidades de vida no permitidas por las políticas que

norman el modo de vivir. Y el fragmento es una manera de darle “forma” a esa manera de existir más cercana a la interrupción y a la improvisación que a la continuidad y la totalidad. Así como existe el tono escritural, también existe un silencio necesario para la expresión del sentir en la vida:

(...) Quien me acompaña que me acompañe: la caminata es larga, es sufrida, pero es vivida. Porque ahora te hablo en serio: no estoy jugando con palabras. Me encarno en las frases voluptuosas e ininteligibles que se ovillan más allá de las palabras. Y un silencio se evoca sutil del entrechocar de las frases.

Entonces escribir es el modo de quien tiene a la palabra como carnada: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa-no-palabra-laentrelínea-muerde la carnada, alguna cosa ha sido escrita. Una vez que se pescó la entrelínea, se podría con alivio desechar la palabra. Pero ahí cesa la analogía: la no palabra, al morder la carnada, la incorporó. Lo que salva entonces es escribir distraídamente.

No quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que es posible de tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada. (p.33)

Si volvemos nuevamente al epígrafe de la novela donde se propone un arte libre de figuras reconocibles, podemos decir que *Agua viva* descompone la forma legible para proponer otra trama abierta y rizomática que nunca se estabiliza sino que muta como la vida.

Asimismo, Lispector resalta constantemente la importancia del sonido escritural. *Agua Viva* pareciera ser entonces una construcción, más que para ser comprendida, para ser sentida y escuchada; un libro para ser leído en voz alta:

Este texto que te doy no es para ser visto de cerca: gana su secreta redondez antes invisible cuando es visto desde un avión en alto vuelo. Entonces se adivina el juego de las islas y se ven canales y mares. Entiéndeme: te escribo una onomatopeya, una convulsión del lenguaje. Te transmito no una historia sino sólo palabras que viven del sonido. Te digo así:

“Tronco lujurioso”.

Y me baño en él. Está ligado a la raíz que penetra en nudos en la tierra. 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 mí me habla. (p.40)

Como bien describe la protagonista, su escritura y su lenguaje son ruidosas convulsiones que resquebrajan lo normado, son placas sonoras que enlazan vivencias por medio de las palabras no solo como portadoras de significados, sino también como portadoras de afectos y sentires entre los cuerpos.

3.2. La voz de la escritura, la escritura de la voz

La literatura es una página en blanco que muta, contradice y apoya de manera pluriforme la vida en cada individuo. Esta vida se expresa, como Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez proponen en el prólogo del libro *Ensayos sobre biopolítica, excesos de vida* (2007), como una “intensidad virtual” que posee múltiples e impredecibles cambios y actualizaciones. Esta virtualidad, es sinónimo de “potencial de devenir” y de la vida; esta,

como lo muestra Lispector, solo se puede decir aludiendo a su cambio y flujo constante inatrapable que desafía a la razón y al pensamiento: “(...) La vida es eso que deviene, eso que “pasa” y que moviliza los cuerpos, la saca de sus formas y de sus figuras y los lleva más allá, a su mutación y su mezcla, en un proceso que es siempre singular en tanto que produce una diferencia positiva” (p.25)

Según lo anterior, la experiencia humana es líquida, maleable y cambia de forma constantemente. Como su título lo menciona, *Agua Viva* es pues la representación de esa vida —que como una corriente de agua— “pasa” a través de los cuerpos, brindando la fuerza vital y necesaria para la transformación y el equilibrio del cosmos. Así mismo, esa corriente se manifiesta como un río que, en su totalidad, siempre es el mismo, pero a cada instante es otro porque en su interior pasan distintas corrientes. El agua entonces transporta el paso del tiempo como un bien necesario para renacer. El pasado se expresa como un rayo de luz entre este río, y permite vislumbrar el presente que, a su vez, se convierte en futuro a cada segundo.

Al comienzo del libro, la narradora declara su perspectiva y posicionamiento ante el mundo y su elección de percibir ese instante innegable:

(...) ¿Mi tema es el instante?, mi tema de vida. Busco estar a la par de él, me divido millares de veces en tantas veces como instantes que ocurren, fragmentaria que soy y precarios los momentos, sólo me comprometo con vida que nazca con el tiempo y que con él crezca: sólo en el tiempo hay espacio para mi.

Te escribo toda entera y siento un sabor en ser y el sabor a ti es abstracto como el instante. Es también con todo el cuerpo que pinto mis cuadros y en la tela fijo lo incorpóreo, yo cuerpo a cuerpo conmigo misma. No se comprende la

música: se la oye. Óyeme entonces con tu cuerpo entero. Cuando vengas a leerme preguntarás por qué no me restrinjo a la pintura y a mis exposiciones, ya que escribo tosco y sin orden. Es que ahora siento necesidad de palabras -y es nuevo para mí lo que escribo porque mi verdadera palabra ha sido hasta ahora intocada. La palabra es mi cuarta dimensión. (p.20)

Es muy importante lo que Lispector plantea en relación a una escritura-pintura, música-arte que se hace con el cuerpo; sin cuerpo no hay creación y el arte es, antes de una lengua, una vibración que toca el cuerpo y lo hace “saltar”, como le ocurre a Benjamin en Marsella con el jazz. A través del sonido, la vibración, la electricidad y la oscilación de ondas sonoras, el cuerpo entero escucha y se expresa por medio de la palabra como materia vital, como respiración por donde pasan las manifestaciones del mundo.

3.3. Devenir-música

En el capítulo I de *Crítica y Clínica* (1993) Gilles Deleuze dice que la escritura no debe imponer una forma de expresión específica a ningún tipo de materia viva: Más específicamente:

(...) La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible. Estos devenires se eslabonan unos con otros de acuerdo con una sucesión particular (...) o bien coexisten a todos los niveles, de acuerdo con unas puertas, unos umbrales y zonas que componen el universo entero (...) Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no

quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.

(p.12)

La escritura es, según la cita anterior, un proceso vivo y creativo mediante el cual las cosas del mundo activan su potencia de mutación y se vinculan a partir de otras lógicas. En el caso de *Agua Viva*, el asunto de la escritura se dirige a un devenir-música, donde la vida se diferencia por su capacidad de “poder ser” o “llegar a ser”. En ese camino, un cuerpo puede llegar a ser afectado por otro cuerpo a través de manifestaciones musicales en donde las conexiones entre cuerpos se multiplican y la capacidad de agenciamiento de cada uno aumenta. Para devenir, una vida necesita de otra; para relacionarse y generar cambio se necesita deshacer la forma y entrar en estado de contagio y vecindad sin que eso implique un resultado estable. Lispector en *Agua Viva* vuelve indistinto el umbral que diferencia la escritura de la música en la búsqueda de conocer la vida y atrapar el instante:

Estoy oyendo ahora una música selvática, casi apenas batúque y ritmo que viene de una casa vecina donde jóvenes drogados viven el presente. Un instante más de ritmo incesante, incesante y me ocurre algo terrible.

Es que pasaré a causa del ritmo en su paroxismo, pasaré hacia el otro lado de la vida. ¿Cómo decírtelo? Es terrible y me amenaza. Siento que ya ni puedo parar y me asusto. Intento distraerme del miedo. Pero hace mucho que paró el martillar real: estoy siendo el incesante martillar en mí. Del cual tengo que liberarme. Pero no lo logro: el otro lado de mí me llama. Los pasos que oigo son los míos (p.31)

La música genera toda una experiencia de alteración sensorial que permite conectarse con la realidad de otro modo y descubrir la materia bruta de la vida. La narradora, además, pasa a ser un “incesante martillar” y se oye a sí misma; el personaje deviene-sonido, el sonido deviene-mujer. Lo musical se convierte en el eslabón principal de una escritura automática, lugar donde la lógica se difumina y los sentidos se agudizan.

Lo anterior se expresa también a través de la configuración en la novela de un paisaje-música, donde se suspende la distinción entre forma espacial y materia musical pues la vida, pasa a ser precisamente “una simplificación de la materia”: “¿cómo llamar a la individuación de una pequeña frase musical? No se trata de que un sonido remita a un paisaje sino de que la propia música implica un paisaje estrictamente sonoro que le es interior”. (p.150)

Este paisaje sonoro toma protagonismo en uno de los fragmentos de *Agua Viva*, momento en el que la música transita por la cotidianidad, creando así la fotografía de un momento único e irrepetible en donde la naturaleza, la ciudad y dos almas sin ataduras se vuelven una misma onda acústica de pasajes y transiciones de estados que no cesan de crear vida:

Y por encima de la libertad, por encima de cierto vacío, creo ondas musicales muy calmas y repetidas. La locura del invento libre. ¿Quieres verlo conmigo? ¿El paisaje donde pasa esta música? Aire, tallos verdes, el mar extendido, silencio de domingo por la mañana. Un hombre delgado de un solo pie tiene un gran ojo transparente en su frente. Un ente femenino se acerca gateando, dice con una voz que parece venir de otro espacio, una voz que suena no como la primera voz sino como eco de una voz primera que no se ha oído. La voz es desmañada, eufórica, y dice por la fuerza de la costumbre de la vida anterior:

¿quieres tomar té? Y no espera la respuesta. Toma una espiga delgada de trigo de oro, la pone entre sus encías sin dientes y se aparta gateando con los ojos abiertos. Unos ojos inmóviles como su nariz. Es necesario mover toda la cabeza sin huesos para observar un objeto. ¿Pero qué objeto? El hombre delgado mientras tanto se duerme sobre su pie y ha dormido su ojo sin embargo cerrarlo. Dormir el ojo significa no querer ver. Cuando no ve, duerme. En el ojo silencioso se refleja la planicie en arco iris. El aire es de maravilla. Las ondas musicales vuelven a comenzar. Alguien mira sus uñas. Hay un sonido que de lejos hace: ¡pss!, ¡pss!...Pero el hombre de un solo pie nunca podría imaginar que lo están llamando. Comienza un sonido de costado, como la flauta que siempre parece sonar de costado; comienza un sonido de costado que atraviesa las ondas musicales sin temblor, y se repite tanto que termina por cavar con su gota ininterrumpida la roca. Es un sonido elevadísimo y sin frisos. Un lamento alegre y pausado y agudo como el agudo no estridente y dulce de una flauta. Es la nota más alta y feliz que una vibración podría dar. Ningún hombre de la tierra podría oírlo sin enloquecer y comenzar a sonreír para siempre. Pero el hombre de pie sobre el único pie duerme tieso. Y el ser femenino extendido sobre la playa no piensa. Un nuevo personaje atraviesa la planicie desierta y desaparece cojeando. Se oye: ¡pss!, ¡pss! Y se llama nadie.

Se acabó ahora la escena que mi libertad creó. (p.22)

Es inevitable no comparar este pasaje vivo e impetuoso con la improvisación musical que configura al universo constantemente y la escritura automática de Clarice Lispector es una poética acústica. Cada situación descrita, cada experiencia en su agenciamiento con otros constituye un paisaje sonoro. Los propios instrumentos musicales y que emiten esos sonidos

implican ahora también al instrumento humano, el cuerpo se une a este concierto que forma parte de la naturaleza vibrante. El desorden de texturas sonoras en un día común y corriente se asemeja a la escritura de Lispector, donde cada fragmento está donde debe estar; donde cada figura, sin importar la manera en la que es expresada, genera la inestabilidad de un “todo” que muta constantemente como la trama del jazz.

Desde un comienzo, se entiende cómo los personajes se definen no solo por una descripción de su aspecto físico, sino por el sonido que emiten: el “psss”, el martilleo incesante, el sonido indescifrable de costado que se asemeja a la flauta, son precisamente imágenes pictóricas que crean a su vez sensaciones sónicas y que se acoplan a través de la imaginación. Las palabras forman una partitura rítmica en donde la música interviene la cotidianidad, desarticula y suspende la distinción de género y especies por medio de una misma vibración que se transforma a cada instante. Tanto la escritura como la música, son entonces representaciones de una libertad ininteligible que la narradora busca constantemente por mediación de imágenes y figuras sensibles.

Otro de los asuntos que trata a lo largo del fragmento anterior es la repetición. Si bien esta es esencial al momento de escribir y en la creación musical, también lo es cuando se busca atrapar o decir la vida:

(...) No hay un devenir homogéneo atravesando las cosas: la vida es diferente en cada una de sus expresiones, las diferencias difieren entre sí. Lo que en la vida se repite incesantemente no es lo mismo, sino lo otro: el poder diferenciante de una vida perpetuamente diferente. Así, a través de la repetición, surge lo nuevo: lo nuevo como repetición de lo otro que retoma y

relanza el impulso creativo anterior. Lo nuevo no envejece ni se agota al repetirse, en tanto resurge en cada repetición como nuevo. (p.23)¹²

Si bien la singularidad de la materia viviente radica en su indefinición, ésta también surge gracias a la repetición. El factor de repetir, como diría Derrida, es siempre diferir. Repetir no solo genera novedad, sino que además permite que las características que pasan de un cuerpo a otro se transformen en algo impersonal, es decir, que ya no pertenezcan a nada ni nadie en especial. En *Agua Viva* la repetición es un componente que se presenta regularmente, tanto en el acto de la escritura, como en lo referente a la música:

Pero mientras tanto estoy en medio de lo que grita y pulula. Y es sutil como la realidad más intangible. Mientras tanto el tiempo es cuanto dura un pensamiento.

Es de una pureza tal ese contacto con el invisible núcleo de la realidad.

Sé lo que estoy haciendo aquí: cuento los instantes que gotean y están gruesos de sangre.

Sé lo que estoy haciendo aquí: estoy improvisando. ¿Pero qué mal hay en esto? improviso como en el jazz improvisan música, jazz en furia, improviso frente a la platea.

(...)

¹² Giorgi y Rodríguez: *Ensayos sobre biopolítica, excesos de vida*. P.23.(2007)

¿Qué dice este jazz que es improvisación? Dice brazos anudados a piernas y las llamas subiendo y yo pasiva como una carne que es devorada por la garra afilada de un águila que interrumpe su vuelo ciego. Me expreso a mí y a ti mis deseos más ocultos y consigo con las palabras una orgiástica belleza confusa.
(p.35)

Existe una evidente relación entre música y cuerpo, donde la primera desarticula a la segunda de su esquema anatómico y lo vincula, a su vez, con otros cuerpos haciendo del cuerpo humano un más allá de la forma, una materia indeterminada pero viva. El cuerpo también improvisa y escribe, es capaz de absorber la música; de nuevo la improvisación musical se compara con la escritura. Lispector en este apartado, mezcla dos artes creando palabras sonoras. Tanto la repetición de frases (como se observa al escribir dos veces “sé lo que estoy haciendo aquí”), como la aliteración de la letra “g” en las palabras “gotean, gruesos, sangre” conforman, en su totalidad, una partitura escritural con características visuales y aurales. El sonido de las palabras junto con su repetición, producen un ritmo innegable que genera musicalidad, por un lado, para aquel que las pronuncia, y por otro, para aquel que escucha.

Desde un comienzo, la autora advierte el hecho de que su obra no podría llamarse “libro” pues no sigue una continuidad convencional de lo que, según los cánones, es la escritura. Lo que guía la mano, de nuevo, no es la lógica de la continuidad y progresión sino “demasiado amor” por las frases. Existe esta vez, una comparación entre la escritura y la pintura, no obstante, la sonoridad de las palabras sigue estando presente; la aliteración de la última sílaba es repetitiva y genera recordación a través de la resonancia: “dinosaurios, ictiosauros, plesiosauros”. El sentido auditivo es de nuevo la desautomatización que permite

ver las palabras más allá del significado que se le atribuye. Las palabras no se entienden, se sienten. Escribir es entonces un no-decir y es la mejor herramienta para yuxtaponer facultades sensoriales necesarias al momento de vivir el instante:

También tengo que escribirte porque tu lugar es de las palabras discursivas y no el derecho de mi pintura. Sé que son primarias mis frases, escribo con demasiado amor por ellas y ese amor suple las faltas, pero demasiado amor perjudica los trabajos. Éste no es un libro porque así no se escribe. ¿Lo que escribo es sólo un clímax? Mis días son un solo clímax: vivo al límite.

Al escribir no puedo fabricar como en la pintura, cuando fabrico artesanalmente un color. Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviando una flecha que se clava en el punto tierno y neurálgico de la palabra. Mi cuerpo incógnito te dice: dinosaurios, ictiosauros, y plesiosauros, con sentido sólo auditivo, sin que por eso se tornen paja seca, y sí húmeda. No pinto ideas, pinto el más inalcanzable “para siempre”. O “para nunca”, es lo mismo. Antes que nada, pinto pintura. Y antes que nada, te escribo dura escritura. Quiero algo así como poder tomar con la mano la palabra. ¿La palabra es objeto? Y a los instantes sacarles el zumo de fruta. Tengo que destituirme para alcanzar el núcleo y la simiente de vida. El instante es simiente viva. (p.22)

Esta cita le añade otro elemento a la pregunta por la vida que *Agua Viva* plantea relacionado a la necesidad de volver a ese tiempo originario y primitivo donde las palabras eran sonidos y dibujos rupestres; un tiempo prehistórico y limpio de cultura, de gramática, de

discursos normados. En ese tiempo, el cuerpo era el mayor instrumento para comunicar y era, a su vez, la herramienta de escritura más importante. Cuerpo, escritura y sonoridad son entonces las materias de vida y desde allí donde la vida late y pulsa.

3.4. La gruta musical

El ser humano siempre ha utilizado la razón como un mecanismo para organizar el mundo y gobernarlo. Mediante el lenguaje el individuo se apropia del universo que habita: “Éste es mi perro”; “Te presento a mi novia”; “Debo regar mis plantas”. La palabra “mi” es - irónicamente y según la lengua- un pronombre posesivo que refleja la pertenencia del mundo. A través de las palabras, nos apropiamos de aquello que habitamos; no obstante, Lispector en *Agua Viva* trasciende el uso habitual e instituido del lenguaje al hacer uso de la palabra “it” y propone que las cosas son por sí mismas y están en constante cambio. De allí que se puedan describir provisionalmente mas no definir ni estabilizar:

Voy a volver a lo desconocido de mí misma y cuando nazca hablaré de “él” o “ella”. Mientras tanto lo que me sustenta es el “aquello” que es un “it”. Crear de sí mismo un ser es muy grave. Estoy creándome. Y andar en la oscuridad completa en busca de nosotros mismos es lo que hacemos. Duele. Pero es dolor de parto: nace una cosa que es. Se es. Es duro como una piedra seca. Pero el núcleo es it blando y vivo, perecedero, periclito. Vida de materia elemental. (...) El aire es “it” y no tiene perfume. También me gusta. Pero me gusta la dama de noche, almibarada porque su dulzura es una entrega a la luna. He comido jalea de rosas pequeñas y escarlatas: su gusto nos bendice al mismo tiempo que nos acomete. ¿Cómo reproducir en palabras el gusto? El gusto es uno y las palabras son muchas, En cuanto a la música, ¿después de tocada,

hacia dónde va? La música solo tiene de concreto el instrumento. Muy atrás del pensamiento tengo un fondo musical. Pero todavía más atrás está el corazón latiendo. Así, el más profundo pensamiento es un corazón latiendo.

(p.63)

La naturaleza simplemente es y los humanos nos encargamos de describir aquello que “pasa” entre ella y nosotros. La frase “La música solo tiene de concreto el instrumento” deja en claro el hecho de que el individuo forma parte de la experiencia, pero no es su causa; la música no le pertenece a nada ni nadie y el instrumento es simplemente un puente y un medio para su surgimiento. Al momento de ser creado, el sonido ya no le corresponde directamente al emisor, más bien se convierte en una vibración que da cuenta del paso de la vida, su potencia y energía. El fondo musical existe como núcleo dentro del cuerpo, es el latir del corazón y su ritmo que es vital, es el centro máximo de la vida en el ser humano. El sonido es el génesis de la humanidad y no tiene un fin específico, circula como ondas a través de los distintos cuerpos y afecta cada cuerpo de manera distinta y particular para quedarse en el fondo, atrás del pensamiento.

En *Crítica y Clínica* (1993) Deleuze dice: “(...) Entre los sexos, los géneros o los reinos, algo pasa. El devenir siempre está “entre”: mujer entre las mujeres, o animal entre los animales. Pero el artículo indefinido solo surge si el término que hace devenir resulta en sí mismo privado de los caracteres formales que hacen decir el, la (...)”. (p.116)

En este caso el sonido es la característica que trasciende el género, es decir, la música como tal se encuentra en cada partícula de la vida y, por lo tanto, no puede ser clasificable en definiciones pues está en constante cambio y se adapta a cada instante de manera pluriforme,

además, forma parte de la vida misma y no sólo de la música. Las ondas aurales viajan entre los cuerpos, afectando de manera equitativa tanto a “el” como a “ella”. La música es un “it” que se transforma, como un espiral infinito que no pretende nada más que expresar distintas mutaciones y metamorfosis de la materia viviente; es la misma creación creando. El sonido es un dispositivo que, al estar en movimiento, origina grutas que se cuelan en momentos inesperados de nuestro día a día como bien lo demuestra el siguiente fragmento de *Agua viva*:

Estoy hablándote en abstracto y me pregunto: ¿soy un aria cantible? No, no se puede cantar lo que te escribo. ¿Por qué no abordo un tema que fácilmente podría descubrir? Pero no: camino arrimada a la pared, escamoteo la melodía descubierta, ando en la sombra, en ese lugar donde tantas cosas ocurren. A veces me escurro por el muro, en un lugar donde nunca da el sol. Mi maduración de un tema ya sería una aria cantible -otra persona que haga entonces otra música- la música de la maduración de mi cuarteto. Éste es antes de la maduración. La melodía sería el hecho. (...) Casi no existe carne en ese cuarteto mío. Qué pena que la palabra “nervio” esté ligada a vibraciones dolorosas, si no sería un cuarteto de nervios. Cuerdas oscuras que, pulsadas, no hablan sobre “otras cosas”, no cambian de asunto; son en sí y de sí, se entregan tal como son, sin mentira ni fantasía. (p.105)

La narradora ejemplifica el devenir-música por medio de la comparación del cuerpo humano con distintas partes de instrumentos musicales. En este caso, la mujer deviene en música, es decir, su cuerpo se convierte en molécula sonora: sus nervios son cuerdas “oscuras”, la maduración (el crecimiento) de su cuerpo se da a través de “arias cantibles”; su cuerpo no está atado a una forma estable (como la de cualquier individuo en el mundo

sensible) sino que es escurridizo y, como la música, ella misma deviene una materia que se cuele entre el muro y la sombra, en lugares oscuros que también están vivos, sin importar qué tan estigmatizados estén por la cultura al ser lo opuesto a la luz. No obstante, se reafirma de nuevo el hecho de que aquellas vibraciones, aquellas cuerdas oscuras “no hablan sobre “otras cosas”, no cambian de asunto; son en sí y de sí” lo cual refleja de nuevo que lo corpóreo no tiene otro propósito más allá que el de simplemente existir y sentir por sí mismo.

Independientemente de que la materia genere sonidos que afecten a determinados cuerpos, su único sentido es existir con y para el mundo.

En el libro mencionado Deleuze describe la importancia del balbuceo en la escritura, defendiendo la premisa de que ésta hace parte de la posibilidad “decir es hacer” según el cual el balbuceo existe ya no sobre palabras preexistentes sino que “él mismo introduce las palabras a las que afecta” (p,151). En este tipo de narraciones como la lispectoriana, no es ya el personaje el que produce cierto tartamudeo, sino que es la lengua misma la que entra en estado de variación, intensidad, y mutación posibilitando un sentido de la vida otro mediante el propio uso de la palabra.

Clarice Lispector crea una escritura que balbucea al desautomatizar la estructura semántica, gramatical, lineal de la lengua mayor, e inventando una nueva lengua que desestabiliza los significantes y talla nuevos significados que proponen y revelan un más allá del sentido previsto:

La armonía secreta de la desarmonía: quiero, no lo que está hecho, sino lo que tortuosamente todavía se hace. Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo por acrobáticas y aéreas piruetas —escribo por

profundamente querer hablar. Aunque escribir sólo esté dándome la gran medida del silencio.

Y si digo “yo” es porque no oso decir “tú”, o “nosotros”, o “una persona”.

Estoy obligada a la humildad de personalizarme apequeñándome pero soy el eres-tú.

Sí: quiero la palabra última que también es tan primera que se confunde con la parte inalcanzable de lo real. Todavía tengo miedo de alejarme de la lógica porque caigo en lo instintivo y en lo directo, y en lo futuro: la invención de hoy es mi único medio de instaurar el futuro. Desde ya es futuro, y cualquier hora es la hora señalada. ¿Qué mal sin embargo hay en alejarme de la lógica? Estoy lidiando con la materia prima. Estoy detrás de lo que queda detrás del pensamiento. Inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo no permitiéndolo, el género ya no me atrapa más. Estoy en un estado muy nuevo y verdadero, curioso de sí mismo, tan atrayente y personal a punto de no poder pintarlo o escribirlo. Se parece a los momentos que tuve contigo, cuando te amaba, más allá de los cuales no pude ir pues fui al fondo de los momentos. Es un estado de contacto con la energía circundante y me estremezco. Una especie de loca, loca armonía. (p.24)

Lispector crea entonces a través de su lengua, un extrañamiento de la comprensión. Su balbuceo es constante vibración y movimiento como la naturaleza. Su escritura piensa la palabra como materia prima, como una desarmonía al igual que las olas del mar y su choque contra las rocas en la orilla, o el zumbido —muchas veces confundido con ruido o molestia—

de una abeja, o incluso las ramas de los árboles cuando son rozadas por el viento, y se fragmentan en pedazos que terminan volando sin destino. La lengua de Lispector es extranjera hasta para ella misma y su paso por el mundo está suspendido entre la percepción y el afecto, en una gruta que marca, como el estruendo de un rayo que cae directamente de las nubes, la continuidad del instante inminente.

No en vano, la narradora recalca constantemente su deseo de capturar y plasmar el casi, el apenas, lo neutro, lo indirecto y lo imprevisto, escribiendo a través de su voz esa “cosa” que canta y resuena en la madre natura:

De mí en el mundo quiero decirte de la fuerza que me guía y que me trae el propio mundo, de la sensualidad viva de estructuras nítidas, y de las curvas que están orgánicamente ligadas a otras formas curvas. Mi grafismo y mis circunvoluciones son potentes y la libertad que sopla en el verano tiene la fatalidad en sí misma.

El erotismo propio de lo que es vivo está esparcido en el aire, en el mar, en las plantas, en nosotros, diseminado en la vehemencia de mi voz, yo te escribo con mi voz. Y hay un vigor de tronco robusto, de raíces entrañadas en la tierra viva que reacciona dándoles grandes alimentos. Respiro de noche la energía. Y todo esto en lo fantástico. Fantástico: el mundo por un instante es exactamente lo que mi corazón pide. Estoy lista para morirme y construir nuevas composiciones. Estoy expresándome muy mal y se me escapan las palabras precisas. Mi forma interna es finamente depurada y sin embargo mi conjunto con el mundo tiene la crudeza desnuda de los sueños libres y las grandes realidades. No conozco la prohibición. Y mi propia fuerza me libera. esa vida

plena que se me desborda. Y nada planeo en mi trabajo intuitivo de vivir: trabajo con lo indirecto, formal, y lo imprevisto. (p.56)

Agua Viva es entonces una escritura de la vida que es siempre incalculable: una improvisación constante que *es* gracias a la intuición y el instinto que posee cada ser sobre la tierra. Es un espacio donde no existen prohibiciones, donde lo heterogéneo predomina y abre campo a los “sueños libres” a las distintas posibilidades por donde los cuerpos pueden transitar sin ataduras. La vida es una potencia y un desborde de significaciones que se enfrentan ininterrumpidamente con su propio límite y “ese límite es el lugar de la literatura”. La escritura de Clarice Lispector se desenvuelve con la misma potencia y fluidez con que una corriente de agua se cuela por entre los surcos de la tierra; su literatura es una gruta musical que no solo se conecta con el nacimiento y la muerte, sino que además crea conexiones entre materias imperceptibles. Es una amalgama de devenires y pulsaciones vitales que actúan como fuerzas sonoras en sí mismas y ponen a prueba las distinciones normativas o jerárquicas de preconcepciones sobre lo viviente; es un camino aural como búsqueda de liberar a la vida de lo que la aprisiona y sujeta.

Es pues, a raíz de todo lo anterior, que decidí crear la canción “Atrás del pensamiento” como muestra artística de lo que causó en mí la lectura de *Agua Viva*: un palpito musical en el centro de mi cuerpo. La canción, curiosamente, surgió en un principio a través del método ya mencionado “anotación inmediata”, mismo método que utilizó la autora al momento de escribir su libro. Gracias a un impulso de querer jugar con la música y la escritura, a partir de una fragmentación de distintos pasajes de la novela, tomé frases y palabras sueltas que produjeran imágenes intensas en mí y las anoté de modo desordenado. Luego las leí repetidas veces en mi mente mientras iba creando una melodía que salía de mi

cabeza como un flujo de agua. Justo cuando eso ocurrió, me di cuenta que esa melodía que había salido de mi voz interior, era justamente una melodía parecida a la del *blues*, así que tomé mi grabadora y documenté lo primero que salió de mi. Así pues, fui repitiendo las palabras y según la línea rítmica que iba creando, las organizaba para poder crear la estructura, en primer lugar, de la letra y, en segundo lugar, de la armonía. Esa misma noche, le pedí a mi compañero de vivienda que sintiera la melodía con mi voz, tomamos la guitarra y comenzamos a improvisar sobre ella. Todo surgió de manera tan orgánica que decidimos grabarlo. Las horas pasaban, y nosotros seguíamos nadando en ondas sonoras de *blues* jugando con los instrumentos. Fue así, que decidimos agregar una *Lap steel Guitar*, para darle un toque *country* y *bluegrass* a la armonía. Al día siguiente volví a escuchar la canción y decidí que debía formar parte de mi trabajo investigativo, pues definitivamente era algo que contenía en otro lenguaje mi lectura de la novela y la consecuencia que causó en mí y en mi experiencia artística. Decidí hablar con mis amigos músicos más cercanos y todos quisieron ayudarme para adjuntar a la mezcla de la canción batería, bajo, guitarra y teclados (órgano), formando así un formato musical clásico del *blues*. Alquilé un estudio de grabación para las baterías, grabamos los demás instrumentos desde casa y creamos, con la ayuda de una artista audiovisual, el producto final. El video, fue pensado para que fuera un juego de imágenes fragmentarias que ensamblan algún sentido posible. La creación del guión surgió desglosando cada una de las partes de la canción, resaltando al mismo tiempo las palabras cuya sonoridad fuera la más fuerte para así, usarlas como eje principal dentro de las distintas tomas. Cada uno de los espacios fue elegido, a su vez, desde la sensación y las imágenes que me producían las frases de cada parte, imaginando así la sonoridad no solo en la música, sino en la paleta de colores del vestuario al igual que en los paisajes que la naturaleza me regaló. La combinación final de aquella sinestesia me permitió vivir toda una experiencia de más de doce horas dentro del páramo, explorando distintos espacios que llegaban a mí, justamente, a

través del sonido de la misma naturaleza. Fue también un trabajo colectivo con mi equipo de trabajo. Nos dejamos guiar, nos dejamos sorprender y nos permitimos vivir en distintas temperaturas sensaciones corporales y visuales que se verán reflejadas en el video a través de las imágenes.

Integrar a esta tesis la canción y el video que surgieron de mi experiencia de investigación y lectura de *Agua viva* de Clarice Lispector, es un modo de proponer otros lenguajes para la crítica que intersecten soportes y formas alternativas a los académicos y muestren como la creación es también un lugar desde donde se puede pensar y generar conocimientos. *Agua viva* es un cuerpo, así lo considero, que me pidió que lo hiciera sonar para expandirse en el páramo.

3.5. Link Video-clip canción “Atrás del pensamiento”

<https://vimeo.com/527495592>

CONCLUSIONES

Para finalizar, quisiera escribir algunas conclusiones que han surgido en mi cabeza tanto a lo largo de la investigación, como a través de la creación de mi trabajo artístico “Atrás del pensamiento” como obra que surge a partir de un conjunto de reflexiones sobre mi posición frente a la música no sólo como una herramienta para expresar sentimientos, sino como una forma de vida. Si bien dentro de *Agua Viva* existen pasajes escriturales que reflejan cómo la música se encuentra en todo lo que nos rodea, la importancia del libro en mi vida llegó en forma de sonidos e imágenes aurales y tuvo como producto final una expresión ligada a la fotografía, la escritura y la música dejando como consecuencia un trabajo audiovisual que por medio de paisajes, colores, ritmos y movimientos, refleja mi manera de filtrar y organizar, desde el arte, sentimientos y emociones diarias. Quise proponer entonces, una lectura del libro de Clarice Lispector en clave musical a través de un recorrido de la escucha gracias al cual logré entender que, así como la autora logra una composición musical de palabras, mi trabajo busca musicalizar esa escritura para darle un nuevo sentido; un sentido sonoro que excede los límites de las palabras como mero significante y que, a su vez, genera un nuevo lenguaje musical que mantiene la esencia de Lispector.

El trabajo presente no es sólo una liberación de los sentidos, es además una evidencia que expresa la premisa de que el arte une los tres tiempos (pasado, presente y futuro) como muestra el video musical “Atrás del pensamiento”. Por medio de la división de la estructura de la canción en partes “A”, “B” y “C”, intenté configurar las imágenes visuales así mismo, donde a cada parte le corresponde una locación diferente que busca representar esos tres tiempos a través de colores y vestuarios varios. La posibilidad de grabar y editar en estos tiempos me permitió expresar la elasticidad que mencioné en el último capítulo, aquella que permite que el tiempo se difumine y se perpetúe en imágenes que pueden ser pausadas, retrocedidas o adelantadas por el receptor.

La música, es pues una energía que siempre está en constante movimiento, es un espacio en el que los instantes devienen en sonido y afectan cuerpos a cada momento. Clarice Lispector se posiciona en *Agua Viva* frente a la premisa de que “solo en el acto de amor se capta la incógnita del instante”. Para mí, el arte es ese amor en su expresión más pura y es por eso que en él vivimos el presente.

ANEXOS**Letra canción: “Atrás del pensamiento”.****A)**

Muy atrás

del pensamiento hay un espíritu animal

Más atrás

de tus palabras nace el grito ancestral

¿Hacia dónde va la música?

¿Algún latir que corte el tiempo volverá?

Este es el coraje de vivir

Nazco en lo oculto y me equivoco al existir,

B)

No tengo argumento de vida

me ocupo de este mundo al escribir

Si la violeta es introvertida

su centro es un juego infantil.

Y aunque todo sea tan frágil

el modo en que ella se abre en mujer

No gritará nunca su perfume

La tierra algo pulsa esta vez.

C)

Yo no tengo coraje

de decir la verdad

pues es una infamia

nacer para morir

La fiera y su flecha clavada

Soy objeto, un destino, talismán

Vivo en un secreto

que irradia estoy sin guía

Mi aura es un misterio

me estremesco en lo secreto

Soy antes, soy casi, soy nunca

Espantosa, esotérica, desnuda

Soy sola...

Yo y mi libertad.

Glosario.

Afecto. Puente entre la energía emitida por dos o más cuerpos.

Materias sónicas. Expresiones vivientes de muchas vidas que habitan el universo y funcionan como herramientas que desautomatizan nuestra cotidianidad. Nos ayudan a percibir el instante.

Objeto inanimado. Objeto que no tiene vida; no se puede mover de un lugar a otro por sí solo. Que no tiene alma.

Paisaje sonoro. Proceso acústico del entorno exterior del que se ocupan la física y la ecología. Fenómeno de la percepción y el recuerdo. Sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece.

Performance. Acción de canalizar un sentimiento de la manera más intensa posible. Convertir emociones en arte, movimiento o acción.

Rizoma sonoro. Conjunto de sonidos que no tiene un sujeto u objeto sino únicamente determinaciones; tamaños, dimensiones. Raíz con múltiples ramas que desestratifican y dan paso a la simultaneidad sonora.

Sonido innato. Sonido que pertenece a la naturaleza del mundo que nos rodea, a la vida de un mundo que se manifiesta. Un sonido que brota naturalmente y que no es el resultado de hechos intencionados; que es propio del mundo y de su naturaleza como: el sonido del agua, de los animales, de la voz, de los objetos al frotarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachmann, Alberto. *An encyclopedia of the violin*, En Léon-Dufour, Xavier, ed. *Vocabulari de Teología Bíblica* (18a. edición). Barcelona (España): Biblioteca. Herder, 2008.
- Benveniste. Emile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Editores: Taurus, 1983.
- Blanchot. Maurice, *El espacio literario*. Edición Paidós, Ibérica, S.A, Barcelona. (1955)
- Blanchot. Maurice, *La ausencia del libro, Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Ediciones Caldén, Buenos Aires (1973)
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas. El perseguidor*. 1959.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por: Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. 1972.
- Foucault, Michel. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Michel Foucault ; Gilles Deleuze : Slavoj Zizek; compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi. 1ª Edición. Buenos Aires: Paidós, 2009,
- Freud, Sigmund, *El método psicoanalítico de Freud en Obras Completas*, Vol. VII, Amorroutu, B.Aires 9ª. Edición 1996, pág. 233, (Título original: *Die Freudsche psychoanalytische Methode*", (1904)
- Garramuño, Florencia. *Espectros de Clarice Lispector en la cultura contemporánea*; University of Pittsburgh; Revista Iberoamericana; 2017.
- Gautier, Ochoa Ana María. *El sonido y el largo siglo XX*, 2011.
- Guzmán, Roderick. *Clarice Lispector y la trascendencia del instante y lo banal. Herejías y silencios*. (2008)
- Herrero, Mariela, *Archivo y desmemoria en Agua Viva de Clarice Lispector*. Universidad Nacional del Rosario (2003)

Herrero, Mariela. *Archivo y desmemoria en Agua Viva de Clarice Lispector*. Universidad Nacional de Rosario. (2003).

Jara, Rodríguez Daniela, *Transgrediendo los límites de la ratio cartográfica: otros espacios de sentido en La pasión según G.H y Agua Viva de Clarice Lispector*. Pontificia Universidad Javeriana (2017)

Labriola, Rodrigo. Sibila, Paula, *Traducción de Agua Viva*, Buenos Aires, Río de Janeiro: Cangrejal Editores. (2003)

Librandi, Marilia, *Writing by ear Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto, 26 de junio (2016)

Lispector, Clarice. *Agua Viva*. Clarice Lispector: con prólogo de Florencia Garramuño. 1ª ed. –Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

Lispector, Clarice. *Lazos de familia*. Clarice Lispector. Edición Siruela, 2013.

Marcos, Cristina Moreira. *La estética de la respiración en Clarice Lispector y el gozo femenino*. Píscol. Rev. (Belo Horizonte), 2012.

Moraña, Mabel. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. 2012

Nancy, Jean – Luc. *A la escucha*. 1ª Edición. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Palacio, Marta Inés. *Neomaterialismo: la vida humana, la materia viviente y el cosmos*. Prometeo: Buenos Aires. 2018.

Prieto, Giraldo Cristina, *Agua Viva: la experiencia del lenguaje creador*. Pontificia Universidad Javeriana (2008)

Quintero, Gustavo. *Pintar las fuerzas: la escritura de Agua Viva*. 2011

Quintero, Gustavo. *Pintar las fuerzas: la escritura de Agua Viva*. (2009)

Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. Selección y prólogo de Víctor Fowler. La Habana: Casa de las Américas, 2012.

Saed, Edward. Barenboim, Daniel, *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Debate (2002)

Vergara, Isabella, *Sobre el texto y la escritura en las obras Agua Viva y Aprendizaje o El libro de los placeres de Clarice Lispector* (2014)