



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS

MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS

TESIS DE MAESTRÍA

**"Clarice Lispector y Frida Kahlo: la imperiosa necesidad de la creación artística.
Notas para pensar la continuidad de la existencia".**

MAESTRANDA: Esp. María Eugenia Vivian

DIRECTORA: Dra. M. Cristina Dalmagro

Febrero 2023

Córdoba - Argentina

ÍNDICE

Introducción

I. Planteo del problema. Premisa orientadora-----	4
II. Estado de la cuestión-----	10
III. Marco teórico- metodológico-----	12

Capítulo I. Prolegómenos de la escritura autobiográfica-----

15

I.1. La autoficción como territorio de experimentación literaria-----	22
---	----

Capítulo II. Introducción al análisis comparativo de las obras. Consideraciones previas-- -----

25

II.1 Breve consideración acerca del género de las obras seleccionadas-----	31
II.2. Análisis de la novela: <i>Agua viva: yo me escribo cuando escribo</i> . Notas para pensar la escritura de una vida, según Clarice Lispector-----	36
II.3. Análisis del <i>Diario de Frida Kahlo (1944-1954). Un íntimo autorretrato. Alas Rotas-- -----</i>	44

Capítulo III. Puesta en diálogo: *Alas Rotas* y *Agua Viva*: Dos ficciones autobiográficas para existir-----

58

III.1. El acontecer de la existencia en la escritura y la pintura de F. Kahlo y C. Lispector: Representaciones sobre la transformación artística de una vida-----	63
III.2. Un modo del yo para habitarse y ser: el sí mismo enmascarado-----	65
III.3. Pinceladas para existir-----	70
III.4. Un yo fragmentado: la desintegración o desfiguración del ser-----	73

Conclusión-----

79

Bibliografía-----

81

“Dije una vez que escribir es una maldición. No me acuerdo exactamente por qué lo dije, y con sinceridad. Hoy lo repito: es una maldición, pero una maldición que salva (...) Salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba. Escribir es buscar entender, es buscar reproducir lo irreproducible, y sentir hasta las últimas consecuencias el sentimiento que permanecería apenas vago y sofocante. Escribir es también bendecir una vida que no fue bendecida”.

C. Lispector

Introducción

Dado que el eje central de análisis de la presente investigación será propiciar el diálogo entre las obras de las artistas Clarice Lispector y Frida Kahlo, consideramos pertinente la elección para el estudio comparatista la teoría del *rizoma* de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), entendiendo a la literatura y a la pintura como sistemas que se rigen bajo los principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad según el pensamiento rizomático (cualquier punto del rizoma puede ser vinculado con otro punto del rizoma). Así, nuestra incursión a los textos de ambas artistas se hará principalmente desde una perspectiva filosófica, pero además nos valdremos de diversos enfoques propios de la crítica literaria que serán vitales al momento de considerar el análisis con relación a la escritura autobiográfica y la razón por la cual Lispector y Kahlo asumen un trabajo esencial con el lenguaje artístico al momento de representar sus vidas. En este sentido, tomaremos como sustento fundamental de la presente investigación, el pensamiento sobre autobiografía propuesto por los filósofos franceses G. Gusdorf, M. Butor; los teóricos J. Olney, P. De Man, J. Eakin, Ph. Lejeune, M. Alberca y Ana Casas, entre otros, para dirigirnos al análisis del corpus seleccionado desde una perspectiva que nos permita pensar en las creaciones autobiográficas de ambas artistas como ficciones autobiográficas que posibilitan la auto-invenición del yo, considerando al lenguaje artístico como un medio fundamental para la constitución del sujeto.

Sabemos que, desde tiempos remotos, el espacio textual autobiográfico se ha constituido como un terreno propicio para la reflexión y el análisis de los procesos identitarios relacionados a la configuración de un yo que despliega su existencia al momento de representar la propia vida. Desde esta perspectiva, la presente tesis de maestría tiene como objetivo fundamental indagar cómo se representa el sí mismo y se manifiesta la existencia en el proceso artístico de la escritura y de la pintura en las obras de dos artistas fundamentales latinoamericanas del Siglo XX: Clarice Lispector (1920-1977) y Frida Kahlo (1907-1954).

El corpus de trabajo escogido está conformado por la novela más experimental de Clarice Lispector, *Agua Viva*, escrita en el año (2010) y en el caso de Frida Kahlo, nos ocuparemos del libro: *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato. Alas Rotas*¹([1995]2016) que reúne sus obras artísticas, además de sus cartas y confesiones escritas durante sus últimos diez años de vida. Ambas artistas presentan sus obras como territorios de experimentación artística para representar sus vidas y, en este sentido, plasmar sus subjetividades. Así, el eje medular de nuestra investigación estará orientado a establecer el diálogo entre las dos obras, ambas pertenecientes al universo de las narrativas del yo, con el fin de desentrañar cómo cada artista representa, configura o reconfigura su identidad y, en este sentido, su existencia, entendiendo la práctica de la escritura autobiográfica como un ejercicio de creatividad y experimentación con el lenguaje artístico.

Consideramos que todo proyecto autobiográfico presenta un interés no solo literario, sino también ontológico, por lo que la lectura de ambas obras nos lleva a plantearnos algunos interrogantes que intentaremos responder a lo largo de este estudio: ¿Es posible plasmar una vida, signada por ciertos avatares de la existencia, a través de la práctica de la escritura autobiográfica como territorio de experimentación con el lenguaje artístico? ¿Cómo se manifiesta el sí mismo y se reconfigura la identidad al momento de representar la propia vida?

Para tal fin, indagaremos en las obras aquellas representaciones relacionadas a los tópicos de vida, subjetividad y existencia; práctica de escritura como creación artística, realidad, ficción y experimentación con el lenguaje, haciendo hincapié en la etapa denominada por Olney como la *grafé* en el estudio del proceso de la escritura autobiográfica².

¹ Para el presente trabajo tomaré la edición del año 2016 del *Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato. Alas Rotas*, cuya primera edición data del año 1995. Este incluye una introducción del novelista mexicano Carlos Fuentes y un ensayo con comentarios de Sarah M. Lowe. La edición realizada por LA VACA INDEPENDIENTE S. A de C.V fue autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México, Distrito Federal. Es la del diario de la pintora en su versión original, es decir en su forma manuscrita y con los dibujos de Frida que figuraban como parte del diario. En la segunda parte de la edición se ofrece, además, una transcripción del manuscrito, acompañada de referencias y comentarios explicativos, cronología y referencias bibliográficas.

²Olney propone concebir el estudio de la autobiografía en tres etapas distintas: 1. *Bio*, 2. *Auto*, 3. *Grafía*. Esta última fase de estudio se refiere a la relación que se establece entre el sujeto y el texto al momento de escribir o narrar la propia vida. En este sentido, para Olney, todo proyecto autobiográfico constituye una puesta en

En congruencia con las reflexiones de J. Olney, nuestro estudio se detiene a explorar los valores, preocupaciones y discursos que subyacen y delimitan la categoría de autobiografía (preocupación por el sí mismo, el yo, la figura del autor) pero fundamentalmente las relaciones que se establecen entre escritura, proceso creativo y existencia para indagar cómo es posible la transformación artística de una vida.

I. Planteamiento del problema

Cuando la propia vida ha estado signada por la tragedia, el dolor o por un sí mismo angustiado por las complejidades que presenta el transcurrir mismo de la existencia, la creación artística se convierte en una experiencia vital para dos mujeres fundamentales en el arte Latinoamericano del siglo XX: Clarice Lispector (1920-1977) y Frida Kahlo (1907-1954). Como hipótesis orientadora, suponemos que, en ambas artistas, la pintura y la literatura devienen en procesos fundamentales para pensar la relación intrínseca que se establece entre sujeto y texto, para indagar cómo es posible la transformación artística de una vida. Para corroborar nuestra hipótesis, se torna esencial establecer precisiones teóricas en relación con los distintos estudios que se han ocupado de la escritura autobiográfica³. En este sentido, atenderemos a aquellos antecedentes teóricos en los cuales lo más importante no es el contrato de identidad entre autor, narrador y personaje, ni el concepto de verdad o

escena del lenguaje, una práctica con el lenguaje y como tal se trata siempre de una representación, un modo de figurar la realidad del yo (Loureiro, 1991, p.3).

³Para tal fin, nos valdremos de un libro, que si bien presenta muchos años desde su primera publicación en el año 1991, resulta medular porque sienta los principios de las discusiones y reflexiones sobre la escritura autobiográfica y sus confines. Se trata de: *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Antrophos 1991) editado por Ángel Loureiro. Como lo indica su título, este libro reúne la perspectiva de diversos autores sobre la temática y se fijan posiciones sobre la relación entre autobiografía y referencia, y autobiografía y lenguaje (palabra) mediante los aportes del psicoanálisis, la psicología o la antropología –entre otros. George Gusdorf, James Olney, Paul de Man, Philippe Lejeune, Paul Eakin, establecen puntos de anclaje indispensables para reflexionar sobre la problemática que nos interesa en nuestra tesis. Respecto a los aportes del filósofo francés M. Butor, tomaremos como referente fundamental el análisis y las reflexiones que Jesús Camarero realiza sobre la vida y obra del autor en su libro: *Autobiografía. Escritura y existencia*. Año 2011. En el libro se realiza una investigación sobre el filósofo francés en España que se da a conocer en un número monográfico doble del autor incluido en la Revista *Antrophos*, n°178/179, publicado en el año 1998 con el título: Michel Butor. “*Escrituras, una pasión por la invención estética*” en donde se encontrarán datos suficientes para un enfoque general y multidisciplinar de la obra de este autor.

de mentira sino que, en palabras de Olney (1991): “lo fundamental es la estetización; el desliz entre lo factual y lo ficticio en la construcción de un sujeto autobiográfico-ficcional que oculta otro, enmascarándolo o desfigurándolo mediante un juego de verdades y de fugas. La narración de la vida siempre es ficción y, por tanto, estetización” (p. 33).

Serán nuestros referentes teóricos y metodológicos fundamentales tanto para el estudio de los textos de categoría autobiográfica como para aquellos que lindan en los márgenes de la autoficción (como los incluidos en nuestros corpus de trabajo): Ph. Lejeune, M. Alberca, Ana Casas, Paul de Man, J Olney, P. J. Eakin y el pensamiento de los filósofos franceses: George Gusdorf y Michel Butor, para indagar cómo la subjetividad se configura y reconfigura en el espacio autobiográfico a partir de un proceso de creación artística. Desde esta perspectiva, nos orientaremos a examinar cómo el texto autobiográfico, en los mundos artísticos y literarios de Frida Kahlo y Clarice Lispector, nos brinda la posibilidad de entender que en cada autobiografía se descubre, se afirma y se crea un yo. Todo acto autobiográfico, en palabras de Eakin “es un modo de auto-invencción que se practica primero en el vivir y que se formaliza en la escritura” (Loureiro, 1991, p. 4).

El corpus de trabajo escogido está conformado por la novela más experimental de Clarice Lispector, *Agua Viva*, escrita en el año 1973 y en el caso de Frida Kahlo, nos ocuparemos del libro: *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato. Alas Rotas* ([1995] 2016) que reúne sus obras artísticas, además de sus cartas y confesiones, escritas durante sus últimos diez años de vida. El corpus seleccionado nos permitirá abordar los sentidos, las perspectivas y los razonamientos inmanentes al trabajo específico en relación con el proceso de creación autobiográfica que realizan ambas autoras desde la pintura y la literatura. Frida Kahlo experimenta el proceso creativo a partir la pintura. Pero, además, también lo hace desde la escritura de su diario a través de sus diálogos intimistas. Es así como la artista comienza su búsqueda de sentido/s en relación con su existencia y con el mundo que la rodea. Lispector declara abiertamente en su obra *Agua Viva* haber dejado la pintura para buscar a través del proceso mismo de escritura una construcción de sentido/s y así sumergirse en el caudaloso ser del lenguaje. No obstante, a medida que profundizamos en la obra, se observa la tendencia de Lispector hacia un tipo de escritura que parece fusionarse con la pintura y toma la consistencia de pinceladas imprecisas, fragmentadas;

con colores y líneas, con puntos fuertes en la construcción de un relato que asume la agitación interna de la existencia misma.

Así, las producciones de Lispector y Kahlo, examinados como textos fronterizos entre lo autobiográfico y lo autoficcional, adquieren un poder cognoscitivo fundamental ya que al penetrar en su constitución lingüística y retórica accedemos al conocimiento profundo del yo. Afirma Paul de Man: “la autobiografía no se distingue por proporcionarnos conocimiento alguno sobre un sujeto que cuenta su vida sino por su peculiar estructura especular en que dos sujetos se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esa reflexión” (Loureiro, 1991, p. 5). O bien, parafraseando a J. Camarero en el análisis que realiza sobre la obra del filósofo francés, M. Butor (2011): “el texto autobiográfico nos muestra el yo del escritor, el recorrido de una existencia, la valoración del trabajo artístico y el sentido de la vida humana” (p. 214).

Premisa orientadora

Al propiciar el diálogo entre los mundos artísticos y narrativos de Frida Kahlo y Clarice Lispector, podemos sostener, como premisa orientadora central, que la transformación estética de la vida en una obra artística se convierte, en ambas autoras, en un proceso artístico creativo que opera como un poderoso mecanismo configurador y reconfigurador del yo y, en este sentido, de la identidad misma, propiciando una relación intrínseca entre arte y vida. La escritura autobiográfica, parafraseando a Gusdorf (1991) es una tarea de salvación personal y, verbalizada, tiene, en muchos casos, efectos terapéuticos. La escritura autobiográfica se concibe también como un modo de lucha para alargar la vida a través de la escritura y pretende otorgar sentido a la crisis existencial (p. 14). Desde este enfoque, Lispector nos propone pensar, a través de su obra, en la escritura como un acto fundamental de autoconocimiento: “Entro lentamente en la escritura así como ya entré en la pintura. Es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madre selvas, colores y palabras- umbral de entrada de una ancestral caverna que es el útero del mundo y de él voy a nacer” (p. 26). Lo que sucede mientras se está escribiendo (es decir en el acontecimiento mismo de la escritura) es una transformación fundamental del sujeto que escribe y en este sentido una transformación artística de la vida. El lenguaje ya no se concibe en sí como instrumento o

como una herramienta de comunicación, sino que es el lenguaje el medio por excelencia para la auto-creación del yo, a través de sus potencialidades y su poder creador.

Tanto *Agua Viva* (2010) como *Alas Rotas*⁴([1995] (2016)) se presentan como escenarios propicios para reflexionar acerca de las potencialidades que nos brinda el espacio de la creación autobiográfica cuando lo consideramos como territorio de experimentación y estetización del yo; ambas obras nos permiten vislumbrar otro modo particular de pensar nuestra relación con el lenguaje y la construcción de la subjetividad. Expresa Esperanza Ortega (2017) sobre el Diario de F. Kahlo:

El diario es equivalente en la escritura al autorretrato en la pintura, ambos son el reflejo, la huella de la vida. Esto es lo que expresa la tinta roja que se superpone en muchas páginas sobre la azul: la sangre, el jugo del dolor, que dota de verdad al texto y da a su escritura un carácter doble, de mentira –arte– y de verdad –vida–, de realidad e imaginación.

Escribir y crear para ser creados; fundamentalmente para que podamos reconfigurar nuestras subjetividades: en definitiva, nuestras perspectivas de existencia, nuestras trayectorias de vida.

⁴ Creemos pertinente, por la extensión del título original, tomar la denominación de *Alas Rotas* para referirnos de ahora en adelante en nuestro trabajo al Diario de la artista mexicana F. Kahlo.

II. Estado de la cuestión

Es prolífico el material bibliográfico existente acerca de las obras narrativas y pictóricas de Clarice Lispector y Frida Kahlo. No obstante, para nuestro análisis será necesario circunscribirse a los antecedentes bibliográficos que consideramos de especial relevancia para nuestro estudio. Con relación a la obra de la escritora brasileña destacamos la biografía crítica sobre la vida y la estética de C. Lispector de Nádia Battella Gotlib: *Clarice. Una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector* del año 2007. Este libro resulta clave a la hora de conocer en su totalidad el proyecto literario de C. Lispector y en profundidad cada una de las etapas de su vida, desde su penosa infancia hasta su muerte. Gotlib realiza una investigación exhaustiva, con testimonios únicos y una prolífica documentación, para adentrarnos en el universo creativo de la artista y entender la relación entre arte y vida propuesta por la escritora brasileña.

Entre los trabajos consultados, nos interesa destacar, debido a la pertinencia para con nuestra temática de estudio, el trabajo de grado presentado por Cristina Giraldo Prieto (Universidad Pontificia Javeriana): “*Agua viva: la experiencia del lenguaje creador*” (2008). Este trabajo supone un antecedente fundamental para comprender -en la obra de Lispector-, cómo el lenguaje, en el acontecimiento mismo de la escritura, se convierte en experiencia creativa y transformadora de la propia existencia. Complementamos nuestro estudio, además, con la tesis doctoral de Antonio Maura (Universidad Complutense): “El Discurso Narrativo de Clarice Lispector” (1997) por la profundidad del análisis realizado respecto a la totalidad de la producción literaria de Clarice Lispector desde una perspectiva histórico-literaria; pero, esencialmente, por la investigación exhaustiva sobre la recepción crítica del proyecto literario de la autora. Maura propone un acercamiento a la vida y a la obra de Lispector aportando datos inéditos, documentos, cartas y una nueva óptica: la tradición judaica para interpretar su producción literaria.

Sumamos a nuestro relevamiento bibliográfico sobre la obra de Lispector, en relación con el estudio de la obra pictórica de la artista, el artículo “Trazo y existencia en Clarice Lispector” (2019) de Juan Cristóbal Mc Lean E y en especial el artículo “Tinta y sangre: los diarios de Frida Kahlo y los 'cuadros' de Clarice Lispector” (2003) de Luciana.

H. Vianna por dedicarse exclusivamente al análisis de las significaciones que rodean la obra plástica de la escritora brasileña considerando algunas relaciones entre pintura y existencia que resultarán pertinentes para nuestro estudio comparativo entre la novela de Lispector y el Diario de la artista mexicana.

Para abocarnos al estudio bibliográfico de Frida Kahlo resulta pertinente, para profundizar en el conocimiento de la totalidad de la vida y la obra de la artista mexicana, referirnos a los libros de dos de sus biógrafas fundamentales: Hayden Herrera, *Una biografía de Frida Kahlo* (1985) y Andrea Kettenmann, *F. Kahlo. 1907-1954. Dolor y Pasión* (1999). Tomaremos, además, la introducción del novelista mexicano Carlos Fuentes y el ensayo con comentarios de Sarah M. Lowe incluidos en el *Diario* de la autora. Por otra parte, para complementar nuestro estudio, la tesis de Priscilla Armstrong Ramos (Universidad de Chile) “El Diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión” (2011) nos permitirá acercarnos al universo narrativo y pictórico de Kahlo e indagar cómo es posible la transformación artística de una existencia considerando el espacio autobiográfico como territorio de creación artística.

La revisión de la literatura crítica en relación con la obra de ambas autoras nos permite constatar, entonces, que, en términos generales, ya existen antecedentes sobre nuestra temática de tesis. No obstante, nuestra tesis se orienta, como ya lo anticipamos, a propiciar el diálogo entre ambas artistas y, desde una mirada comparatista, poner en contacto sus mundos artísticos y narrativos. En este sentido, no hemos constatado antecedentes bibliográficos que vinculen la producción de Kahlo y Lispector y que se dirijan al análisis de un objetivo cercano a nuestro propósito que, como ya explicitamos antes, consistirá en analizar la producción textual de ambas artistas como ficciones autobiográficas-para desentrañar los modos posibles de auto-configuración/auto-invención-de un yo, entendiendo al lenguaje artístico como un medio propicio para la constitución del sujeto y de su existencia.

Sostenemos entonces, luego del relevamiento bibliográfico, que nuestra intención de darle proximidad a los mundos narrativos y artísticos de Lispector y Kahlo permitirá profundizar y enriquecer las diversas investigaciones desarrolladas hasta el momento sobre estas dos mujeres fundamentales en el arte Latinoamericano del siglo XX.

III. Marco teórico-metodológico

Nuestra intención teórico-metodológica en el presente trabajo de grado, se orienta esencialmente a propiciar el diálogo entre las propuestas estéticas de las artistas Clarice Lispector y Frida Kahlo. El análisis de las obras, como ya lo anticipamos en nuestra introducción, se hará principalmente desde la visión teórica sobre escritura autobiográfica y existencia de la mano de los filósofos franceses: G. Gusdorf y M. Butor; los teóricos J. Olney, P. De Man, J. Eakin pero además consideraremos el valioso enfoque de aquellos teóricos dedicados a la problemática de la autoficción como: Ph. Lejeune, M. Alberca y Ana Casas, entre otros. No obstante, creemos pertinente, por su carácter productivo, complementar el análisis de nuestro estudio comparatista con la teoría del *rizoma* de los filósofos franceses, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), entendiendo a la literatura y la pintura como sistemas que se rigen bajo los principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad, según el pensamiento rizomático (cualquier punto del rizoma puede ser vinculado con otro punto del rizoma). Como ya lo iremos profundizando en nuestro análisis específico, las obras seleccionadas como material de estudio presentan numerosos puntos de contacto para entablar un diálogo fundamental con la perspectiva rizomática. Es así, que las obras de Lispector y Kahlo podrían ser consideradas como territorios rizomáticos por manifestarse como escenarios estéticos caóticos convocando al lector a perderse en un incesante juego de búsqueda de sentidos y significaciones. Podríamos afirmar, siguiendo la perspectiva de los filósofos franceses Deleuze y Guattari (1997), que ambas obras presentan una estructura artística rizomática y pueden leerse como mapas en constante mutación donde sí se hará posible transfigurar una vida en arte. Creemos posible, desde esta perspectiva, pensar en las creaciones autobiográficas de ambas artistas como modos de auto-invenición de un yo considerando al lenguaje artístico como un medio fundamental para la recreación del sí mismo. En ambas artistas, existe la necesidad vital de acudir al lenguaje como la herramienta para darle inteligibilidad a lo ininteligible, para, por lo menos, alcanzar a vislumbrar una respuesta a la existencia. Lispector y Kahlo manifiestan el deseo de plasmar sus vidas en obras artísticas: una novela en el caso de Lispector un diario en el caso de Kahlo, y así encaminarse hacia la búsqueda de sí mismas. No obstante,

el lenguaje en las obras de ambas artistas no debe ser visto como un mero instrumento de expresión sino como un medio fundamental para constituir la subjetividad. La escritura se convierte así en un mecanismo de exploración interna; ejercicio fundamental de autoconocimiento. En este sentido es que podemos pensar la reafirmación de la escritura como forma de existencia y de prolongación de esta: el sujeto se reafirma a sí mismo escribiendo. Parafraseando a G. Gusdorf (1991) la escritura obtiene en la autobiografía un papel hermenéutico en tanto que función de representación y comunicación cuyo objeto es la persona humana misma: en el momento en el que el hombre adquiere la facultad de escribir su vida, accede a una nueva dimensión de la existencia” (p. 12). Es decir, que hay una función transformacional de la escritura en relación con el yo individual. Es así como Gusdorf presenta un concepto revelador acerca de la escritura autobiográfica cuando afirma que se trata de una obra de arte que posibilita el hacer del ser y cambiar la realidad relacionada con ese ser: “Se trata de una especie de recomposición realizada del destino personal” (Gusdorf, 1991, p. 16)

Siguiendo en esta misma vertiente teórica y con el objetivo de enriquecer nuestro análisis, nos valdremos también de las reflexiones y el minucioso estudio sobre la obra del filósofo francés M. Butor que propone Jesús Camarero en su libro *Autobiografía. Escritura y existencia* (2011). El amplio análisis realizado por Camarero abunda en citas de distintas obras de Butor que tomaremos como orientadoras de sus reflexiones sobre la autobiografía⁵. Siguiendo entonces, el análisis de Camarero (2011), tomamos la siguiente cita que refleja el pensamiento del filósofo francés:

Butor ha escrito porque sin duda escribir era una necesidad para él, pero también porque era un modo de actuar, de hacer algo, de estar ahí-como diría Heidegger- y transformar la realidad. Es el problema del ser y el mundo una vez más, el individuo en el mundo que se ve a sí mismo escribiendo sobre el mundo al tiempo que se reconstruye como un nuevo ser (p. 215).

Camarero (2011) realiza una serie de interpretaciones de la obra de Butor exponiendo cuáles son aquellos principales valores a destacar de la producción autobiográfica butoriana

⁵Consideramos pertinente advertir al lector que todas las referencias que haremos sobre el filósofo y escritor francés Michael Butor y a su obra serán tomadas del análisis que realiza acerca de la vida y obra del autor, Jesús Camarero en su libro *Autobiografía. Escritura y existencia* (2011).

y que serán contemplados en nuestro análisis: un valor ontológico–metafísico que es aquel que permite la transformación de la realidad del ser, un valor ético - moral que supone una mutación o mejora de la vida del ser, un valor cognitivo – epistemológico que propicia el conocimiento interior del ser; y un valor artístico fundamental: la escritura íntima, autobiográfica permite la representación del ser y sus avatares (p. 214).

A partir de este entramado teórico intentaremos reflexionar sobre aquellas líneas fundamentales que llevaron a Lispector y Kahlo hacia la escritura autobiográfica y desde allí corroborar nuestra premisa orientadora inicial.

Prolegómenos de la escritura autobiográfica

El universo teórico que envuelve el estudio de la escritura autobiográfica es vastísimo. No obstante, existe entre los trabajos más recientes sobre la temática, el libro realizado por María Cristina Dalmagro (2009) *Desde los umbrales de la memoria: Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Este libro presenta un capítulo introductorio fundamental que nos permitirá precisar algunas cuestiones teóricas esenciales sobre las narrativas o escrituras del yo; al mismo tiempo que nos orientará al momento de dilucidar cuestiones centrales respecto a la consideración que haremos de las obras de Lispector y Kahlo como relatos autobiográficos ficcionales en donde se establece una relación intrínseca entre sujeto y texto indagando cómo es posible la transformación artística de una vida, bajo la perspectiva de J. Olney quien afirma que: “La narración de la vida siempre es ficción y, por tanto, estetización” (1991, p. 33).

Para comenzar con la discusión teórica sobre lo autobiográfico, será necesario realizar una breve síntesis sobre la evolución histórica del género y reseñar antecedentes prioritarios para nuestro análisis. Para tal fin, nos valdremos de un documento fundamental en el estudio de la evolución del género: “La autobiografía y sus problemas teóricos”, *Revista Anthropos* año 1991, editado por Ángel Loureiro. Como lo indica su título, este libro reúne la perspectiva de diversos autores y, como afirma Dalmagro (2009), en él se fijan posiciones sobre la relación entre autobiografía y referencia, y autobiografía y lenguaje (palabra) mediante los aportes del psicoanálisis, la psicología o la antropología – entre otros. George Gusdorf, James Olney, Paul de Man, Philippe Lejeune, Paul Eakin, establecen puntos de anclaje indispensables para reflexionar sobre la problemática que nos interesa en nuestra tesis.

En su artículo “Problemas teóricos de la autobiografía” incluido en el primer capítulo de la *Revista Anthropos*, Ángel Loureiro expone la perspectiva teórica sobre la temática de lo autobiográfico que realizan los autores antes mencionados, a partir de un importante recorrido histórico de la evolución del género. Diremos que fue el filósofo alemán, Dilthey, el primero que dio especial atención a la autobiografía como un discurso privilegiado para acercarnos al estudio de cómo los seres humanos organizamos nuestra

experiencia de vida en base a la configuración histórica de una época. No obstante, la reflexión teórica acerca de la autobiografía no solo adquiere significancia en relación a la construcción de un discurso socio-histórico, sino que existen otros factores puestos en juego. Así, el estudio teórico de lo autobiográfico toma especial relevancia de la mano del filósofo francés, G. Gusdorf, quien en el año 1956 lleva a cabo la publicación de un artículo fundamental: “Condiciones y límites de la autobiografía”. Este artículo será la pieza clave para comenzar a pensar en la autobiografía como un género que suscita innumerables debates, no solo históricos o literarios sino también filosóficos y antropológicos, debido a las relaciones que se establecen en la configuración del espacio autobiográfico entre el contexto socio histórico, las relaciones de poder, el sujeto, las representaciones, la referencialidad y esencialmente las relaciones que se establecen entre sujeto y lenguaje, ya que este último será el medio esencial que utilizará el autobiógrafo para relatar su vida (Loureiro, 1991, p. 3).

En contraposición a la perspectiva historicista de Dilthey, Gusdorf propone un análisis más profundo del género autobiográfico orientado hacia lo filosófico - antropológico. El filósofo francés cuestionará las relaciones que se establecen entre texto e historia y en rotunda oposición a la mirada positivista afirmará que resulta imposible que en la autobiografía se pueda alcanzar la recreación objetiva del pasado. Ya no es viable pensar que una autobiografía se concibe como una copia fiel de la realidad del sujeto que narra, constatando los hechos narrados con la información proveniente de fuentes externas. La referencialidad es simplemente una ilusión. Para el filósofo francés la relación más importante que se presenta en el discurso autobiográfico es la que se establece entre texto y sujeto y el problema central será ver de qué manera un texto representa a un sujeto. Cuando se escribe una autobiografía, el yo que ha vivido no puede realizar una reconstrucción objetiva de los hechos pasados ya que la memoria no puede realizar una simple grabación de los recuerdos; no obstante, ese yo que ha vivido puede tomar conciencia de lo vivido y experimentado y así, a partir de esa toma de conciencia, escribir su propia vida. En este sentido es que Gusdorf afirma que: “Al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura, razón por la que concluye que el motto de la autobiografía debería ser: Crear y al crear ser creado” (Loureiro, 1991, p. 3).

En concomitancia con el pensamiento de Gusdorf, los teóricos James Olney, Paul John Eakin y Paul de Man sugieren que todo ejercicio de escritura autobiográfica supone atender especialmente a las relaciones que se establecen entre el sujeto y la palabra; entre sujeto lenguaje. En general, los cuatro autores mencionados⁶ compartirán su perspectiva acerca de considerar el discurso autobiográfico como un espacio propicio para la auto-invencción del yo considerando al lenguaje como un medio fundamental para la constitución del sujeto.

Para el abordaje de nuestra investigación, tomaremos como eje fundamental el planteo de J. Olney quien propone que el estudio de la autobiografía se desarrolla históricamente en tres etapas que corresponden a los tres órdenes que comprende la palabra autobiografía: 1. Bio, 2. Auto, 3. Grafía. Paraphraseando a Loureiro (1991) sobre Olney, diremos que en un principio el énfasis recae en el *bios* al entenderse la autobiografía como la reconstrucción de una vida, sumatoria de hechos pasados que pueden ser corroborados. Como ya la anticipamos, Dilthey vincula la categoría autobiográfica con la historia, lo cual la convierte en una forma de comprensión de la experiencia, un espejo de la realidad tanto individual como social. Dicha noción basada en la mimesis homologa la práctica escritural a la verdad, crea una ilusión de referencialidad y, en consecuencia, le asigna al lector la verificación de lo contenido en ella. Posteriormente, el interés de los estudios se desplaza hacia la etapa del *auto* y la relación texto-historia muta hacia la conexión texto-sujeto. Aquí cobra relevancia el problema de la identidad y la imposibilidad de representarse en la escritura. Tanto para Gusdorf como para Paul J. Eakin, el yo autobiográfico responde a la convocatoria del yo que ha vivido y el yo creado en la experiencia de la escritura. Por tanto, el texto no «retrata» un autor, el autor se crea a sí mismo en el proceso escritural e intenta así dotar de sentido su propia vida (Loureiro 1991, p. 3).

Desde esta perspectiva, tomamos la interpretación de Camarero (2011) sobre el pensamiento de G. Gusdorf y su teoría sobre la escritura autobiográfica:

La autobiografía es una toma de conciencia: la reconsideración de lo que se ha vivido vale como lo vivido propiamente, es el paso de la experiencia inmediata (de vida) a la conciencia

⁶Tomaremos la traducción de los artículos de G. Gusdorf, J. Olney, P.J. Eakin y P. De Man incluidos en el volumen de la *Revista Anthropos* (1991): La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Coordinador: Ángel Loureiro.

del recuerdo que modifica la significación de la experiencia. El hombre que cuenta su vida se busca él mismo a través de su historia, es salvarse a sí mismo personalmente (...) La función artística de la autobiografía es más importante que su función histórica, ya que se trata de mostrar la significación íntima y personal que es el símbolo de una conciencia en busca de su verdad, una autocreación (...) una obra en construcción (p. 31).

En la etapa del proceso autobiográfico que denominamos *auto*, quien escribe ya no es un sujeto preocupado por las condiciones históricas y la memoria para la reconstrucción de sucesos cronológicos. Ahora la preocupación se centra en el lenguaje, por lo que cobra especial relevancia el lugar que ocupa la autobiografía en la literatura y la consideración de la tercera etapa de estudio propuesta por Olney: la *grafía*. Parafraseando a Loureiro (1991) en su análisis sobre el estudio de Olney podemos precisar que el proceso de lo autobiográfico de la *grafía* revela la imposibilidad que implica narrar la verdad del “yo” a través de la palabra. Esto implica considerar la práctica de la escritura autobiográfica como un ejercicio retórico, un modo de figuración y de estetización de la vida del yo. El autobiógrafo cree contar con el poder de la palabra para captar su vida; sin embargo, el lenguaje adquiere vida independiente al margen del sujeto (p. 6).

Al considerar el texto autobiográfico como práctica retórica entendemos que el ejercicio de lo autobiográfico se constituye en una práctica artística y que al crear se modifica tanto lo real como lo ficticio y, en consecuencia, produce -en palabras de De Man (1991)- “*desapropiación*”. En este sentido, el autor argumenta que “la autobiografía podría considerarse como una modalidad discursiva basada en la prosopopeya, figura retórica que –como bien sabemos– no supone identidad ni semejanza, sino personificación, es otorgar vida a lo que no lo posee, presencia y máscara a lo ausente, perdido” (p. 116).

Olney, por su parte, plantea que el tropo dominante de la autobiografía es la metáfora y, en contraposición a Paul De Man, considera que el lenguaje no implica privación, sino posibilidad de auto-invencción: “El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas (...) No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros «conocemos» el yo(...) representado en la metáfora y la metaforización” (1991, p. 82).

La problemática de la verdad ha sido uno de los puntos neurálgicos al momento de considerar las teorizaciones acerca del género autobiográfico. Entendemos, a partir de lo expuesto hasta el momento, que considerar la autobiografía como una copia fiel de la realidad ya no resulta una afirmación viable. Lo fundamental es entender que todo proyecto autobiográfico constituye una puesta en escena del lenguaje, una práctica con el lenguaje y como tal se trata siempre de una representación, un modo de figurar la realidad del yo. Todo proyecto de escritura autobiográfica nos revela el proceso en que dos sujetos (narrador-personaje) se constituyen a través de un trabajo de reflexión mutua.

No podemos dejar de mencionar en este recorrido histórico sobre lo autobiográfico la propuesta del francés Philippe Lejeune, quien publica en 1975 su librotitulado *El pacto autobiográfico*. Dicho libro es un ensayo teórico que conceptualiza la autobiografía como “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (p. 14). Como todo pacto, el de Lejeune ([1975] 1994) posee condiciones ineludibles:

1. El texto debe guardar correspondencia entre la identidad del autor-narrador-personaje principal, lo cual estaría, en principio, certificado por la firma del autor; 2. El autor debe comprometerse a narrar la verdad acerca de su vida. Esta última pauta encierra tanta ingenuidad como contradicción, pues la autobiografía pretende ser simultáneamente un discurso verídico y una obra de arte (p. 26).

A partir del planteo de Lejeune, podemos afirmar que el género autobiográfico no podrá definirse únicamente por cuestiones estético-formales, sino que, para su definición, deberá contemplarse aquello que ocurre fuera del texto: se trata de la firma del autor como garantía de verdad y el pacto o contrato de lectura que todo lector realice. Se trata entonces de lo que se denomina *pacto autobiográfico* y que de alguna manera garantizaría la veracidad de lo narrado por el autor. En este sentido, tomamos las palabras de M. Alberca en su artículo “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción” (2009) cuando afirma que:

El «pacto autobiográfico» se concibe como un diálogo o situación comunicativa con tres vectores principales: autor-texto-lector. En este marco, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí

mismo. Le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminan la falsedad o la sinceridad del texto. En pocas palabras, el autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad de su vida (p. 1).

Una perspectiva esclarecedora acerca de la temática es la de Dalmagro (2009):

Para Lejeune, la distinción entre novela autobiográfica y autobiografía responde a un criterio textual: la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). Se establece un ‘pacto autobiográfico’ definido como ‘la afirmación en el texto de esta identidad y esto nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada’. Sus formas pueden ser variadas, pero siempre remiten al nombre del autor: ‘El lector podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad’. En forma simétrica al pacto autobiográfico se puede postular el pacto novelesco con dos rasgos básicos: ‘práctica patente de la no identidad; atestación de ficción’” (p. 26).

Si bien Ph. Lejeune, a través de su teoría, establece algunas pautas fundamentales para reflexionar acerca del papel que cumple la tríada autor-texto-lector cuando nos enfrentamos a lo autobiográfico, consideramos que su preocupación se detiene en la veracidad de lo narrado; el autor sigue insistiendo en la posibilidad de narrar la verdad de la vida. Así, coincidimos con el planteo de Dalmagro (2009) cuando afirma que: "Lo más importante no es el concepto de verdad o mentira sino la eficacia estética de la narración, tramada para develar el secreto de una existencia cuyos rasgos exteriores y datos aparentes forman parte de un juego que el autor propone para dar sentido a un conflicto oculto" (p. 27)

Siguiendo esta perspectiva de análisis, podemos entender, en palabras de Alberca (2007), que “resulta complejo identificar mecánicamente la persona social con el autor del libro y con el yo creador de la obra o bien pretender desligar completamente el yo de la obra y el yo personal” (p. 123). Existe un *pacto autobiográfico* y es este pacto el eje fundamental para entender los diversos matices que adquieren las narrativas o escrituras denominadas del yo. En este sentido, “se hace necesario atender a las relaciones que se establecen entre un autor y su obra, entre lo real y lo vivido; en definitiva entre lo autobiográfico y lo novelesco: ese espacio inestable en que se mueven estos tipos de textos” (Alberca p. 124).

Como lectores, afirma Alberca (2007):

Es preciso que nos movamos en un ir y venir constantes entre dos polos: entre la literatura y la vida, entre el narrador y el autor; y si bien como lectores podemos considerar solo el conocimiento de los hechos biográficos del autor y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor, deberemos tener siempre presente que esos elementos biográficos se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción ya que la vida y la personalidad del autor, al trasvasarse a un personaje novelesco, se convierten por fuerza en un haz polisémico y contradictorio. La ficción le permite al novelista autobiográfico una libertad que jamás le concedería la autobiografía por si sola (pp. 125-126).

Diremos a partir de estas precisiones teóricas, que las narrativas del yo constituyen entonces, un tipo particular de autobiografías y/o de ficciones. Se encuentran situadas entre el relato autobiográfico y el relato novelesco, son formas narrativas ambiguas y en este sentido, deben leerse a partir de un pacto ambiguo. Es decir, considerando que a partir de esa ambigüedad se creará una zona intermedia, se abrirá un territorio extenso y variado y que, según M. Alberca (2007) “este territorio funcionará como un amplio laboratorio para la experimentación literaria” (p. 127). Es desde esta consigna fundamental hacia donde dirigiremos el análisis de las obras de C. Lispector y F. Kahlo seleccionadas en nuestro corpus de trabajo.

I.1. La autoficción como territorio de experimentación literaria

Atendiendo a este extenso territorio de experimentación literaria que nos presentan las narrativas del yo, el crítico y escritor francés, Serge Doubrovsky, cuestionará en el año 1977, la teoría de Ph. Lejeune sobre el pacto autobiográfico. Dos años después de los planteos de Lejeune, cobra vida un concepto fundamental que encenderá la discusión respecto a las teorizaciones sobre lo autobiográfico: se trata del concepto de “*autoficción*”. Manuel Alberca (2005) explica que “Serge Doubrovsky introduce la categoría de autoficción para describir con este neologismo cómo su novela *Fils* desafía el principio de la identidad nominal entre autor-narrador-personaje y llega a concebirse como una novela o relato que simula o aparenta ser una historia autobiográfica (p. 115).

En la contratapa de su libro *Fils*, Doubrovsky manifiesta:

¿Autobiografía? No, ése es el privilegio reservado a los importantes de este mundo, al final de su vida y en un bello estilo. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y la sintaxis de la novela, sea tradicional o nueva (p.127).

Alberca (2005), por su parte, conceptualiza la autoficción como:

Un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción o sin determinación genérica, que se caracteriza, a su vez, por poseer una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor-narrador-personaje. Estamos frente a la ficcionalización del «yo», la autofabulación, una historia irreal, indiferente a la «verdadera», si es que la hay. El autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre. Así la autoficción se define a medio camino, en el cruce transgresor de dos pactos: el autobiográfico y el novelesco, en el primero se rompe el principio de veracidad y en el segundo, el distanciamiento autor-personaje, pues el autor se dilucida en el texto. (pp.7-8).

Según lo reseñado en el libro de Dalmagro (2009) antes mencionado, a la definición de Doubrovsky se agrega la ya clásica de Jacques Lecarme (1997) donde “la autoficción funciona como un dispositivo donde autor, narrador y protagonista comparten la misma

identidad nominal” (p. 24). También Vincent Colonna, discípulo de Genette, hace hincapié en la autoficción como: “un tipo de relato en el cual el acento está puesto en la ficcionalización de la sustancia misma de la experiencia vivida adhiriéndose a un personaje de ficción que es el propio autor. Autoficción es, según Colonna, una obra literaria por la que un escritor se inventa una personalidad y existencias ficticias, conservando su identidad real” (en Alberca, 2005, p. 42)

Las teorías sobre autoficción son diversas y se han ido desarrollando a lo largo de la historia con relación a la evolución del género. Anteriormente, tomamos aquellas definiciones que plantean un rasgo clave: la cuestión de la identidad en la relación existente entre el nombre propio del autor, el narrador y el protagonista de la obra. Está claro que la referencia al nombre propio del autor es una condición esencial al momento de definir las autoficciones y distinguirlas de las novelas en primera o tercera persona, sean autobiográficas o no. El nombre propio es la condición esencial para comenzar a deslindar el juego de identidades que se plantea en las autoficciones o en las ficciones autobiográficas como las consideraremos en nuestro análisis al momento de llevar a cabo el proceso de ficcionalización de los datos reales-biográficos. El carácter revelador de este tipo de narrativas radica precisamente en los diversos mecanismos puestos en juego por el autor al momento de la ficcionalización de la propia experiencia, de la propia identidad y de la existencia. En este sentido, lo que se coloca en el centro de la escena de las denominadas ficciones autobiográficas es el tema de la identidad y cómo esta se construye o se diluye en una incesante búsqueda entre lo real y lo ficticio. Ana Casas (2012) sugiere que:

La autoficción representa un giro o desplazamiento de la intención autobiográfica, donde el autor no pretende ni sostiene que contará la «verdad», recurre tanto a datos biográficos auténticos como a otros ficticios; por ello, algunos hechos son comprobables, otros no. Imagina/crea sus muchas vidas posibles; no narra lo que fue, sino lo que pudo haber sido. En este espacio escritural, entra a figurar el pacto novelesco o de ficción, el verdadero «yo» autobiográfico –si existiera– se anula aquí: ‘Soy yo, pero no soy yo’, ‘voy a contarles una historia de la cual soy protagonista, aunque nunca me ha ocurrido’. Se parte del hecho de que la textualidad no es resultado del sujeto; sino al contrario, el ‘yo’ es construido o articulado por el texto (p. 11).

Nuestras obras seleccionadas en el corpus de trabajo serán analizadas en el marco de la teoría de la autoficción o de las denominadas ficciones autobiográficas; ya que en ambos casos, nos moveremos permanentemente entre dos mundos: el de la autobiografía y el de la novela, entre la verdad o la invención, entre la realidad y la ficción.

En un artículo titulado “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos” Julia Musitano (2016) propone entender el género de la autoficción como “una forma paradójica de escribir la propia vida” y plantea al respecto:

Los relatos auto-ficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (p. 104).

A partir de lo expuesto, afirmamos que tanto C. Lispector como F. Kahlo construyen sus obras como autobiografías ficcionales; ambas artistas despliegan en sus obras la configuración de un yo a través del lenguaje artístico como medio fundamental para ahondar en el conocimiento y la reflexión sobre la identidad y la continuidad de la existencia.

Capítulo II

Introducción al análisis comparativo de las obras

Consideraciones previas

La historia y evolución del género autobiográfico se corresponde íntimamente con las teorías abocadas a las conceptualizaciones acerca del yo que se suceden a lo largo de las distintas etapas históricas. Por esta razón, abocarnos al estudio del universo teórico que envuelve la conceptualización de lo que se denomina comúnmente como “autobiografía”, lleva implícita la preocupación por el “sí mismo”, el “yo” y, en materia literaria, el interés acerca de cómo se construye “la figura de un autor”. Esta preocupación por el “yo o el sí mismo”, tiene ya una larga historia y ha suscitado numerosos debates y discusiones desde los orígenes de la humanidad; esto supone revisar algunas concepciones ideológicas fundamentales que nos permitirán precisar diversas perspectivas para analizar en qué consiste la categoría o figura de aquello que denominamos “yo” y, en ese sentido, entender su relación intrínseca con las escrituras del yo y el concepto de lo autobiográfico. Será desde este entramado teórico desde donde podremos deslindar puntos claves que iluminen aspectos centrales para el análisis comparativo de las obras de nuestro corpus.

¿Existe el yo, qué es el yo? ¿Quién soy yo? ¿Se puede narrar el yo? Son preguntas cuyas respuestas contemplan múltiples presupuestos metafísicos, considerando siempre las perspectivas que cada contexto socio-histórico le atribuye a la existencia. Por esta razón, problematizar la noción del “yo” supone indefectiblemente problematizar el paradigma de lo existencial y esto exige considerar las perspectivas filosóficas subyacentes.

G. Gusdorf (1991) afirma que “la autobiografía solo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas” (p. 10). Consideramos que la perspectiva del filósofo francés podrá entenderse a partir de ciertos preceptos surgidos con la filosofía de la Antigüedad clásica: la preocupación por el sí mismo relacionada a la sentencia pronunciada por Sócrates: “conócete a ti mismo” (preceptos claves de la idea del “yo”, y las relaciones entre sujeto y verdad). La búsqueda de la verdad interior se constituye en una práctica que todo sujeto realiza con el fin mismo del autoconocimiento y la consecuente reflexión acerca

de lo que sucede en su interior⁷. Esta primera consideración acerca del yo y la existencia, principio fundamental de la filosofía greco-romana, sufrirá un cambio sustancial a partir del pensamiento cristiano. Con el advenimiento de la doctrina cristiana, el sujeto deberá asumir ciertas condiciones propias del ascetismo⁸ a fin de conseguir un conocimiento profundo de sí, pero ya no para sí, sino para procurar el acercamiento a la verdad divina; es decir que el sujeto renuncia al conocimiento de sí mismo y a la búsqueda de su verdad para ir hacia el conocimiento de lo divino; única verdad posible para acceder al conocimiento del sí mismo.

Es el momento de las *Confesiones* de San Agustín⁹. No obstante, la visión teocéntrica de la existencia sufre un desplazamiento abrupto frente a la visión antropocéntrica que presupone la fe en la razón para la construcción del conocimiento y la verdad. Parafraseando a Rodríguez Corrales (2021) podemos analizar que hacia finales del siglo XVIII, ligado a la revolución copernicana, el pensamiento occidental alcanza una conciencia histórica que instaura preocupaciones antes insospechadas: el sujeto y el misterio de su propio destino, ya no vinculado a la idea de trascendencia y a la vida eterna, sino a la vida socio-histórica; la configuración de la individualidad ligada al devenir temporal y la memoria (el sujeto histórico representa – junto a los monumentos, teatros y museos– una manifestación del deseo de permanencia en la memoria, un modo de «inmortalizarse»); la ciencia y la razón como vías de acceso a la verdad y el conocimiento, sin sujeción a una autoridad, sea esta divina o eclesiástica (pp. 14-15).

Es el momento de presentar ante los otros una concepción moderna del “yo”, entendiendo su individualidad/su singularidad ligada al acontecer histórico, a la

⁷De acuerdo con *La hermenéutica del sujeto*, curso impartido por Michel Foucault en el Collège de France en el período 1981-1982, «la inquietud de sí» constituye el fundamento del imperativo «conócete a ti mismo», principio de la filosofía griega, helenística y romana que consiste en proyectar la mirada hacia «sí» y prestar atención a todo lo que sucede a nivel «interior». Implica la búsqueda del autoconocimiento y reconocer en ello la naturaleza divina del pensamiento. La inquietud de sí, se convierte, desde la antigüedad clásica, tanto en un modo de ser, como en una actitud, una vía de reflexión y una serie de prácticas que adquieren relevancia «no sólo en la historia de las representaciones, en la historia de las ideas o las teorías, sino en la historia misma de la subjetividad o, si lo prefieren, en la historia de las prácticas de la subjetividad (Foucault citado en Rodríguez Corrales, 2021, p. 11).

⁸La ascética, es decir, el conjunto más o menos, coordinado de ejercicios que son accesibles, recomendados e incluso obligatorios o, en todo caso, utilizables por los individuos en un sistema moral, filosófico y religioso, a fin de alcanzar un objetivo espiritual definido. Entiendo por «objetivo espiritual» cierta mutación, cierta transfiguración de sí mismo, en cuanto sujeto de acción y sujeto de conocimientos verdaderos”. (Foucault citado en Rodríguez Corrales, 2021, p.12).

⁹El acto confesional comporta «un momento absolutamente capital en la historia de la subjetividad en Occidente o en la historia de las relaciones entre sujeto y verdad». Así lo evidencia la aparición de las *Confesiones* de San Agustín, cuyo interés supera el propósito de convertirse en sujeto de verdad para enfocarse en cómo poder decir la verdad sobre sí mismo. En otras palabras: cómo crear una retórica del «yo». Esta pretensión constituye justamente una de las baldosas del puente que une la práctica confesional con la narrativa autobiográfica (Rodríguez Corrales, 2021, p.14).

temporalidad y a la memoria. La preocupación será ahora dejar constancia de la historia de una vida que presenta cierta significación en el mundo. Al respecto plantea R. Corrales (2021):

Esta nueva realidad ya no se desprende de una relación interior, trascendente, sino de la interacción con la sociedad, del lugar-posición ocupado en ella, de la singularidad marcada con respecto a los demás. Así, el examen de conciencia y la confesión, antes centradas en el presente y en una «escena» de la vida personal, desarrolla en la práctica escritural autobiográfica-memorial una conciencia temporal, cronológica de la existencia. Hecho de tiempo, el sujeto autobiográfico procura definirse desde el autoconocimiento (reflexión retrospectiva de lo vivido), la reconstitución de la vida en el fluir temporal y el afán de ser reconocido-recordado por otros, esto último como un intento de perpetuarse en el tiempo, aun después de su muerte (p. 15)

A partir del recorrido teórico anterior, es innegable que el devenir de lo autobiográfico, responde a las perspectivas filosóficas que a lo largo de la historia se han encargado de las conceptualizaciones del “yo”. Ahora bien: no podremos dejar de mencionar aquí un enfoque fundamental que cobra relevancia desde mediados del siglo XX y cuestiona la relación intrínseca que se establece entre “el yo” y “el lenguaje”. Se trata del denominado giro lingüístico¹⁰. A partir de este giro, cae el imperio racionalista y los fundamentos del pensamiento occidental amparados en el conocimiento científico son sustituidos¹¹:

El lenguaje es ahora una fuente esencial de conocimiento de sí al presentarse como una nueva estructura ontológica: la noción del “yo” y su construcción girará ahora entonces en torno a lo lingüístico. En este contexto, el “yo” (la subjetividad) conforma un hecho discursivo, una realización lingüística, un acto enunciativo, coextensivo con su contexto histórico, las convenciones sociales y las dinámicas de poder. A partir de esta afirmación, es importante destacar que el ejercicio autobiográfico, que consiste en el trabajo estético de “escribir la vida

¹⁰Hablamos del giro lingüístico, expresión acuñada por Gustav Bergman (en 1964) que adquirió relevancia a través de los ensayos publicados, más tarde, por Richard Rorty en 1968; aunque algunos teóricos aún debaten si este viraje debe atribuirse a Wittgenstein, Nietzsche o Saussure (Rodríguez Corrales, 2021, p. 16).

¹¹ Durante el imperio del racionalismo, la práctica significativa del lenguaje permaneció supeditada a la razón y desempeñó una función denotativa, la cual se redujo a la externalización de una idea o pensamiento; mas con el giro se abandonó esta función y, en su lugar, se reconoció su capacidad inventiva creadora (Rodríguez Corrales, 2021, p. 17).

del yo” se verá afectado por las posibilidades o imposibilidades que nos brinda el lenguaje en relación al intento de decirse, contarse, narrarse a través del lenguaje (Rodríguez Corrales, 2021, p. 17).

Hasta aquí hemos descrito brevemente algunas de las instancias filosóficas más importantes acerca de la noción del “yo o el sí mismo” y las vinculaciones con la categoría de lo autobiográfico. Esta instancia se presenta indispensable al momento de comprobar nuestra hipótesis de trabajo, que supone problematizar la relación entre un “yo” que escribe su vida y cómo ese “yo” acontece en el lenguaje y puede plasmarse a partir de la práctica de la escritura autobiográfica; en este caso en un diario de la pintora mexicana F. Kahlo y en una novela de la escritora brasileña, C. Lispector: nuestro corpus de estudio fundamental.

Salvar el yo: el ejercicio autobiográfico como tarea de salvación personal

Para iniciar el diálogo entre los universos estéticos de las obras de C. Lispector y F. Kahlo y comprender la relación intrínseca existente entre escritura autobiográfica, lenguaje artístico y existencia volveremos a los aportes teóricos de los filósofos franceses ya mencionados. Una de las reflexiones teóricas más sustanciales de la perspectiva de Gusdorf en su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” es la que nos lleva a considerar la práctica de la escritura autobiográfica como un acto de creación/autocreación, en definitiva, como un proceso de creación artística, homologando la autobiografía a la creación de una obra de arte. Así, la escritura de la propia vida comienza a formar parte de un proceso de ficcionalización en donde se conjuga permanentemente lo real y lo ficticio en la construcción de la identidad entre sujeto y texto. Ambas artistas (las dos dedicadas a la pintura y a la escritura, aunque claro está, en distintas proporciones) serán conscientes, a través de sus propuestas estéticas, que es propicio hallar respuestas a los problemas existenciales; y que el lenguaje no se presenta como un mero instrumento para comunicar los sucesos cronológicos de una vida, sino que su carácter es mediador, transformador entre sujeto y texto y que por esta razón constituye la identidad. En palabras de Gusdorf (1991): “Toda autobiografía es una obra de arte y, al mismo tiempo, una obra de edificación; no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino a la persona en

su intimidad, no tal como fue o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido. Se trata de recomposición realizada del destino personal (p. 16).

A propósito del planteo de Gusdorf, creemos oportuno añadir también a nuestro análisis la perspectiva que ofrece Camarero (2011) sobre el estudio de los textos del filósofo francés M. Butor en relación a lo autobiográfico: “los textos butorianos presentan o representan más bien la historia de una personalidad cuyo yo se transforma por la misma actividad escritural (...) los temas centrales en la escritura autobiográfica de Butor serían: el yo del escritor; el recorrido de una existencia, la valoración del trabajo artístico, el sentido de la vida humana” (pp. 213-214). Camarero resalta los valores fundamentales de la producción autobiográfica butoriana que bien podríamos considerar para el análisis de nuestras obras:

a) el valor ontológico de la autobiografía en su dimensión metafísica, que consistiría en convertirse en alguien, hacer el ser, cambiar la realidad relacionada con el ser; b) el valor ético, en su dimensión moral, supone una mutación o mejora de la vida, de su sentido, sería la edificación, la transformación hacia el bien; c) el valor cognitivo en su dimensión epistemológica, del conócete a ti mismo de Sócrates, el conocimiento interior unido a la búsqueda de una verdad; y d) el valor artístico en su dimensión estética, que implica una obra literaria y artística, un género, una escritura, íntima, que permite representar al yo y sus avatares (p. 214).

La propuesta teórica de M. Butor, analizada por Camarero (2011) ilumina nuestro análisis cuando nos permite pensar la escritura autobiográfica como una necesidad, como un modo de actuar, de hacer algo y modificar la realidad en la que estamos inmersos propiciando así la transformación o reconstrucción de uno mismo y de nuestra identidad. Para Camarero (2011) es la necesidad de conocerse a sí mismo, de reconocerse y profundizar en ese yo desconocido lo que lleva a Butor a la escritura, y en particular al género de la entrevistas: “Se trata de una identidad que se busca en la textualidad, como si fuera un deslizamiento metafísico, mediante el cual el texto (...) usurparía el lugar del ser (...) Así, pues, la textualidad, la escritura performada, materializada (...) es el primer resultado de la investigación semiótica y metafísica del ser ” (p. 219).

Otro concepto relevante de M. Butor para nuestro estudio es el de “biotextualidad”. Expresa al respecto Camarero (2011):

La escritura butoriana puede ser definida como biotextual, dado que la biotextualidad supone la fijación de la existencia vivida, a veces imaginada o falseada o soñada, en una fusión de la vida y el texto en el acto complejo de la creación literaria. Es la capacidad del escritor para construir textos a partir de la experiencia vivida, y también de construir una existencia a partir justamente de esos textos, es el registro autobiográfico asociado básicamente a toda escritura literaria o artística (...) (p. 225).

Coincide G. Gusdorf con el planteo anterior, cuando afirma que: “La intención consustancial del discurso autobiográfico, y su privilegio antropológico en tanto género literario, se muestra así con claridad: es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto (1991, p. 13).

Como ya lo fuimos advirtiendo en nuestro análisis, creemos que toda escritura autobiográfica presenta fundamentalmente un valor ontológico que se dirige a la búsqueda del sentido de una vida, a partir de un ejercicio de autorreflexión permanente del yo, de un yo unido a la palabra que busca su identidad al momento de representar su vida en el texto. El propósito es conocerse y expresarse. Un ser que busca vivir y reinventarse; porque en el mismo hecho de escribir el yo se representa en el discurso autobiográfico y en ese mismo proceso se da la creación y la recreación de una vida.

No nos cabe duda de que las producciones que elegimos en nuestro corpus de trabajo forman parte del universo de las ficciones autobiográficas. El desafío será ahora abocarnos a corroborar nuestra hipótesis a partir del análisis establecido desde las diversas perspectivas teóricas antes mencionadas, entendiendo que en las obras de Lispector y Kahlo se fusiona la vida y la obra y se reconstruye esencialmente-a través de la escritura-la existencia misma.

II.1. Breve consideración acerca del género de las obras seleccionadas

Alas Rotas: un diario. *Agua Viva*: una novela. Un diario escrito por Frida Kahlo y una novela escrita por Clarice Lispector. Ambas pertenecientes al universo de la escritura autobiográfica. Tal será el desafío de enfrentarnos a dilucidar el entramado de los géneros literarios a los que pertenecen las obras literarias a las que nos abocaremos en este estudio; sin perder de vista que el eje fundamental de nuestro análisis será propiciar el diálogo entre los mundos narrativos de ambas artistas, considerando que es posible leer las obras de Lispector y Kahlo como territorios de creación autobiográfica y, en este sentido, como ficciones autobiográficas por la perspectiva que asumen ambas autoras al momento de plasmar las representaciones sobre sí mismas en sus obras. La premisa fundamental de análisis será la de entender cómo a través de sus autorretratos y sus escritos, muchas veces metafóricos y complejos es factible tomar conciencia y profundizar en el conocimiento del sí mismo y en este sentido, considerar los procesos artísticos o estéticos como ejercicios fundamentales para constituir y reconstituir nuestras subjetividades.



Poner en discusión el género al que pertenece la obra literaria *Agua Viva* (2010) de Clarice Lispector supone dirigir nuestra mirada, en primer lugar, hacia su comportamiento de novela experimental; es decir hacia su carácter de obra en constante transgresión y dilución de los límites teóricos que permitirían una posible clasificación genérica dentro de los márgenes de la novela tradicional. En definitiva, nos enfrentamos a una obra considerada de ficción cuya estructura se asemeja más a un diario y cuya esencia vanguardista será fundamental para entender su comportamiento como tal¹².

Varios críticos de la obra literaria de Clarice Lispector han advertido la inclasificabilidad genérica del texto titulado *Agua viva*. Entre ellos está Benedito Nunes,

¹² Clarice Lispector considera un concepto de vanguardia íntimamente relacionado a la experimentación: En la medida en que el arte es experimentación, y “toda vida verdadera es experimentación”, todo arte verdadero es vanguardia, o sea, autoconocimiento y experimentación (Gotlib, 2007, p. 382).

quien señala el carácter trasgresor del texto respecto al lenguaje y a los géneros literarios, por ende, su dificultad de categorización: “trasgresión de las representaciones del mundo, de los patrones del lenguaje, de los géneros literarios (...) un escrito simplemente calificado de ficción, que ya no ostenta más las características formales de la novela” (Nunes citado por Maura en Giraldo Prieto, 2008, p.15)

En su tesis doctoral “El discurso narrativo de Clarice Lispector”, Antonio Maura (1997) plantea que la historia previa al surgimiento de la figura de Clarice Lispector en las letras brasileñas es la que comprende el espíritu artístico renovador que se enciende a principios de siglo con los sucesos ocurridos en São Paulo en 1922. Estos acontecimientos desplegados en lo que se denominó *La Semana del Arte Moderno* impulsaron los movimientos vanguardistas en Brasil; pero no como simple mimesis de lo europeo sino como estéticas de carácter “antropofágico”; es decir como estéticas capaces de devorar ritualmente las vanguardias europeas para interiorizarlas y mezclarlas con lo más profundamente autóctono del país. Clarice Lispector se inscribe, desde sus inicios, como novelista, cuentista, ensayista y cronista, dentro de este pensamiento revolucionario que intenta una ruptura con los medios tradicionales de expresión artística. La joven Clarice, con apenas veinte años, recogerá las técnicas de la novela más avanzada europea como era la de Virginia Woolf o la de James Joyce y adherirá fundamentalmente a una conciencia poética Modernista fundada en los valores del lenguaje como expresión creadora del hombre. En este sentido, su escritura será vehículo esencial de los postulados vanguardistas brasileños¹³(Maura, 1997, pp. 94-95).

Toda la obra de Lispector, pero en particular la novela que aquí es objeto de análisis responde a un estilo de escritura sin ataduras en cuanto a estereotipos literarios. Tal como mencionáramos anteriormente, la novela *Agua Viva*, escrita por Lispector en el año 1973, podría pensarse como una novela de tipo experimental - vanguardista inspirada en las

13Al respecto plantea M. Herrero: “La obra de Lispector ha sido objeto de numerosos estudios críticos, que si bien responden a diferentes intereses y enfoques, parecen coincidir en que se trata de una literatura que se diseminó tanto hacia diversas áreas del campo específico de las letras, como hacia otras disciplinas. Los relatos de Lispector fueron tomados como referente, y en muchos casos también como estandarte de una sensibilidad particular y atípica para la época en que fueron escritos. Tal vez esto se debió a que el método empleado por Lispector —si es que podemos hablar de que su escritura siguiera uno—, responde a un antimétodo, un procedimiento complejo que trabaja e incorpora distintas facetas estéticas. Dicho proceso ocurrió de manera temprana, por lo que la tradición literaria brasileña lo reconoce como el síntoma de un nuevo modo de entender la literatura y el arte. Con una estructura arriesgada y muchas veces catalogada por la crítica como ‘informe’, ‘discordante’, ‘desarticulada’, sus relatos iniciales debieron ser vinculados inmediatamente con los de escritores extranjeros por no encontrar un lugar dentro del tejido de la tradición nacional” (2016, p. 39).

potencialidades del lenguaje artístico. Lispector se rehúsa a aceptar lo codificado y representa una transgresión del quehacer literario. Esto se refleja claramente en la estructura fragmentaria de su novela, con párrafos sin temática y extensiones definidas: una escritura dislocada como el sujeto que escribe y que al escribirse adquiere la posibilidad de crearse y definirse, pero siempre con la premisa de resignificar la existencia.

Desde esta perspectiva, Florencia Garramuño propone un análisis preciso del contexto de producción de la autora y plantea que la literatura brasileña de los años setenta insistirá en una transformación que cuestiona fuertemente el estatuto institucional de lo literario. La estética literaria estará menos concentrada en acontecimientos, tramas y estructuras narrativas más estables y fijas. La escritura literaria de Clarice Lispector será más fragmentaria, más alejada de la forma de la novela moderna. Los textos que Clarice Lispector comienza a publicar a partir de mediados de los años sesenta exhiben una implosión formal muy intensa en donde toda una idea de construcción formal y perfeccionamiento técnico resulta conscientemente rechazada (2017, pp. 847-849).

En una carta que el crítico José Américo Pessanha le escribe a Lispector el 5 de marzo de 1972 aparecen subrayadas –probablemente por la mano de la misma Clarice– las siguientes frases referidas a su novela *Agua viva*: “Traté de ubicar el libro; ¿notas?, ¿pensamientos?, ¿fragmentos autobiográficos? Llegué a la conclusión de que es todo eso junto. Además, Pessanha advierte sobre el carácter heterogéneo de la obra, que da la impresión de un “bricolaje” (Gotlib, 2007, p. 446).

Lispector trabajó tres años en esta novela que en un primer momento llevaba otros títulos: *Detrás del pensamiento: monólogo con la vida* y *Objeto gritante*. Desde las primeras versiones que datan de 1971 se afirma que varias páginas (alrededor de 100) y algunos datos biográficos fueron eliminados. Así se refiere a este libro Clarice, en una entrevista: “Este librito tenía 280 páginas; lo fui cortando y torturando durante tres años. Ya no sabía más qué hacer. Estaba desesperada. Lispector alegaba que el libro era feo, porque no tenía historia, no había trama (Gotlib, 2007, p. 453)”.

La novela de Lispector no parece adscribir a un género definido, es un texto donde el argumento se diluye y no hay personajes estereotipados; como ya lo anticipamos su estructura es totalmente fragmentaria. Al respecto, plantea Giraldo Prieto (2008):

Si consideramos el comienzo del texto, vemos que no hay una apertura a una historia o argumento central, más bien empezamos a ver un discurso no sucesivo, que en un solo párrafo nos abre múltiples posibilidades temáticas que no siguen un encadenamiento lineal (...) Por tal, en *Agua viva* no hablamos de un argumento unitario, que sería el tradicional “contenido” de la obra, ni tenemos una estructura lineal, que correspondería al modo como se construye la expresión de dicho “contenido” en el texto, es decir, la forma. Lo que nos es presentado en el texto de *Lispector* es una absoluta fusión de estos caracteres Forma/contenido en la medida en que tanto el uno como el otro se van configurando unidos en el proceso de escritura que se da en el texto. (Pp.16-18).

Con respecto al narrador de *Agua Viva* (2010) podemos afirmar que se presenta como una voz particular. Es un narrador en primera persona, un yo que mantiene un diálogo con un otro que no está presente (lo que podría considerarse como un monólogo). Podemos inferir que se trata de una voz femenina, que se define como una pintora¹⁴ (una mujer artista) que jamás nos revela su nombre (se libera de su identidad personal) y en este sentido tampoco desliza muchos datos acerca de su biografía. Es un yo que dialoga consigo mismo y se va revelando en el acontecer mismo de la escritura; se manifiesta y va creando de sí un ser a través de un lenguaje que la fecunda. Ese lenguaje es el lenguaje artístico y es el protagonista fundamental en la novela de *Lispector*. Al respecto afirma Giraldo Prieto (2008):

(...) Lo que el texto nos muestra es exactamente aquello que sucede mientras se está escribiendo; pero ese suceder no está tampoco por fuera del propio proceso de escritura, es más bien el acontecimiento de la escritura (...) En *Agua Viva* el proceso de escritura (enunciación) no describe un hecho, sino que realiza acciones en ese acto de escritura: los cambios, las transformaciones que suceden al yo de la enunciación se dan a través de ese accionar de la escritura. Hemos llegado a un aspecto realmente determinante de nuestro recorrido: *Agua Viva* nos presenta el poder hacedor de la escritura, usualmente invisible cuando la escritura se piensa como un mero instrumento para relatar acontecimientos externos al propio acto de escribir (pp. 24-25).

¹⁴La misma Clarice pintaba y sus cuadros fueron expuestos en el Centro Cultural Banco do Brasil, en Rio de Janeiro, del 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1992, así como descritos en alguno de sus libros. Música y pintura, pues, estuvieron enlazadas a la literatura ya desde su primera infancia (Maura, 1997, p. 67).

Es desde esta complejidad a la hora de pensar/problematizar el sentido de la obra de Lispector, que comenzaremos a trabajar en el análisis de la novela *Agua Viva* (2010). Ya planteamos anteriormente las reflexiones posibles acerca de la consideración de esta obra como una novela experimental de vanguardia. No obstante, surge -en orden a la necesidad de considerar otro/s sentido/s, otras dimensiones de la obra y sin ánimo de establecer una taxonomía- la decisión de considerarla como una ficción autobiográfica con el fin de darle especial atención al lugar que ocupa la práctica de la escritura; pero fundamentalmente, al proceso artístico de escritura que posibilita la transformación de la vida misma del sujeto que escribe¹⁵.

¹⁵Benedito Nunes en su texto *O drama da linguagem* (1989) remarca el papel principal del lenguaje en los textos de Lispector al señalar la estrecha relación entre existencia y lenguaje que se da en estos: 'Desde *Cerca del corazón salvaje* [primera novela publicada de Clarice Lispector en 1944] vemos definirse una íntima unión entre la existencia y el lenguaje, en la perspectiva de dos cuestiones que se entrelazan: la de la identidad personal y la del ser'. Nunes indica que los personajes experimentan una crisis de lenguaje, en tanto en ellos se presenta una disputa irreconciliable entre el existir y el hablar a causa de que la estructura del lenguaje nunca logra corresponder con la realidad del ser: 'Así, el lenguaje tematizado en la obra de Clarice Lispector envuelve el propio objetivo de la narrativa, comprendiendo el problema de la existencia como problema de expresión y de comunicación' (Nunes citado por Giraldo Prieto, 2008, p. 27).

II.2. Agua viva: yo me escribo cuando escribo

Notas para pensar la escritura de una vida, según Clarice Lispector

He venido a escribirte. Es decir, a ser.

Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje.

C. Lispector, *Agua Viva*.

Agua Viva (2010) de la escritora brasileña Clarice Lispector (1920-1977) es una de las obras fundamentales seleccionadas en el corpus de trabajo. La novela escogida nos permitirá esbozar algunas posibles respuestas al momento de cuestionar cómo la pintura y la escritura se constituyen en dos procesos fundamentales para pensar la relación intrínseca que se establece entre sujeto y texto e indagar la posible transformación artística de una vida. Para el desarrollo de nuestro estudio, hemos decidido tomar algunas citas de la obra que funcionarán como premisas esenciales al momento de profundizar en el análisis y la reflexión acerca del porqué de la necesidad de transformar una vida en arte.

Notas para pensar la escritura de una vida, según Clarice Lispector

“Entro lentamente en la escritura así como ya entré en la pintura. Es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madre selvas, colores y palabras-umbral de entrada de una ancestral caverna que es el útero del mundo y de él voy a nacer” (Lispector p. 26).

Está claro que Clarice Lispector le atribuye un valor fundamental a la relación existente entre escritura y vida. Pero en *Agua Viva* (2010) el lenguaje se convierte en manantial de vida para el ser, en ímpetu vital; en aquella fuerza orgánica trascendental que obliga y arrastra al sí mismo a sumergirse en una espesa selva de palabras para vivificar su existencia. Desde esta perspectiva, analizaremos la poética de Lispector e intentaremos proponer algunas reflexiones al momento de analizar cómo la escritura de lo autobiográfico

forma parte de un proceso artístico, que como ya afirmamos, opera como un poderoso mecanismo configurador y reconfigurador del yo y, en este sentido, de la identidad misma, propiciando una relación intrínseca entre el lenguaje del arte y la propia vida.

A partir del pensamiento de Eakin (1991) podemos pensar en la relación existente entre el yo y el lenguaje y afirmar que “un yo existe y se crea a partir del lenguaje” (p. 80); ese lenguaje que en palabras de Lispector se convierte en “un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madre selvas (...) útero del mundo” (p. 26) desde el cual se hará posible la recreación de una vida. Se trata esencialmente del lenguaje del arte-con sus juegos figurativos y retóricos- desde el cual existe la posibilidad de manifestar la existencia de un yo y de desplegar una vida. Desde esta mirada, parafraseando a J. Olney (1991) la escritura de lo autobiográfico es un instrumento de autocreación en donde se crea o recrea la vida del ser; es decir se pone en juego la ontología: el proceso del ser, el proceso de existir (p. 34).

Podemos sostener entonces, que la práctica de la autobiografía y el uso creativo y recreativo de la memoria asumen un papel fundamental en el desarrollo del ser y en lo que se supone significa el proceso de existir. Parafraseando a Olney (1991) lo que se pone en juego durante el proceso de escritura de lo autobiográfico es la creación de un yo a través del lenguaje y las formas del lenguaje; es por esta razón que el lenguaje se convierte en el acontecimiento más importante en la vida de un escritor” (p. 42). En la misma línea de pensamiento que J. Olney, P. Eakin considera el acto autobiográfico como una práctica de auto-invencción que se practica primero en el vivir y se formaliza en la escritura” (Loureiro, 1991, p. 4).

Otro teórico fundamental para el desarrollo de nuestro análisis es P. De Man (1991) quien propone algunos conceptos interesantes para pensar en las denominadas metáforas del yo que constituyen el discurso de lo autobiográfico. Parafraseando a De Man, el texto autobiográfico se dirige hacia el conocimiento profundo del yo y su mundo y en este sentido la base referencial de la autobiografía es, pues, inherentemente inestable, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje; específicamente del tropo de la metáfora (p. 81). Al respecto Olney (1991) nos propone la siguiente reflexión:

El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de esas metáforas; pero no existió como existe ahora y como es ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros conocemos el yo, actividad o agente, representado en la metáfora y la metaforización (p.82).

La imperiosa necesidad de escribir la propia vida se convierte en una experiencia/urgencia vital para Clarice Lispector. La escritura de lo autobiográfico deviene en un proceso fundamental para pensar sobre la existencia y sus posibilidades. En la novela más experimental de la autora, es el lenguaje metafórico la materia esencial que permitirá al sujeto salvarse de la incompreensión del sí mismo y es en este sentido en que debemos comprender la necesidad que impulsa a Lispector a escribir su vida. No obstante, es la misma narradora quien afirma en la novela que “no quiere ser biográfica”, sino que su propósito es ser “bio”: “Muchas cosas no puedo contarte. No voy a ser autobiográfica. Quiero ser "bio" (Lispector, p. 50). Es a partir de esta sentencia que podemos sugerir que Lispector busca alejarse de aquella intención autobiográfica que solo reconstruye una vida a partir de datos biográficos reales y que si bien resulta evidente que la narradora de la novela comparte rasgos con la escritora; el compromiso de la artista es otro: el compromiso es con el lenguaje artístico- y en este sentido con las potencialidades retóricas que este nos ofrece para narrar la experiencia de una vida-. El compromiso de Lispector en definitiva es ontológico. Así, parafraseando a Olney (1991) ese compromiso implica considerar al lenguaje como medio de autocreación; como instrumento de posibilidad para ser puesto al servicio de la autodefinición de una identidad que se reconstituye o reconfigura mientras la narración autobiográfica se está escribiendo. El yo, como nosotros lo conocemos en la autobiografía, se convierte realmente en un ser a través del lenguaje (p. 82). En este sentido, consideramos que las siguientes citas de la novela de Lispector (2010) resultan fundamentales:

No, todo esto no ocurre en hechos reales sino en el dominio-¿de un arte? Sí, de un artificio por medio del cual surge una realidad delicadísima que pasa a existir en mí: la transfiguración me ha sucedido (...) Quien me acompaña que me acompañe: la caminata es larga, es

sufridapero es vivida (...) Me encarno en las frases voluptuosas e ininteligibles que se ovillan más allá de las palabras (...) (pp. 32-33).

No quiero tener la terrible limitación de vivir sólo de lo que es posible de tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada (...) Para interpretarme y formularme necesito de nuevas señales y articulaciones nuevas en forma que se localicen más acá y más allá de mi historia humana. Transfiguro la realidad y entonces otra realidad, soñadora y sonámbula me crea (...)” (p. 34).

Creemos que la narradora de *Agua Viva* (2010) nos invita como lectores a pensar en la dimensión autorreflexiva de lo autobiográfico y en la práctica de la escritura autobiográfica como un acto fundamental de autoconocimiento a partir de la incompreensión del sí mismo. Así lo expresa Lispector en los siguientes fragmentos de su novela *Agua Viva* (2010): “Te escribo porque no me entiendo (...) Hay mucho por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras (...) 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 (Lispector p. 42). “Lo que me guía es solo un sentido de descubrimiento. Atrás de lo atrás del pensamiento (...) Seguirme es en realidad lo que hago cuando te estoy escribiendo y ahora mismo: sigo sin saber a qué me llevará (...)” (Lispector p. 87).

Lo que sucede así mientras se está escribiendo (es decir en el acontecimiento mismo de la escritura) es una transformación fundamental del sujeto que escribe. El lenguaje ya no se concibe en sí como instrumento o como una herramienta de comunicación, sino que es el lenguaje el vehículo posible para franquear las barreras de aquello que limita nuestra existencia. El lenguaje posibilita la liberación de un sí mismo sumergido en las tinieblas del dolor, la angustia, el miedo y se convierte en el escenario propicio para la configuración y reconfiguración de una vida a través del lenguaje del arte – ese mundo fantástico que tan claramente describe Lispector (2010):

Un mundo fantástico me rodea y me es. Oigo el canto loco de un pajarito y aprieto mariposas entre los dedos. Soy una fruta roída por un gusano. Y espero el Apocalipsis

orgásmico. Una chusma disonante de insectos me rodea, luz de lamparita encendida que soy. Entonces me desorbito para ser. Soy en trance. Penetro en el aire circundante. Qué fiebre: no consigo parar de vivir. En esta densa selva de palabras que envuelve espesamente lo que siento y pienso y vivo y que transforma todo lo que soy en algo mío que sin embargo queda enteramente fuera de mí (...) Antes de organizarme toda tengo que desorganizarme internamente. Para experimentar el primer y pasajero estado primario de libertad. De la libertad de equivocarme, de caer y levantarme (pp. 88-89)

La novela *Agua Viva* (2010) habilita otro modo de pensar nuestra relación con el lenguaje de lo autobiográfico. Las potencialidades que nos ofrece el lenguaje de la ficción son propicias para fortalecer la construcción de la subjetividad. En este sentido, al momento de escribir no solo adquirimos la capacidad necesaria para lograr un pleno dominio de las estructuras de la lengua y el lenguaje, sino que, hay que considerar que un texto de ficción compromete también la imaginación del lector entendida como posibilidad de evocación de imágenes, objetos irreales o ausentes que potencian la capacidad simbólica. Escribir es liberarse de las ataduras de los sentidos y así lo manifiesta en el siguiente pasaje de su novela la escritora brasileña:

¿Qué soy en este instante? Soy una máquina de escribir haciendo sonar echar las teclas secas en la húmeda y oscura madrugada. Hace mucho que ya no soy una persona. Querrían que fuera un objeto. Soy un objeto. Que crea otros objetos y la máquina nos crea a todos nosotros. Ella exige. El mecanismo exige y exige mi vida. Pero yo no obedezco totalmente; si tengo que ser un objeto, que sea un objeto que grita. Hay algo dentro de mí que duele. Ah cómo duele y cómo grita pidiendo auxilio. Pero faltan lágrimas en la máquina que soy. Soy un objeto sin destino. ¿Soy un objeto en manos de quién? Tal es mi destino humano. Lo que me salva es que grito. Protesto en nombre de lo que está dentro del objeto atrás del atrás del pensamiento-sentimiento. Soy un objeto urgente” (Lispector, 2010, p. 111)

El lenguaje del arte será el vehículo fundamental de liberación y salvación de la vida del ser. Único camino posible para tomar posesión de nuestras vidas y así ocuparnos del mundo como de nuestros destinos. Lispector nos invita a asumir-desde el trabajo de la escritura de ficción- un compromiso fundamental con la vida. En este sentido reflexiona Giraldo Prieto (2008):

Estando en la palabra aquel yo va a nacer, va a ser creado y transfigurado por el lenguaje: “La densa selva de palabras envuelve espesamente lo que siento y vivo, y transforma todo lo que soy en alguna cosa mía que queda fuera de mí” (36) (La cursiva es mía). Esa transformación del yo lingüístico por medio de la palabra nos muestra cómo el lenguaje es una fuerza activa capaz de crear y transformar en su mismo acaecer al yo de la escritura. El sujeto del verbo, al dejarse suceder por el lenguaje en el acontecer de la escritura: “No me gusta lo que acabo de escribir, pero estoy obligada a aceptar todo el trecho porque él me sucedió” (41), abre el espectro a la creación no sólo de sí mismo sino también de nuevas perspectivas del mundo y de la vida en el acontecimiento de la escritura (p. 31).

Resulta ineludible entender que es a través del lenguaje y del desarrollo de la imaginación – que se potencia en el ejercicio mismo de la práctica de la ficción- que la experiencia de la escritura de lo autobiográfico ya no puede entenderse como una simple reconstrucción objetiva de una vida a partir de una suma de datos. Como ya lo analizamos en base a la perspectiva de Gusdorf, el compromiso que se asume con el lenguaje en la práctica de la escritura autobiográfica es otro y se sustenta en la posibilidad de reconstruir una vida y en esa reconstrucción ir tomando conciencia del sí mismos a partir de la toma de conciencia de lo narrado transformando, en este sentido, la perspectiva que construimos de nuestra existencia

En la novela *Agua Viva* (2010) Clarice Lispector se encuentra deslumbrada con el esplendor del lenguaje; lenguaje que se manifiesta como agua de vida para el ser; no obstante, es consciente de la incomodidad a la que nos somete cuando se vuelve opaco y difuso al momento de representar una vida. En este sentido, no podemos dejar de mencionar aquí, la problemática del lenguaje en referencia a la problemática del sujeto; es decir, lo que Olney (1991) considera la etapa de la grafía. ¿Pueden las palabras captar el sentido total de una vida y de un ser? ¿Tiene el lenguaje ese poder? Lispector (2010) manifiesta esta problemática en los siguientes fragmentos de su novela considerando las limitaciones del lenguaje de lo real; no obstante, afirmará rotundamente que será únicamente desde el lenguaje de la ficción- y su función esencial disruptiva de los sentidos establecidos- que el ser podrá liberarse y conquistar otra/otras existencias posibles: “Me expreso a mí y a ti mis deseos más ocultos y consigo con las palabras una orgiástica belleza

confusa. Me estremezco de placer por entre la novedad de usar palabras que forman un intenso matorral. Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y pensamientos, sin ningún sentido utilitario: soy sola, yo y mi libertad (p.35).

Oye superficialmente lo que te digo y de la falta de sentido nacerá un sentido como de mí nace inexplicablemente una vida alta y liviana. La densa selva de palabras envuelve sólidamente lo que siento y vivo, y transforma todo lo que soy en algo mío que está fuera de mí. La naturaleza es envolvente; me ovilla toda y es sexualmente viva, sólo esto: viva. También estoy truculentamente viva, y lamo mi hocico como el tigre después de haber devorado el venado (p. 38).

Es determinante la necesidad de Lispector de mostrarnos cómo en el proyecto autobiográfico se produce y determina una vida, pero también es imperiosa la necesidad de revelarnos aquello implicado en el proceso mismo de la práctica de escritura de lo autobiográfico. Consideramos que la novela *Agua Viva* (2010) se constituye como un artefacto retórico complejo en el que los artificios de la literatura posibilitan crear una vida al mismo tiempo que permiten desfigurarla, desintegrarla o reconfigurarla. Paradójicamente allí radica la verdadera esencia de la escritura de lo autobiográfico al permitirnos esclarecer quiénes somos y hacia dónde dirigimos nuestros destinos. Consideramos a partir del análisis, que la creación autobiográfica puede salvarnos de la profunda incomprensión de nosotros mismos: incomprensión a la que muchas nos vemos sometidos por el transcurrir de una existencia caótica y dolorosa. Así, encontraremos un sentido a nuestras vidas y en palabras de Lispector (2010) brotará una nueva existencia, plena de conciencia y luz propia:

Y cuando el día llega a su fin oigo los grillos y me vuelvo repleta e ininteligible. Después vivo la madrugada azulada que viene con sus entrañas llenas de pajaritos- ¿estaré dándote una idea de lo que una persona pasa en su vida? Y cada cosa que se me ocurra yo la anoto para fijarla. Porque quiero sentir en las manos el nervio trémulo y vivaz del ya y que ese nervio reaccione como una bulliciosa vena. Y que se revele, ese nervio de vida, y que se contorsione y palpite. Y que se derramen zafiros, amatistas y esmeraldas en el oscuro erotismo de la vida plena; porque en mi oscuridad finalmente tiembla el gran topacio, palabra que tiene su luz propia (pp. 30-31)

En este instante-ya estoy envuelta en un vago deseo difuso de asombro y millares de reflejos de sol en el agua que corre de la fuente en la hierba de un jardín todo maduro de perfumes, jardín y sombras que invento ya y ahora y que son el medio concreto de hablar en éste mi instante de vida. Mi estado es el de jardín con agua que corre (...) Yo, que quiero la cosa más primera porque es la fuente de la generación –yo que ambiciono beber agua en la naciente de la fuente–, yo que soy todo eso, debo por fatal y trágico destino conocer tan sólo y experimentar tan sólo los ecos de mí, porque no capto el mí propiamente dicho (pp. 28-29).

“¿No tengo argumento de vida? Soy inopinadamente fragmentaria. Soy de a poco. Mi historia es vivir. Y no tengo miedo del fracaso. Que el fracaso me aniquile, quiero la gloria de caer” (p. 95).

Escribir, según el pensamiento de Clarice Lispector, significa tomar posesión de nuestras vidas a través de una consciencia plena en las potencialidades de un lenguaje que nos posibilita dotar de sentido (a partir del sinsentido) nuestra existencia. Escribir nuestra vida, sin miedo al fracaso, para que fundamentalmente podamos reconfigurar nuestras subjetividades: en definitiva, nuestras perspectivas de existencia, nuestras trayectorias de vida.

II.3. El Diario de Frida Kahlo (1944-1954)

Un Diario para existir: Un íntimo autorretrato. Alas Rotas

Los autorretratos de Kahlo son bellos por la misma razón por la que lo son los de Rembrandt: nos muestran sus sucesivas identidades de un ser humano que aún no es, que aún está siendo.

C. Fuentes



Portada del libro: Diario íntimo de Frida Kahlo (1944-1954)

Lám.1 Kahlo, F., (sin fecha). Alas Rotas, dibujo a color 28 x 17 cm. sin mayor descripción.

El Diario de Frida Kahlo se constituye en un texto de fundamental importancia para sumergirnos en la vida íntima de la artista mexicana así como también en las profundidades de sus pensamientos y sentimientos más significativos de los últimos diez años de su vida. Seleccionado como obra de estudio central en nuestro corpus de trabajo, nos permitirá ahondar en el análisis de nuestra hipótesis planteada comprendiendo la relación sustancial que se establece entre escritura y vida; entre sujeto, texto e identidad. Este documento será nuestro material privilegiado para entender cómo se posibilita la transformación de una vida y de un yo-signado por el dolor y la angustia, a través de dos procesos artísticos fundamentales: la pintura y de la escritura.

El Diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato. Alas Rotas, es el nombre del diario que Frida escribió durante los últimos diez años de su vida. Es su obra escrita más importante y se presenta como un escrito autobiográfico; específicamente como un diario de carácter íntimo. Incluye una introducción a cargo del reconocido escritor mexicano Carlos Fuentes y un ensayo analítico de su pintura, a cargo de la escritora Sarah M. Lowe; quien realiza además en las últimas páginas de esta obra, la transcripción del contenido manuscrito de todos los textos de la autora.

El documento permaneció custodiado bajo llave por orden de Frida durante aproximadamente cuarenta años; comprende 170 páginas, que abarcan el periodo que va de 1944 a 1954 y recoge los pensamientos, poemas, cartas, garabatos, listas, dibujos, manchas, símbolos y sueños. Además, incluye más 70 acuarelas, expresivos esbozos, numerosos autorretratos y cuadros terminados que nos permiten reflexionar acerca de las distintas visiones del proceso creativo de la artista y, al mismo tiempo, muestran con qué frecuencia ésta acudía a su diario para desarrollar las ideas que posteriormente plasmaría en sus lienzos. Lowe (2016) advierte en su ensayo: “debemos aproximarnos a estas páginas con cierto recelo; el retrato de Kahlo, pinta aquí colores y líneas con prosa y verso, es la imagen de una artista sin máscara” (p. 26).

Sabemos que es prolífico el material bibliográfico existente acerca de la vida y la obra de la artista mexicana. No obstante, para nuestro análisis será necesario circunscribirnos a los antecedentes bibliográficos que consideramos de especial relevancia para nuestro estudio. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que, en general, la crítica plantea que el diario de Kahlo, el documento escrito más importante de la artista se presenta como un texto autobiográfico; específicamente como un diario de carácter íntimo por algunas razones que intentaremos precisar.

En un artículo titulado “Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo”, Sandoval Espinoza (2002) argumenta que Frida Kahlo (1907 – 1954) vivió en un período en el que en México Modernidad y Revolución confluyeron en la articulación de un contexto. Kahlo se sitúa en este contexto, en cierta forma como hija de la Revolución y del cambio de siglo, formando parte de una generación de mujeres que conquistó la libertad para participar de la vida pública, disponer de su cuerpo y manifestarlo en su arte. Pero lo que la elevó como

figura, tanto a nivel nacional como en el mundo entero, fue el que hiciera de su propia vida parte medular de su obra, explorando a través de la pintura su individualidad en temas que, siendo propios de las mujeres, hasta entonces estuvieron más bien ausentes de representación. El Diario íntimo de Kahlo es un texto que articula vida y obra de la autora y como documento testimonial propone un discurso sobre el yo. “El diario de Frida bien cabría dentro de una noción del género del diario íntimo que señala que entre los discursos humanos no existe otro que, como éste, cuente menos deliberadamente y con menos retoque las peripecias que son consustanciales a la construcción del sujeto de la escritura” (Sandoval Espinoza, 2002).

Siguiendo esta perspectiva, en su tesis titulada “El Diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión”, Priscila Armstrong Ramos (2011) plantea que la obra de la pintora mexicana pertenece al universo discursivo del diario íntimo por el uso particular del lenguaje y una forma de expresión donde se determina y forma la imagen que cada persona individual construye de sí misma y de la propia experiencia (p. 11). En la misma dirección, Sara. M. Lowe (2016) en su ensayo incluido en las primeras páginas de *Alas Rotas*, sostiene que la obra constituye la expresión más íntima de los sentimientos de la artista. El hecho de que Kahlo incluyera parte de su obra gráfica en su diario personal convierte a este último en una pieza casi única; además, a diferencia de otros diarios, la artista mexicana deja de lado los acontecimientos cotidianos y expresa en su diario-al igual que Virginia Woolf-una marea de sentimientos (e imágenes) que no cabe encontrar en ninguna otra parte. Frida Kahlo empezó a escribir su Diario a mediados de la década de los cuarenta, a los treinta y seis o treinta siete años de edad cuando su vida emocional había sido hasta ese momento extraordinariamente turbulenta (pp. 25-26)

Conocemos en profundidad la vida de F. Kahlo, ya que sus biografías son innumerables y su obra ha suscitado incontables estudios críticos¹⁶. Solo recordaremos que la vida de la artista mexicana estuvo signada por la tragedia y que el arte – y su fundamental proceso creativo- fueron el medio propicio para sobrellevar los avatares de su existencia. En su niñez, a los siete años, los médicos le anuncian que tiene poliomielitis,

16 Para nuestro análisis, tomaremos como referencia las obras de las principales biógrafas de F. Kahlo: Hayden Herrera. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo* (1985) y Andrea Kettenmann: *Frida Kahlo (1907-1954) Dolor y Pasión* (1999).

una enfermedad que la obliga a estar nueve meses en reposo y que le provocará fuertes dolores físicos. Años después, un 17 de septiembre de 1925, como signada por el horror, Frida vive en plena adolescencia un suceso traumático: el autobús en el que viajaba fue arrollado por un tranvía. Este terrible accidente le ocasionó múltiples fracturas y lesiones en su pelvis y columna, las que en el futuro serán un impedimento para su maternidad, uno de los temas más críticos y dolorosos de su vida. “Aquella tarde del 17 de septiembre de 1925 el cuerpo de Frida Kahlo se rompió. El alma encontró refugio en el rostro, y una nueva forma de expresarse: la pintura” (Cortanze, 2012, p. 42).

Imaginamos a Frida cada mañana abriendo su Diario, cubriendo sus páginas de dibujos espontáneos, imprevistos, de dibujos automáticos que son la puerta de acceso a las imágenes ocultas en su inconsciente. Crea personajes con total libertad, a partir de manchas, de salpicaduras de tinta. Lo deliberado se mezcla con lo accidental. Utiliza todas las técnicas posibles: lápices de colores, tintas, lavados, pasteles grasos, lápices Conté, acuarelas. A veces la tinta atraviesa la hoja, a veces Frida clasifica, racionaliza, nombra, pone títulos, hace comentarios, leyendas (Cortanze, p. 123).

Durante su largo proceso de recuperación, Frida debe permanecer postrada en su cama, confinada a la soledad y al aislamiento. Es en este momento cuando a sus padres se les ocurre una idea maravillosa que determinará el curso de la vida de la artista para siempre: construir un caballete especial que se apoyaba en la cama y aguantaba los lienzos en los que pintaba y además también hicieron instalar un espejo bajo el dosel de su cama, el cual le permitió verse y convertirse en modelo para sus cuadros. En este espacio la artista se encuentra a sí misma; es un espacio de autoconocimiento y reflexión. Frida misma confiesa la importancia que cobró el espejo sobre su cama, a lo que refiere:

¡El espejo! verdugo de mis días y de mis noches, imagen tan traumática como mis propios traumas, la impresión constante de que te señalan con el dedo. “Frida, mira”, “Frida, mírate pues”. Ya no hay una sombra verdadera donde esconderse, una guarida segura donde retirarse, abandonada al dolor, para llorar en silencio sin marcas en la piel. Imaginaba que cada lágrima creaba un surco en el rostro, aunque fuese joven y liso. Cada lágrima era una fragmentación de la vida (...) Durante horas me sentía observada, me veía Frida, dentro, Frida, fuera, Frida en todas partes. Frida hasta el infinito (...) Pero de repente, allí, bajo ese espejo opresivo me vinieron unos deseos tremendos de dibujar. Tenía tiempo, no sólo para

trazar líneas, sino incluso para darles sentido, una forma, un contenido. Comprender algo de ellas, concebirlas, forjarlas, torcerlas, deslizarlas, unir las, llenarlas (en Rauda, 2008, p. 123).

Sabemos, porque ella misma lo confiesa en algunas entrevistas, que a comienzos de 1925, poco antes del accidente que marcaría su vida para siempre, F. Kahlo había asistido como aprendiz en un taller de grabado e imprenta de un amigo de su padre quien le enseñaba a dibujar copiando grabados de algunos pintores impresionistas. Y aunque parecía que no tenía un interés especial por la pintura, ella empezó a pintar durante esos días algunos autorretratos.



En septiembre de 1926, a los 19 años, Frida pintó su primer autorretrato al óleo, que dedicó a su primer amor, Alejandro Gómez Arias. En esta primera obra ya encontramos significaciones propias que la acompañarán en toda su trayectoria como artista; fundamentalmente el reflejo de los sucesos más importantes de su vida. Tal como lo refiere R. Tibol (2001):

La pintura ya había comenzado a ocupar algo de su tiempo. Obligada nuevamente por los médicos a permanecer encerrada en su casa, en septiembre de 1926 decidió pintar el Autorretrato con traje de terciopelo (óleo sobre tela, 79.7 x59.9 cm). Medio cuerpo, la mano derecha cruzada en la cintura, la mirada orgullosa dirigida al espectador. Al fondo un paisaje oscuro de mar y montañas. El escote muy alargado resalta su delgadez y su piel pálida (...) Cuando se lo envió a Gómez Arias escribió esta nota: Perdon que te lo dé sin marco. Te suplico que lo pongas en un lugar bajo, donde puedas ver como si me vieras a mí” (p. 10).

Es así que el universo pictórico de Kahlo se convertirá en un reflejo de sí misma y de su dolor. La artista se repliega sobre sí, nos muestra su interioridad y comienza a pintarse, así como también a escribir un Diario como estrategia fundamental para sobrellevar los tormentos de su existencia. Frida comienza a retratarse desde la pintura y desde la escritura: en general sus obras llevan textos manuscritos en forma de leyendas, mensajes, palabras sueltas, poemas o cartas que complementan su arte. En este sentido, nuestra tarea metodológica respecto del diario de la artista se orienta a establecer ciertas correspondencias entre las imágenes y las transcripciones de los manuscritos de la autora con el fin de ir conformando redes de significados para dar apertura al diálogo con la

novela de C. Lispector entendiendo que en ambas obras, a través de distintas modalidades y articulaciones, se da la configuración de un "sí mismo" y se plasma la subjetividad de cada autora. Al tener la posibilidad de escribirse, de pintarse, Lispector y Kahlo, promueven la búsqueda de otra/otras existencias posibles; a través del juego de las figuraciones y desfiguraciones del arte la vida es una instancia de autocreación permanente.

La obra pictórica de la artista mexicana es inabarcable y comienza, como ya lo mencionamos, a muy temprana edad. No será nuestro objetivo en el presente trabajo realizar un estudio exhaustivo del universo correspondiente a los textos escritos y pinturas de la artista; pero sí establecer puntos de contacto (correspondencias intertextuales) entre algunas ilustraciones y textos manuscritos que se incluyen en su Diario y que resultan significativos para nuestro análisis. Es fundamental dar cuenta que, desde sus comienzos, el arte de Frida estuvo íntimamente relacionado con lo autobiográfico y la conformación de su subjetividad. No resulta para nada casual que casi un tercio del total de su obra sea considerada autobiográfica¹⁷. Si bien el Diario de Frida Kahlo manifiesta diversos puntos temáticos que podrían ser tomados en cuenta para nuestro estudio; nuestra perspectiva de análisis fundamental se dirige a indagar en las relaciones que se establecen entre sujeto y texto; en este caso entre un artista y su Diario, considerando la dimensión autorreflexiva de la práctica de la escritura autobiográfica en relación a la construcción del yo.

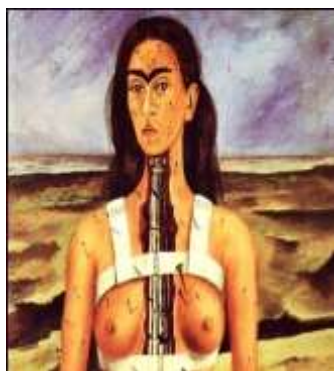
F. Kahlo construye su Diario como una autobiografía ficcional o estética; en ella se constata la cuestión de la identidad en la relación existente entre el nombre propio del autor, el narrador y el protagonista de la obra. La pintora mexicana despliega en sus obras la configuración de un yo a través del lenguaje artístico como medio fundamental para ahondar en el conocimiento y la reflexión sobre la identidad y la continuidad de la existencia.

No hay un arte más cercano al transcurrir mismo de la existencia que el de la pintora mexicana F. Kahlo. El reflejo de lo cotidiano, las horas de infinita angustia y un interrogante fundamental: ¿Para qué escribir, para qué pintar? Quizás para trascender el

¹⁷Frida realizó alrededor de unas 200 obras pictóricas; no obstante gran parte de esas pinturas son autorretratos; el primero de ellos fue realizado a sus 19 años y luego a lo largo de su corta y angustiada vida, pintará unos cincuenta y cinco más; casi un tercio de su obra.

dolor y el sufrimiento, para reparar el día a día que se vive; quizás para entender quién soy y para qué existo.

La obra de Kahlo fue catalogada siempre por la crítica y por el mismo padre fundador del movimiento, A. Breton, como parte de la vanguardia surrealista; no obstante, ella respondía: “No sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero, de lo que si estoy segura es que son la más franca expresión de mí misma”(F. Kahlo en Tibol 2001, p. 172).



La columna rota 1944.
Óleo sobre masonite 40 x 30 cm.



Lám. 160-161. Pág. 285

La columna rota es una de sus obras más representativas, fue realizada por la artista en el año 1944 y constituye un antes y un después en su vida. Al respecto escribe Cortanze (2012):

Observamos una F. Kahlo de pie, desnuda, con el cuerpo partido en dos por una hendidura profunda en la que está incrustada una columna jónica agrietada. Un corsé ortopédico rodea el cuerpo dislocado. Cinchas de cuero con bucles metálicos, lágrimas, clavos que traspasan el cuerpo. En su diario, escribió: “Esperar con angustia retenida, la columna rota, y la mirada infinita, en el vasto sendero. Moviendo mi vida, hecha de acero” (p. 126).

En el interior del Diario de Frida encontramos una serie de ilustraciones que con recurrencia plantean la temática de la columna rota y las penurias a las que la artista tuvo que someterse luego de las incesantes intervenciones quirúrgicas. A medida que avancemos en nuestro análisis, como ya lo mencionamos anteriormente, iremos estableciendo puntos de contacto entre las imágenes del diario y las transcripciones de los manuscritos propuestos por S. M. Lowe e iremos sugiriendo algunos sentidos para entender el trabajo que F. Kahlo

establece al momento de relatar su vida y convertirla en materia de creación artística, siempre en búsqueda de nuevas significaciones para sobrellevar su existencia.

En este caso, la imagen que se presenta a continuación y el texto transcrito por Sara M. Lowe (2016) correspondiente a la página 277 del diario se manifiesta como una confesión de Kahlo antes de que le fuera amputada su pierna derecha. La artista proyecta sus sentimientos de preocupación y elige el poema *Se equivocó la paloma* de Rafael Alberti, para representar sus miedos más íntimos frente a las variadas opiniones y diagnósticos de sus médicos frente a su estado de salud. Sin embargo, a pesar de sus pensamientos más aterradores, ella traduce su deseo de vida, su fuerza de vida en el amor que siente por Diego. Escribe en agosto de 1953: “Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias (...) Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego, todo para Diego” (Lowe, 2016, p. 277)



Lám. 141-142-143. Pág. 277



En otra de sus ilustraciones, la que se muestra a nuestra izquierda (Lám 66 y 67) de la página 238 correspondiente a las transcripciones de Lowe (2016) observamos que Frida Kahlo pinta su pie derecho, el que tantos problemas le ha ocasionado, cubierto de llagas. La

presencia de los trazos delicados que conforman el contorno del pie se diluye frente a las manchas de color que la artista añade, haciendo que el miembro parezca abultado e hinchado, hasta deformarse. La pintora incluye el mismo pie en su cuadro más surrealista, *Lo que el agua me dio* (1938).



Lo que el agua me dio (Óleo 91 x 70.5 cm) es la obra que se supone por la crítica en general fue la más surrealista de todas. Frida pintó sus piernas desde un particular punto de vista, parcialmente oscurecidas por el agua. Los dedos, que sobresalen de la superficie, se reflejan en forma grotesca, de modo que parecen cangrejos carnosos. El dedo gordo del pie derecho deformado está agrietado, como referencia al accidente y a las operaciones que

le siguieron. Al igual que podría pasar en una película de terror, una vena sale de uno de los agujeros del desagüe ubicado junto al dedo herido y deja caer gotas de sangre al agua. (H. Herrera, 1985, p. 327). Un cuadro atestado de símbolos de dolor: muerte, desesperación, ahogo, desolación; una obra que pone en escena la vida completamente trágica de un yo que se desintegra pero que jamás abandona el intento de reencontrarse reuniendo sus partes frente al caos de la existencia.



Lám. 120. Pág. 265



Del mismo modo que su obra *La columna rota* (1944), la obra *El venado herido* del año 1946 (Óleo sobre fibra dura. 22,4 x 30 cm) muestra un joven venado fatalmente herido por nueve flechas que lo atraviesan. Frida se pintó con el cuerpo de un venadito y su propia cabeza coronada con una cornamenta. Es evidente que en el cuadro existen metáforas

sencillas para entender que Frida está sufriendo. Plantea H. Herrera (1985) al respecto:

Los autorretratos en los que Frida se representa herida constituyen una especie de llanto silencioso. Las imágenes donde aparece sin pies, sin cabeza, agrietada o sangrante, convierten el dolor en un drama, con el fin de convencer a los demás de la intensidad de su sufrimiento. Al proyectar el padecimiento hacia afuera, sobre el lienzo, lo extraía de su cuerpo. Los autorretratos eran copias fijas e inmutables de su imagen en el espejo, y ni los reflejos ni los lienzos experimentan dolor (p. 439).



Lám. 138-139. Págs. 275, 276

En un estado de total vulnerabilidad, como lo vemos en la obra titulada *El venado herido* (1946) resulta una proeza admirable que la artista aún se someta al impulso vital de la creación artística. Sumergida en la oscuridad, con su cuerpo sufriente y mutilado, con la muerte acechándola, ella nos demuestra que sí es posible transformar una vida en una obra de arte. Porque no son sus pies los que sostienen la existencia de F. Kahlo; son sus alas que a ella le sobran. Las alas de la imaginación desplegadas al momento de pintar y de escribir.

La pintura y la escritura son “puntos de apoyo” fundamentales para sostener su existencia como podemos apreciarlo en el manuscrito incluido más arriba correspondiente a la página 276 de su diario. Frida Kahlo pinta y escribe y lo hace cada vez con mayor frecuencia. Cuando los dolores permanentes no le permiten pintar busca escribir; siempre escribe: notas en sus pinturas, cartas y un diario, que, como territorio de creación autobiográfica, la acompañará en los sucesos más caóticos de su existencia. La artista mexicana jamás dejará de escribir porque al igual que con la pintura, encontrará en el lenguaje de estas dos prácticas artísticas los únicos modos posibles de transitar su existencia.

El recorrido por el diario de F. Kahlo (imposible de abarcar en su totalidad) nos muestra la trayectoria de una existencia angustiada, atormentada; no obstante, en constante búsqueda de nuevas significaciones que permitan trascender una vida que se presenta insalvable. Kahlo prosigue una incansable búsqueda de liberación, de huida, de fuga de su propia identidad obturada y consigue con su arte la proyección de un yo que re-configura su vida en un gesto de rebelión permanente frente a lo impuesto. Los ejercicios de auto-invencción/auto-creación de un yo que quiere ser otro u otros; los variados rostros, las máscaras, personificaciones y animalizaciones son recurrentes a lo largo de todo el Diario de la artista como instancias posibles de resignificación de una identidad en constante transmutación. Kahlo se hace y se deshace, se construye y se reconstruye en múltiples creaciones artísticas, pero jamás deja de ser ella, de reencontrarse a sí misma en una autenticidad que se renueva incansablemente. Como lectores, la artista mexicana nos hace partícipes de esa autenticidad y nos permite formar parte de su íntimo proceso, aquél en donde se propone plasmar las múltiples versiones sobre sí misma. Son notables en su diario los llamados de atención al lector para involucrarnos en el proceso creativo. La insistencia en la pregunta: ¿Yo? en algunas de sus ilustraciones como la que proponemos a continuación se refieren a ese juego de construcción del yo al que Kahlo nos invita, indudablemente, para que nos involucremos en el acontecer mismo de su existencia y su transfiguración a través de los poderes del lenguaje artístico.



Lám. 128. Pág. 271



Lám. 115. Pág. 261

Hasta aquí, hemos realizado un ejercicio de lectura atenta del *Diario de Frida Kahlo* y de sus páginas que incluyen poemas, cartas y escritos, con el objetivo de establecer puntos de contacto entre el discurso textual y el discurso pictórico sobre el universo autobiográfico de la artista. Nos dedicamos además, a exponer la interpretación de la crítica más significativa de su obra con el objetivo de rastrear elementos biográficos y simbólicos esenciales para comprender e interpretar las claves biográficas características de la pintura y de la escritura de Kahlo.

Para dedicarnos ahora sí, en profundidad, al análisis comparativo de las obras de ambas artistas, creemos importante destacar, que tanto *Alas Rotas* (2016) de F. Kahlo como *Agua Viva* (2010) de C. Lispector, no podrán leerse sin atender a una consideración fundamental: la práctica del lenguaje se presenta para ambas artistas como un ejercicio esencial para comprender quiénes somos; un ejercicio de renacimiento para el yo. En ambas, la escritura autobiográfica se convierte en el andamiaje necesario para explorar, a través de la creación artística, la identidad y las mutaciones del sí mismo. Dice Lispector en *Agua Viva* (2010):

Escribir es sumergirse en la naturaleza profunda, arrojarse a las profundidades de la tierra. Quien escribe tiene que sentir el nervio palpitante y vivaz del “ya” y dejar que ese nervio

reaccione como vena bulliciosa. Y que se revele, ese nervio de la vida, y que se contorsione y palpite. Y que se derramen zafiros, amatistas y esmeraldas en el oscuro erotismo de la vida plena: porque es en la oscuridad donde finalmente tiembla el gran topacio, palabra que tiene su luz propia (p. 31).



Lám. 128. Pág. 271



F. Kahlo. Raíces 1943. Óleo 50cm x 30 cm



C. Lispector. Esperanza 1975. Acrílico sobre madera, 30x40cm.

El lenguaje como ejercicio de búsqueda ontológica; como una metáfora de la naturaleza que nos envuelve y nos sumerge en el interior de nosotros mismos: el lenguaje

como selva nutriente de palabras a partir del cual podremos fecundar nuestra existencia y en este sentido volver a crearnos: “Hasta que el lenguaje germina, creadoramente, en imágenes orgánicas, tan naturales que parecen fantásticas (...) Y hay flores: es la selva nutriente, afirma Lispector, y es así como me voy creando (Lispector en Gotlib, 2007, p. 455).

Capítulo III

Puesta en diálogo: *Alas Rotas* y *Agua Viva*

Dos ficciones autobiográficas para existir

Cuando el sujeto real se enfrenta a lo imposible, invita al sujeto literario a vislumbrar una forma posible de existencia.

P. Forest

El arte más poderoso de la vida es hacer del dolor un talismán que cura.

F. Kahlo

Narrar la vida supone tomar un compromiso profundo con la existencia, sobrellevar el día a día que se vive aferrándonos a la palabra como talismán de salvación. Implica la ardua tarea de sumergirse en las profundidades del sí mismo de la mano del lenguaje para llegar así al conocimiento y también al desconocimiento profundo del yo; reconociendo en él sus aristas brillantes, trágicas o tenebrosas. No resulta una tarea fácil escribir la propia vida y menos aun cuando el proyecto autobiográfico se asume para cambiar la realidad que se vive y en este sentido transformar la existencia.

Dos artistas como Frida Kahlo y Clarice Lispector asumen ese compromiso profundo con la vida y lo hacen desde dos propuestas estéticas fundamentales: un Diario, *Alas Rotas* (2016) y *Agua Viva* (2010), una novela. Ambas obras nos invitan al juego ambiguo de las autoficciones donde como lectores podremos leer cada obra entre los márgenes de lo autobiográfico y lo novelesco. Desde esta perspectiva, los textos de Lispector y Kahlo se constituyen como dos ficciones autobiográficas que conjugan la experiencia real de lo vivido (lo referencial) con la dimensión que llamaremos artística o creativa (estética). A partir de esta última dimensión, consideraremos la perspectiva de Olney con relación a la etapa de la *grafía* que propone para el estudio de lo autobiográfico. Esto implica considerar, como ya lo hemos mencionado en varias oportunidades, la práctica

de la escritura autobiográfica como un ejercicio retórico, un modo de figuración y de estetización de la vida del yo (Olney, 1991, p. 6).

Tanto en *Alas Rotas* (2016) como en *Agua Viva* (2010), sucede la presencia de un autor proyectado ficcionalmente que toma la voz de un narrador en primera persona con todas las contradicciones, intersticios, vacíos y cuestionamientos que esto encierra. En el caso de *Alas Rotas*, es notable la correspondencia entre autor, narrador y personaje. La fusión de la vida y la obra de la artista es total: Frida Kahlo se asume como narradora y nos relata los sucesos más destacados de su existencia: la relación con Diego Rivera, la forma de sentir su cuerpo, el estado de salud después del accidente, la incapacidad de tener hijos y su filosofía de la naturaleza y de la vida. No obstante, la pintora mexicana va más allá y como lectores nos somete a un incesante juego de figuraciones sobre el sí mismo. Kahlo nos invita a sumergirnos en un territorio de experimentación literaria donde el yo se vale de diversas estrategias de carácter ficcional para configurarse o reconfigurarse frente a los vaivenes de una existencia trágica. A través de sus autorretratos, sus dibujos y sus escritos, muchas veces metafóricos, caóticos y complejos- la artista mexicana se propone como proyecto profundizar en el conocimiento del sí mismo.

En el caso de *Lispector*, el narrador de *Agua Viva* se presenta como una voz particular. Es un narrador en primera persona, un yo que mantiene un diálogo con un otro que no está presente. Deducimos que se trata de una voz femenina, que se define como una pintora (una mujer artista) que jamás nos revela su nombre y en este sentido tampoco desliza muchos datos acerca de su biografía. En este sentido, notamos que, si bien existe una correspondencia entre autor, narrador y personaje, la fusión entre la vida y la obra de la artista no es total y se vuelve difusa debido a que el proceso de ficcionalización/estetización se lleva al extremo. El yo que narra nos va revelando algunos hechos sobre su vida personal (por su biografía sabemos que Lispector se dedicó a la pintura, a la escultura y a la escritura; conocemos que su infancia fue penosa debido a que su madre quedó parálitica luego de su nacimiento. Además, sabemos de su trágico accidente cuando se incendió en 1967 su departamento. Apreciamos su fascinación por el mar, la música y su admiración por la naturaleza y el mundo animal; también conocemos su lucha con la penosa enfermedad del cáncer) pero a la vez es un yo que oculta su rostro y se manifiesta

misterioso, difícil de descifrar. Es un yo que busca esclarecerse en el mismo proceso creativo: “Vine a escribirte. Es decir: a ser” (Lispector, p. 50).

En *Agua Viva* el yo se va manifestando en un monólogo interior, se va revelando en el acontecer mismo de la escritura; se manifiesta y se va desplegando a través de un lenguaje creador que lo fecunda. Ese lenguaje creador es el lenguaje artístico y es el protagonista fundamental en la novela de Lispector. No obstante, también consideramos que es el protagonista de la obra de Kahlo ya que la artista mexicana concibe el lenguaje del arte no como un simple instrumento de comunicación/reproducción sino de construcción o reconstrucción del sí mismo¹⁸. Es el lenguaje artístico y sus potencialidades las que le permitirán al sujeto trascender una vida de dolor y sufrimiento físico en el caso de F. Kahlo y será también ese mismo lenguaje el vehículo fundamental para sobrellevar el día que se vive y de alguna manera en palabras de Lispector: “salvarlo”.

Lispector y Kahlo escriben sin ataduras en cuanto a estereotipos literarios. En sus obras no existe un argumento o historia central definida, ni tampoco hay personajes prototípicos. La estructura de ambas obras es fragmentaria, sin continuidad en la trama, sin linealidad de sentido: todo se presenta disperso, intermitente, caótico.

Al respecto plantea A. Casas (2012):

En este tipo de obras se eligen técnicas narrativas anti-cronológicas, además se destaca la heterogeneidad y el fragmentarismo donde se percibe la mezcla de elementos factuales y ficticios. Respecto al fragmentarismo, se manifiesta en la digresión y la asociación como técnicas de construcción del relato; sobre todo en los relatos donde se concede un lugar fundamental a los periodos reflexivos del narrador. La trama se diluye en una sucesión de episodios sin que pueda apreciarse una cronología o un hilo conductor (p. 35).

En este sentido, coincidimos con Musitano (2016) al afirmar que la forma de narrar la propia vida que escogen estas artistas en sus obras se relaciona a la imposibilidad de poder apreciar la vida como un todo organizado. Precisamente en las obras de ambas artistas,

¹⁸Las críticas deconstruccionistas y psicoanalíticas proponen que la identidad del yo se construye a través de la escritura. El yo queda subsumido en los juegos de la retoricidad del lenguaje y es así construido en el texto. Hoy difícilmente pueda entenderse la textualidad como un “simple resultado del sujeto”, sino más bien como “el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible”. (Pozuelo Yvancos, 2016, p. 31).

como en la vida misma, se trata de unir los fragmentos dispersos de la existencia empleándolos como trampolines imaginarios para unir los trozos de sí y tender un puente entre lo real y lo ficticio. Será precisamente en este proceso de reunir los fragmentos dispersos que surgirán las máscaras, el disfraz, la omisión, la manipulación, lo entredicho, lo añadido (p. 105). Al momento de escribir sobre la propia vida, cada artista/escritor se crea a sí mismo en el instante en que reelabora recuerdos y da forma a determinados hechos del pasado. De este modo, realiza un proceso activo/ creativo donde la memoria cumple un papel fundamental porque recordar implica siempre; estetizar, negociar con la memoria, lidiar con el olvido y la selectividad. Otra vez, proponemos la perspectiva esclarecedora de A. Casas (2012):

La destrucción de la linealidad, la alteración del orden sucesivo de la narración, la convivencia de materiales de diverso origen (textos biográficos, históricos, ensayísticos junto a textos ficcionales como mapas, fotos, dibujos, pinturas); en definitiva la estructura caótica y digresiva de la autoficción revela la idea de construcción, de artefacto y la artificialidad que el autor autobiográfico impone a sus textos al momento de seleccionar y ordenar sus recuerdos en orden a un plan trazado mucho tiempo después de haber tenido lugar los hechos referidos (p. 39).

Un texto autobiográfico se convierte en un artefacto retórico que se vale de los artificios de la literatura; de ciertas figuras y recursos de la ficción al momento de escribir y crear una vida. “La escritura de lo autobiográfico es siempre un ejercicio hermenéutico, creativo, reflexivo (...) el lenguaje constituye siempre una representación, donde todo objeto, hecho o sujeto se convierte en signo” (Gusdorf, 1991, p. 13). Según las reflexiones de Camarero (2011) sobre el pensamiento de Gusdorf, en todos los casos, las escrituras del yo remiten a un proyecto antropológico; la posibilidad de una creación de sí mismo para sí mismo: “Al tomar conciencia de lo que uno ha sido, es posible cambiar lo que se es: un hombre ya no es el mismo tras el examen de conciencia, ya que el ser se hace sin cesar; la obra puede afectar a la existencia incluso antes de hacerse” (p. 32). En las narrativas del yo siempre existe una voluntad de recuperación del yo por el yo o en palabras de Gusdorf: “La vida, tal como se ofrece a nosotros, no tiene sentido; se va por todos los lados (...) hay que darle un sentido, llamarla al orden de la personalidad gracias a la magia de la imaginación correctora o creadora (en Camarero, 2011, p. 36).

A continuación, indagaremos en las obras de ambas artistas cómo es que ocurre/ acontece la transformación artística de una vida por medio de aquellas representaciones relacionadas a los tópicos de vida, subjetividad y existencia; práctica de escritura como creación artística, realidad, ficción y experimentación con el lenguaje.

III.1. El acontecer de la existencia en la escritura y la pintura de F. Kahlo y C.

Lispector: representaciones sobre la transformación artística de una vida

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.

M. Seuphor.

No pinto sueños, pinto mi propia vida.

F. Kahlo

Ambas artistas, Frida Kahlo y Clarice Lispector, se dedicaron a la escritura, pero también se apasionaron por las artes plásticas. La artista mexicana, como ya lo sabemos, dedicó su vida a la pintura, pero también incursionó en la escritura de un Diario como ya lo anticipamos en nuestro análisis. Por el contrario, sabemos que C. Lispector no dedicó su vida a la pintura, pero sí a la escritura y que allí radica el éxito de la artista.

Nuestro corpus de obras seleccionadas para el análisis nos permitirá abordar los sentidos, las perspectivas y los razonamientos inmanentes al trabajo específico en relación con el proceso creativo que realizan ambas autoras desde la pintura y la literatura. Frida Kahlo experimenta el proceso creativo a partir la pintura. Pero, además, también lo hace desde la escritura de su Diario a través de sus diálogos intimistas en donde plasma su interioridad y desde esta perspectiva se pinta a sí misma. Es así como comienza su búsqueda de sentido/s en relación con su existencia y con el mundo que la rodea. Al respecto afirma C. Fuentes (2016):

Que Kahlo fue más, lo demuestra su Diario. Nos muestra su alegría, su sentido del humor, su imaginación más fantástica. El Diario es su línea de cabotaje con el mundo. Cuando Frida se vio, se pintó; y se pintó porque se sentía sola y porque era el sujeto que mejor conocía. Pero cuando Frida vio el mundo, escribió, paradójicamente, un Diario pintado gracias al cual nos enteramos de la interioridad de su arte (p. 10).

En el año 1975, dos años antes de morir, Clarice Lispector comienza a sentir curiosidad y a explorar la pintura. No tenía conocimientos, solo intuición. Nos dejó 26 cuadros, sobre todo óleos. Figuras abstractas, manchones, garabatos, cuadros con una expresión viva. Pinturas que dejan la sensación de seguir haciéndose, expresión que nunca acaba. Gotlib (2007) en su libro dedicado a la vida y obra de la artista describe la relación de Lispector con la pintura:

Fue en 1975, de marzo a septiembre que Clarice se dedicó más a pintar, como un mero pasatiempo. Durante el transcurrir de ese año y el siguiente pintó 18 telas. Esta actividad muestra coherencia con los fragmentos que escribe en esa época (...) De hecho se nota una tendencia a alejarse cada vez más de lo figurativo, en la escritura, aproximándose al ritmo y sonido puros, desvinculados de compromisos con la línea continua de lo discursivo y de la historia; y en la pintura deteniéndose en colores y líneas, con manchas fuertes en una construcción que sugiere inquietud y turbulencia interior (p. 523).

Lispector declara abiertamente en su novela *Agua Viva* (2010) indagar en las profundidades del yo a través de la pintura y del proceso mismo de escribir. A medida que nos sumergimos en el análisis de la obra, se observa la tendencia de la artista hacia un tipo de escritura que parece fusionarse con la pintura y toma la consistencia de pinceladas imprecisas, fragmentadas; con colores y líneas, con puntos fuertes en la construcción de un relato que asumen la agitación interna de la existencia misma: “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” (p. 22).

III.2. Un modo del yo para habitarse y ser: el sí mismo enmascarado

Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario.

¡¡¡Ya no quiero más ser yo!!!

C. Lispector

Algo ve a través de mí cuando yo miro. Veo con un ver que no solo es mío. Veo, y mientras veo, el yo que yo soy se pone en riesgo, descubre que deriva de lo que permanece siempre enigmático para sí mismo (...) y ese enigma [es] una condición de nuestra auto-comprensión.

J. Butler

“Tengo varias caras. Una es casi bonita, otra es casi fea. ¿Qué soy? Un casi todo”, afirma Clarice Lispector en una entrevista en el año 1975¹⁹. La escritora brasileña asegura estar mostrando siempre diferentes máscaras ante su mundo, máscaras que creaba a través de la literatura y que fueron constantes en sus obras. En uno de sus cuentos escrito en el año 1968, *Restos de Carnaval*, se describe a una niña vistiendo un disfraz de Carnaval, lleva los cabellos rizados, un vestido rosa y la cara cubierta con pintura. “¿Y las máscaras? Yo tenía miedo, pero era un miedo vital y necesario porque venía del encuentro de mi más profunda sospecha de que el rostro humano también fuese una especie de máscara” (Lispector en Gotlib 2007, p. 101). “En aquel Carnaval, confiesa Lispector, por primera vez en la vida tenía lo que siempre había querido: ser otra que yo misma”. La costumbre de inventar otras o dramatizarse en innumerables máscaras será la condición de la propia producción ficcional de Clarice (en Gotlib 2007, p.102).

Curiosamente el primer autorretrato de F. Kahlo realizado en el año 1938 representa a una niña que se cree que era la propia Frida a la edad de cuatro años. La pequeña lleva una máscara de calavera que se considera propia de la tradición mexicana en el festival del “Día de los Muertos”.

¹⁹Clarice Lispector, “Casi”, *Visión del esplendor. Impresiones Leves*. Río de Janeiro, Francisco Alves, 1975, p. 52 (en Gotlib, 2007, p.67. La traducción es mía).



F. Kahlo. Pintura al óleo 15 cm x 11 cm

La temática de las máscaras y la posibilidad de proyectarse en otros rostros ya se encuentra presente en las primeras manifestaciones estéticas de ambas artistas y será recurrente en la totalidad de sus obras. Como ya lo advertimos, los autorretratos abarcarán la totalidad de la obra de Kahlo y también los encontraremos en la obra de Lispector. En este sentido, los autorretratos o la elección de una máscara o el disfraz como estrategia de ficcionalización del yo permiten a ambas artistas conocerse a sí mismas, pero también les brindan la posibilidad de la creación o la recreación, tanto en el arte como en la vida indagando en la subjetividad hacia la búsqueda de una nueva identidad. La necesidad de proyectar el propio rostro, pero a la vez convocar la máscara o el disfraz como proyección imaginaria en el rostro de los otros, resulta un ejercicio significativo ya que es de este modo como el yo puede abandonar su encorsetado cuerpo para experimentar otras existencias posibles y definirse a través de otras perspectivas.

Sabemos que todo el tiempo en que estuvo postrada luego de su fatal accidente, Frida Kahlo tuvo la ocasión de estudiar intensamente su reflejo en el espejo y fue de este modo que pudo descubrirse y experimentar distintas versiones de sí misma²⁰. En la novela *Agua Viva* (2010) también se menciona la temática del espejo como el espacio más hondo que existe para profundizar en el conocimiento del sí mismo: “¿Espejo? Ese vacío cristalizado que tiene dentro de sí espacio para continuar por siempre hacia adelante y sin parar: pues es el espacio más hondo que existe. Y es algo mágico: quien tiene un pedazo roto ya podría ir con él a meditar en el desierto. Verse a sí mismo es extraordinario” (Lispector p. 101). Este

²⁰Frida creó un espejo propio a través de sus autorretratos, una mirada que tenía la función de autosustentabilidad y autorreconocimiento. Como muestra Doin (1985), la función especular humana permite el autoconocimiento, la adquisición y consolidación de la identidad y la integración mental, a través de otra persona. En los autorretratos de Frida podemos ver que no nos mira a nosotros, sino a sí misma y su dolor. Con eso, trató de restaurar su imagen de sí misma, que era más como un espejo roto, y construyó la ilusión de que podría convertirse en el espejo materno que nunca tuvo. Creó un doble imaginario de sí misma que parecía tener funciones correctivas para su depresión y autosuficiencia. Sus palabras hablan por sí solas: “Mis cuadros son la más franca expresión de mí mismo, sin importar juicios ni prejuicios de nadie (...) Muchas vidas no serían suficientes para pintar como yo quería y todo lo que quería. (en Herrera, 1985, p 317).

ejercicio o posibilidad de mirarse a sí mismo para volver a crearse es recurrente en el arte de Lispector y Kahlo. En la práctica de escribir y pintar, ambas artistas indagan en sus experiencias de vida, pero a la vez promueven una búsqueda ontológica que va más allá del conocimiento de sí y propicia el encuentro con el otro o los otros – a través del disfraz o las máscaras-. Es así como el ejercicio artístico se convierte en la posibilidad de descubrir otras formas de ser, otras formas de nacer para recrear la propia vida y en este sentido liberar una existencia del peso del dolor. Ambas autoras se expresan al respecto. Así, F. Kahlo afirma:

Al modo clásico, para aprender utilicé un modelo: yo misma. No fue fácil: por más que una misma sea el tema más evidente, también es el más difícil. Uno cree conocer cada fracción de su cara, cada rasgo, cada expresión, pero ahora todo se burla. Una es una misma y otro: una cree conocerse hasta las puntas de los dedos, y de pronto siente que su propia envoltura se escapa, se vuelve completamente extraña a lo que la llena. En el momento en que una siente que no soporta más verse, comprende que la imagen que tiene delante no es una misma. Del modo más académico hice de mí misma mi modelo, mi tema de estudio (en Rauda, 2008, p. 129).

En el mismo sentido, C. Lispector (2010):

Quiero capturar mi es (...) Me divido millares de veces en tantas veces como instantes ocurren, fragmentaria que soy (...) Te escribo toda entera y siento un sabor en ser (...) es también con todo el cuerpo que pinto mis cuadros y en la tela fijo lo incorpóreo, yo cuerpo a cuerpo conmigo misma(p. 20).

Una vez más, siguiendo el pensamiento del filósofo francés G. Gusdorf (1991) podemos afirmar que en toda autobiografía el artista y el modelo coinciden, el escritor se toma a sí mismo como objeto, como personaje. Sin embargo, desde una perspectiva psicoanalítica, el hecho de enfrentarse a la propia imagen tiene una significación compleja y angustiosa porque la imagen es otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable: “El autor de una autobiografía se enfrenta a la complejidad del ser con el objetivo de dilucidar el misterio su propia personalidad (...) Se impone como tarea sacar a la luz las partes más recónditas de su ser, se impone contar su propia historia reuniendo los elementos dispersos de su vida personal” (p. 12).

En ambas artistas, podemos apreciar el deseo de autoconocimiento y la necesidad vital de indagar en las profundidades de un yo que se muestra complejo en su personalidad. Como ejemplo, tomamos en primer lugar, las palabras de Frida Kahlo transcritas por S. M. Lowe (2016):

Nadie es más que un funcionamiento - o parte de una función total. La vida pasa, y da caminos, que no se recorren nuevamente. Pero nadie puede detenerse "libremente" a jugar en el sendero, porque retrasa o trastorna el viaje atómico o general. De allí viene el descontento, de allí la desesperanza y la tristeza. Todos quisiéramos ser la suma y no el elemento número. Los cambios y la lucha nos desconciertan, nos aterran por constantes y por ciertos, buscamos la calma y la "paz" porque nos anticipamos a la muerte que morimos cada segundo. Los opuestos se unen y nada nuevo ni arrítmico descubrimos. Nos guarecemos, nos álamos en lo irracional, en lo mágico, en lo anormal, por miedo a la extraordinaria belleza de lo cierto, de lo material y dialéctico, de lo sano y fuerte - nos gusta ser enfermos para protegernos. Alguien - algo - nos protege siempre de la verdad. Nuestra propia ignorancia y nuestro miedo. Miedo a todo - miedo a saber que no somos otra cosa que vectores, dirección, construcción y destrucción para ser vivos, y sentir la angustia de esperar al minuto siguiente y participar en la corriente compleja de no saber que nos dirigimos a nosotros mismos, a través de millones de seres - piedras - de seres aves - de seres astros - de seres microbios - de seres fuentes a nosotros mismos - variedad del uno, incapacidad de escapar al dos - al tres - al etcétera de siempre - para regresar al uno. Pero no a la suma (llamada a veces dios - a veces libertad a veces amor) - no - somos odio - amor - madre - hijo - planta - tierra - luz - rayo - de siempre - mundo dador de mundos - universos y células universos (pp. 248-250).

En segundo lugar, el pensamiento de Lispector en consonancia con las palabras de F. Kahlo: “La oscuridad es mi caldo de cultivo. La oscuridad deslumbrante. Voy hablándote y arriesgándome a la desconexión: soy subterráneamente inalcanzable por mi conocimiento. Te escribo porque no me entiendo. Pero me voy siguiendo. Elástica. Es un misterio tal este bosque donde sobrevivivo para ser” (Lispector pp. 41-42).

Nos parece oportuno señalar al respecto, que, en ambas obras, Lispector y Kahlo, proponen la idea del nacimiento o el hecho de volver a nacer a partir del proceso creativo que supone representar la propia vida. En el caso de Kahlo, la artista incluye en su diario diversos dibujos que reiteran el tema de la creación y en uno de ellos incluye la frase: “La

que se parió a sí misma” como en la Lám. 49 que proponemos a continuación y la Lám. 73 correspondiente a las páginas 228 y 241 de las transcripciones realizadas S. Lowe (2016).



Lám. 49. Pág. 228



Lám. 72-73 Pág. 241

La artista mexicana era consciente que a través de la pintura podía mostrar los múltiples aspectos de su personalidad y en este sentido reinventarse a sí misma. La imagen del parto y el nacimiento también la encontramos en las páginas de la novela *Agua Viva* (2010): “Voy a volver a lo desconocido de mí misma y cuando nazca hablaré de él o ella (...) Crear de sí mismo un ser es muy grave. Estoy creándome. Y andar en la oscuridad completa en busca de sí mismo es lo que hacemos. Duele. Pero es dolor de parto: nace una cosa que es. Se es” (p. 62). Ya lo afirmamos, tanto Lispector como Kahlo llevan adelante un proyecto autobiográfico donde la dimensión artística resulta vital: es el trabajo de estetización/ficcionalización del yo el vector esencial para el renacimiento del yo.

III.3. Pinceladas para existir



F. Kahlo. Lám 46 y 47. Págs. 226-227



C. Lispector. Miedo (1975)

En las páginas del Diario de Kahlo que proponemos más arriba podemos leer, según las transcripciones del texto manuscrito por Lowe (2016) lo siguiente: “¿Quién diría que las manchas ayudan a vivir? Tinta, sangre, olor. No sé qué tinta usaría que quiere dejar su huella en tal forma. Respeto su huella y haré cuanto sea por huir de mi mundo. Mundos entintados-tierra libre mía. Soles lejanos que me llaman porque formo parte de su núcleo. Tonterías. ¿Qué haría yo sin lo absurdo y lo fugaz?” (p. 227).

Esta última pregunta de Kahlo podría en realidad resumir la perspectiva de todo el proyecto estético de la artista: ¿qué hubiera sido de su vida sin las posibilidades del arte? La respuesta es contundente: sin la experiencia de lo artístico una vida apesada en el dolor sería irremediable. Lo absurdo y lo fugaz darán vuelo a las alas rotas de Kahlo y en el territorio de la experiencia artística su existencia se verá liberada para siempre de limitaciones de lo real.

Clarice Lispector también pinta y lo hace en *Agua Viva* (2010) donde la escritura parece fusionarse con la pintura y toma la forma de pinceladas imprecisas, abstractas, fragmentadas; con colores y líneas, con puntos fuertes en la construcción de un relato que

asume la agitación interna de la existencia: “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 zumo de fruta. Tengo que destituirme para el alcanzar el núcleo y la simiente de la vida” (p. 23).

Pintar la pintura es justamente la esencia que encierra todo arte denominado abstracto, en este sentido, lo abstracto se aleja de lo figurativo que reproduce la real e intenta a través de la línea, el punto, el color (y las manchas) huir de cualquier imposición de sentido. No obstante, en la escritura las palabras se vuelven densas, cargadas de abismos y sentidos y es ahí donde se inicia el juego de las indagaciones para la comprensión del sí mismo, a partir del sinsentido y la total incompreensión: “Yo me vivifico toda en mi instinto feliz de destrucción” (Lispector, p. 98).

Frida Kahlo también asume ese compromiso con el lenguaje para llegar al conocimiento profundo de su persona. En los últimos diez años de su vida, abrumada por el deterioro físico y mental, la artista mexicana comienza a sentir la necesidad de escribir, apostando a una propuesta estética donde lo textual y lo icónico se conjuguen de modo incesante. Frida tiene necesidad de las palabras, sus autorretratos – ahora reemplazados en su diario por dibujos cada vez más abstractos- le permiten indagar mucho más en la comprensión de sí misma. Cuando la incompreensión asociada al dolor y a la angustia de existir es total, ella se toma de la mano de la palabra y comienza su obra escrita.

El debate acerca de la imposibilidad de escribir o pintar está presente en las obras de ambas artistas (lo observamos en las obras analizadas). Sin embargo, lo que ocurre en Lispector y Kahlo es la necesidad urgente de un lenguaje artístico que se aleje de los estereotipos; un lenguaje que permita liberarnos de las ataduras de los sentidos - recuperando lo absurdo y lo fugaz- para poder cambiar el curso de nuestra existencia. Ambas artistas saben que se trata de un proceso doloroso, pero también que será el único medio para una posible transformación de la propia vida. Dos fragmentos, el primero de la obra de Lispector y el segundo del diario de F. Kahlo resultan esclarecedores:

Renuncio a tener un significado, y entonces el dulce y doloroso quebranto me invade. Como ves, me es imposible profundizar y tomar posesión de la vida (...) pero sé lo que quiero aquí: quiero lo inconcluso. Quiero el profundo desorden orgánico que sin embargo deja presentir

un orden subyacente (...) Quiero la experiencia de una falta de construcción (Lispector, 2010, pp.38-40).

La revolución es la armonía de la forma y del color y todo está, y se mueve, bajo una sola ley= la vida= Nadie está aparte de nadie - Nadie lucha por sí mismo. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor. El placer y la muerte no son más que un proceso para existir. La lucha revolucionaria en este proceso es una puerta abierta a la inteligencia (Kahlo 2016, pp. 107-108).

La imposibilidad de escribir o pintar la vida o en palabras de Lispector “tomar posesión de la vida través de las palabras” se manifiesta también en la ilustración de la página 247 del diario de Kahlo que proponemos a continuación cuando la artista declara, según la transcripción de S. Lowe (2016) que: “No sirve esta pluma para este papel”. A partir de la imagen, entendemos que la artista ha volcado un pequeño frasco de tinta derramándolo sobre el papel quizás como un impulso de enojo o dolor frente a la imposibilidad de describir su angustia por medio de la palabra. “No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tizna. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo, tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar”.



Lám. 86. Págs. 247 y 248

III.4. Un yo fragmentado: la desintegración o desfiguración del ser

Siempre estamos orientados hacia el mundo y comprometidos con él.

G. Gusdorf

El texto actúa entonces sobre la existencia, es como una estructura de andamios que sostiene la estructura misma del ser.

M. Butor



“Yo soy la desintegración” es la frase que acompaña la ilustración del Diario de Kahlo (Lám. 40 y 41. p. 225) y es uno de sus autorretratos más destacados. En el dibujo ella se representa a sí misma como una marioneta desarticulada intentando alcanzar el equilibrio en lo alto de una columna, con un ojo, una mano, la cabeza y un pie separado del cuerpo, dislocándose (Cortanze, 2012, p. 126).

Es notable, como ya lo fuimos advirtiendo en el presente recorrido, cómo la artista mexicana se orienta permanentemente a la búsqueda de sí misma e indaga en las distintas representaciones de un yo sufriente y mutilado. La unidad de la vida es imposible porque el dolor la desintegra. En palabras de Gusdorf (1991): “Se trata de unir los fragmentos dispersos para que exista la esperanza de la reinención del sí mismo (p. 13).

En la novela *Agua Viva* (2010) encontramos algunos pasajes que nos permiten afirmar que la temática del yo fragmentado también es un motivo recurrente: “Me divido millares de veces en tantas veces como instantes que ocurren, fragmentaria que soy” (p. 20) ¿No tengo argumento de vida? Soy inopinadamente fragmentaria” (p. 95). “Me despegué de mi. Y quiero la desarticulación, solo así soy yo en el mundo. Solo así me siento bien” (p. 106). Es fundamental destacar aquí, que tanto en *Alas Rotas* (2016) como en la novela *Agua Viva* (2010) no existe una trama narrativa de carácter lineal con acontecimientos sucesivos; lo que se manifiesta en ambas obras es el collage de diversos registros textuales

o icónicos que posibilita la unión de diversos fragmentos que aparecen de manera caótica a lo largo de las páginas. Gotlib (2007) afirma respecto de la obra de Clarice:

El proyecto artístico de la escritora brasileña consiste en el despojamiento, o conforme a la expresión de la narradora, ‘en ese destituirse para alcanzar el centro y la simiente de la vida’. Todo el arte se dirige a la representación de ese centro: así como en la pintura el artista pretende la fijación de lo incorpóreo, en la música la ‘palabra muda’, en la literatura se pretende alcanzar la ‘palabra intocada’ o como en un diseño electrónico la ‘pura vibración’ (p. 454)

Para Lispector, entonces, relatar la propia vida supone rechazar todo arte que se presente explícito, figurativo, con formas impuestas. Quizás por esta razón, elige la siguiente cita de Michel Seuphor como epígrafe de su novela *Agua Viva* (2010):

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 (p. 17).

Entendemos que Lispector y Kahlo se alejan de lo convencional en el arte y asumen otra perspectiva respecto a las potencialidades del lenguaje artístico; se trata de un compromiso ontológico donde el arte se fusiona con la vida misma. Ambas artistas eligen liberarse de las ataduras de los significados establecidos, buscan la libertad de las formas así como la libertad de la imaginación, porque de este modo el yo puede desprenderse de una identidad que lo limita y puede alcanzar así lo que Lispector describe de alguna manera como *la beatitud o el estado de gracia del ser*: “Precisamente la libertad-en tanto acto de percepción-no tiene forma (...) La beatitud comienza en el momento en que el acto de pensar se liberó de la necesidad de forma (...) También quiero decirte que después de la libertad del estado de gracia también ocurre la libertad de la imaginación. Ahora mismo estoy libre” (Lispector, pp. 114-115).

En el diario de F. Kahlo encontramos páginas cubiertas con palabras o frases desarticuladas, garabatos amorfos y listas de términos que empiezan con la misma letra, muy pocas veces ordenados. El siguiente texto (Lám. 17) de la página 213 del diario correspondiente a las transcripciones de S. Lowe (2016) resulta ejemplificador:

Ya llega él, mi mano, mi roja visión, más grande, más suya. Martirio del vidrio, ha gran sinrazón. Columnas y valles, los dedos del viento. Niños sangrantes. La mica micrón. No sé qué piensa mi sueño burlón. La tinta, la mancha. La forma. El color. Soy ave. Soy todo, sin más turbación. Todas las campanas, las reglas. Las tierras. La gran arboleda. La mayor ternura. La inmensa marea. Basura. Tinaja. Cartas de cartón. Dados, dedos dúos débil esperanza de hacer construcción. Las telas. Los reyes. Tan tontos. Mis uñas. El hilo y el pelo. El nervio zumbón, ya me voy conmigo.



Lám. 64-65. Pág. 237



Lám. 54 y 55. Págs. 231-232

Hay hojas llenas de rostros desfigurados y cuerpos desarticulados, sin relación lógica entre sí. Al respecto plantea H. Herrera (1985): “El punto de partida para muchas imágenes es una gota de tinta. A veces Frida comenzaba a dibujar desde una mancha de color sobre la cual cerraba el libro mientras la pintura todavía estaba fresca, de modo que la mancha cambiaba de forma y crecía (p. 338).

Liberarse de las formas artísticas impuestas podría considerarse en ambas artistas como un gesto de ruptura y liberación del ser; un ser que rechaza la identidad que lo limita y lo somete a un destino determinado. Declara Lispector (2010): “Yo, que estoy enferma de la condición humana. Me rebelo: ya no quiero ser persona” (p. 118). La escritura de lo autobiográfico se presenta como una necesidad, pero también como un modo de actuar, de hacer algo y transformar la realidad. Desde esta perspectiva, Camarero (2011) propone

desde su análisis de la obra butoriana que la literatura podría convertirse en un instrumento de renacimiento y supervivencia donde un yo puede construir o reconstruir su existencia a partir de ciertas maniobras más o menos ficticias: “Y es que el texto no es solo una maquinaria semiótica, sino también una entidad hermenéutica dotada de un poder de representación e interpretación, y de reificación existencial en el nivel humano (pp. 241-242).

Es así como en la obra de Lispector y en la obra de Kahlo, el devenir existencial coincide con el devenir artístico y es el mismo proceso de construcción textual el que nos permite ir comprendiendo cómo se da la edificación de un yo que se sumerge en la textualidad para conocer su identidad: un yo que presenta una existencia compleja, opaca, dolorosa y que quiere una conformación diferente de sí mismo: quiere otra existencia posible: “Ah, vivir es tan incómodo. Todo aprieta. El cuerpo exige, el espíritu no para, vivir parece tener sueño y no poder dormir; vivir es incómodo. No se puede andar desnudo ni de cuerpo ni de espíritu (Lispector, p. 120).

Como ya lo fuimos estableciendo a lo largo de este análisis, es evidente que la escritura presenta una función transformacional en relación con la existencia. Aquél que escribe su vida se compromete consigo mismo, pero además siente el deseo de comprometerse con el mundo haciendo de su vida un ejemplo con el testimonio de su existencia a través de su obra. Se trata de pensar en términos de Gusdorf que “el hombre no es el depositario de una ficha de identidad impuesta en el momento de nacer; depende de él darse un proyecto de ser (en Camarero, 2011, p. 53).




¿Es posible entonces la transformación artística de una vida/existencia?

Sabemos la respuesta: la reescritura de una existencia sí es posible. Se trata de tener valor y arriesgarse a la posibilidad de transformar la propia vida. Afirma Lispector (2010): ¿Tengo valor? Por ahora lo estoy teniendo: porque vengo de lo sufrido lejos, vengo del infierno (...) Yo que vengo del dolor de vivir. Y no lo quiero más” (p. 27).

Lispector y Kahlo le darán especial atención al sentido de la libertad en sus obras; una libertad asociada al lenguaje del arte que expande la imaginación, que invita siempre a la improvisación como territorio de creatividad y experimentación. Tal es así que en

algunas de sus pinturas y dibujos será recurrente la referencia a las aves y al motivo de las alas como metáforas posibles para entender que el ejercicio artístico se convierte en el vehículo esencial para desplegar las alas del ser en busca de otras versiones para su existencia en el mundo que habita. Se trata de arriesgarse y luchar: “Para rehacerme vuelvo a mi estado de jardín y sombra (...) Estoy viva. Sin fronteras, la aventura da libertad peligrosa. Pero arriesgo, vivo arriesgando (...) adivinando hacia qué océano perdido van mis pasos de vida (Lispector, p. 29-30)

Consideramos que tanto C. Lispector como F. Kahlo asumieron un compromiso fundamental entre arte y vida: las dos escogieron el camino de la libertad que brinda el proceso de lo artístico para transformar sus vidas signadas por el dolor y la angustia. Ambas artistas revelan en sus obras que el proceso de transfigurar la vida en arte resulta complejo y doloroso; pero también sugieren que será el único camino posible si se pretende tomar otro compromiso con el día a día que se vive. Así lo manifiesta Lispector en el siguiente fragmento de Agua Viva (2010):

		
<p>Lám. 92. Pág. 250</p>	<p>C. Lispector - Pájaro de la libertad. (1975). Óleo sobre madera</p>	<p>Lám. 31. Pág. 221</p>

(...) y la vida es ese instante incontable (...) Y en el instante está el es de sí mismo. Quiero captar mi es. Y canto un aleluya al aire como lo hace el pájaro. Y mi canto no es de nadie. Pero no hay pasión sufrida en el dolor y en el amor a la que no le siga un aleluya” (p.20).

Creemos que la escritura de una vida debería ser siempre un proyecto que propicie la búsqueda de una nueva dimensión de la existencia; aquella que sin lugar a duda nos posibilite recuperar la sensibilidad para volvernos cada vez más humanos en el mundo que habitamos.

Conclusión

La trayectoria de análisis que hemos realizado a lo largo del presente trabajo de tesis de maestría tuvo como objetivo fundamental sumergirnos en el estudio comparatista de las obras *Alas Rotas* (2016) y *Agua Viva* (2010) de las artistas F. Kahlo y C. Lispector con la precisa intención de constatar si es posible re-significar la experiencia de una vida a través del ejercicio de figuración artística. El análisis comparativo de las obras del corpus ha demostrado que nuestra premisa orientadora se vio corroborada a lo largo del presente trabajo. Como ya lo advertimos, ambas obras se presentan como ficciones autobiográficas y en consecuencia como escenarios propicios para reflexionar acerca de las potencialidades que nos brinda el espacio de la creación autobiográfica cuando lo consideramos como territorio de experimentación y estetización del yo; ambas obras nos permiten vislumbrar otro modo particular de pensar nuestra relación con el lenguaje y la construcción de la subjetividad.

En este sentido, corroboramos nuestra hipótesis planteada y sostenemos, siguiendo nuestro planteo teórico-metodológico basado en la teoría del *rizoma* de los filósofos franceses, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), que las propuestas estéticas de Lispector y Kahlo aquí analizadas pueden vislumbrarse como metáforas que nos invitan a perderla noción de quiénes somos; el centro de sí mismos y de nuestras vidas con el objetivo de des-integrarnos, des-articularnos, des-encontrarnos, des-centrarnos y des-localizarnos en una búsqueda permanente de *des-territorialización* en el sentido que lo proponen Deleuze y Guattari (1997). La teoría sobre el rizoma considera la *des-territorialización* como un movimiento por el cual se abandona un territorio, por medio de una operación de líneas de fuga para lograr una *re-territorialización* y un movimiento de construcción de un nuevo territorio. El concepto de *territorialidad* es una metáfora para designar el “espacio” en el que se producen los movimientos del pensamiento y los deseos del yo. Así, asumimos que tanto en la novela de Lispector como en el diario de Kahlo se produce este movimiento de *des-territorialización* ya que en ambas obras recurrente la ruptura de un orden establecido y al juego permanente de la improvisación; no existe una estructura de significaciones fijas

o estereotipadas. No hay un principio y un final en la trama, la materia narrativa es dispersa, fragmentaria, heterogénea. Todo lector puede abordar las obras desde diversas entradas y salidas estableciendo múltiples asociaciones de sentido porque cada elemento está abierto a una posibilidad de constante cambio o mutación. Es así, como Lispector y Kahlo presentan sus obras como posibles territorios rizomáticos, como nuevos mapas existenciales que deben ser creados para tener la posibilidad de reinventar una vida y en este sentido una nueva existencia-que sea siempre agua de vida; dadora de vida-. Así lo expresa Lispector en el siguiente fragmento de *Agua Viva* (2010):

Hoy usé ocre rojo, ocre amarillo, negro y un poco de blanco. Siento que estoy cerca de fuentes, lagunas y cascadas, todas las aguas abundantes y frescas para mi sed. Y yo, salvaje finalmente y finalmente libre de los secos días de hoy: troto hacia adelante y hacia atrás sin fronteras (p. 98).

	
<p>C. Lispector. <i>Gruta</i> 1973-1975. Técnica mixta, 40 x 50 cm.</p>	<p>F. Kahlo. Lám. 44-45. Pag. 226</p>

Bibliografía

- Alberca, M. (2002). La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española? *Autobiografía y literatura árabe*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-57.
- (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? En: *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, núm. 7-8, (2005). Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid. Editorial Biblioteca nueva.
- (2009). Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs. Autoficción. Rapsoda. Revista de Literatura*. Universidad de Málaga. N°1. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/356420762/autobiografia-vs-autoficcion-pdf>
- Amador-Bech, J (2008/2011). *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM.
- Amaro Castro, L (2009). *Vida y Escritura: Teoría y práctica de la Autobiografía*. Ediciones UC.
- Arfuch, L (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires. FCE.
- Bachelard, G (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, É (2002). *Problemas de lingüística general II*. México D.F: Editorial siglo Veintiuno.
- Blanchot, M (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bozal, V (ed.) (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Volumen II. Madrid. La bolsa de la medusa.
- Breton. A (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.

- Bruss, Elizabeth (1991). Actos literarios. *Anthropos*. N° 29: pp. 62-77.
- Butler, J (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Camarero, J (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- Casas, A (Comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid. Arco/Libros.
- (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid. Iberoamericana – Vervuert.
- Cortanze, G (2012). *Frida Kahlo. La Belleza Terrible*. Paidós. Barcelona.
- Cróquer Pedrón, E (2012). Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra. *Voz y Escritura. Revista de estudios Literarios*. N° 20, enero-diciembre, pp. 89-103.
- Cuasante Fernández, E (2018). Las escrituras del yo y sus variantes funcionales. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. Universidad de Cádiz. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6466638>).
- Dalmagro, M. C (2009). *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Deluze, G (1989). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deluze, G. y Guattari, F (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- De Man, P (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*, n.º 29, pp. 113-118.
- Didier, B (1996). El diario ¿forma abierta? en *Revista de Occidente*. N° 182- 183, pp. 39 – 46.
- Díaz, E (2007). Para leer “Rizoma”. Publicado en *Entre la Tecnociencia y el deseo*. Buenos Aires: *Biblos*, pp. 89 – 108. [En línea] Disponible en: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/rizoma.htm>

----- (2016). Gilles Deleuze y el arte de la fuga. [En línea] Disponible en:
http://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze_fuga.htm [2016, 19 de junio].

Dobrovsky, S (1967). *Fils*. Paris: Galilée.

Eakin, Paul (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. *Anthropos*, n.º 29, pp. 79-92.

Eguiarte Pardo, E (2021). Las máscaras de Frida: el artificio de la vulnerabilidad. La Vaca Independiente. Disponible en: <https://lavacaindependiente.com/las-mascaras-de-frida-el-artificio-de-la-vulnerabilidad/>

Espinoza Sandoval, A (2002). Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Univ. De Chile. Cyber Humanitatis* N° 23. Disponible en: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5923%2526ISID%253D258,00.html (NO TIENE NÚMERO DE PÁGINA).

Forest, P (2012). Ego-literatura, autoficción, heterografía. En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, pp. 211-235. Madrid: Editorial Arco / Libros.

Foucault, M (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Akal.

Garramuño, F (2017). Espectros de Clarice Lispector en la cultura contemporánea. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 261, Octubre-Diciembre 2017, pp. 845-856. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7552/7667>

Genette, G (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen.

Giraldo Prieto, C (2008). “Agua viva: la experiencia del lenguaje creador”. Tesis de la Universidad Pontificia Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura. Agosto 2008. En línea: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6367/tesis09.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gotlib, N (2007). *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

- Gusdorf, G (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Revista Anthropos*. Trad. al español por Ángel Loureiro. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos 29. Monografías temáticas. (Diciembre 1991) pp. 9 – 18.
- Hernández Terrazas, C (2008). “La Náusea Literaria Contemporánea en la obra de Clarice Lispector”. Tesis de la Universidad de Barcelona. Junio, 2008. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1731/CHT_TESIS.pdf
- Herrero. M (2016). Lo contemporáneo en Clarice Lispector y Nuno Ramos. Ecos y apropiaciones. *Colmena 90*. Abril-Junio de 2016 pp. 37-50. Disponible en: <http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/9380/5213-85-17171-1-10-20171011.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Herrera, H (1985). *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. México. Ed. Diana.
- Jozef, B (1984). Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética. *Revista iberoamericana*, N° 1(126). 239-257.
- (2002). Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 705-710.
- Kahlo, F (2026). *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato. Alas Rotas*. La Vaca Independiente. México [1995] 2016.
- Khafif Levinzon, G (2009). Frida Kahlo: La pintura como proceso de búsqueda de uno mismo. *Revista Brasileña de Psicoanálisis*. V.43 N°2 .São Paulo.
- Kettenmann, A (1999). *F. Kahlo. 1907-1954. Dolor y Pasión*. Alemania. Ed. Taschen. Disponible en: https://www.academia.edu/18322079/Kettenmann_Andrea_Frida_Kahlo_Dolor_y_Pasion
- Legaz, M. E (2000). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba. Alción editora.
- Lejeune, P (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.

- (1989). *Moi aussi*. París: Éditions du Seuil.
- (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lispector, C (2010). *Agua Viva*. Buenos Aires. El cuenco del Plata.
- (2016). *Descubrimientos. Crónicas inéditas*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, editora.
- (2022). *Todas las crónicas*. Buenos Aires. FCE.
- Loureiro, Á (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Anthropos*, n.º 29, pp. 2-9.
- Lowe, S (2016). *El Diario de Frida Kahlo*. Ed. La Vaca Independiente. México. [1995] 2016.
- Luque Amo, A (2016). El Diario personal en la literatura: Teoría del Diario Literario. Universidad de Granada. Vol. 7, pp. 273-306. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/316086880_El_diario_personal_en_la_literatura_teoría_del_diario_literario
- Mac Lean, E. J. C (2019). Trazo y Existencia. *Proyecto Patrimonio*. Disponible en: <http://letras.mysite.com/clis100819.html>
- Maura, A (1997). “El discurso narrativo de Clarice Lispector”. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica. (28-10-1997). <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>
- Molloy, S (1966). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moruno Martínez, Á (2017). “El Dolor en la pintura de Frida Kahlo. Interpretaciones desde su Diario”. Tesis de la Universidad Oberta de Catalunya. Disponible en: <https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/66885/6/angmormarTFM0717memoria.pdf>

- Musitano, J (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*, n.º 52, pp. 103-123. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Nunes, B (1989). *O Drama da Linguagem: Umaleitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- Olney, J (1991). Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Anthropos*, n.º 29, pp. 33-46.
- Ortega Martínez, Esperanza (2000). La escritura doble de F. Kahlo. *Revista de Literatura: Quimera*, N° 191, pp. 11-16.
- Ortiz M (2010). *El cuerpo roto. En: Frida Kahlo: sus fotos*. Editorial RM. México.
- Picard, Hans R (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616 Anuario de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, n.º 4, pp. 115- 122. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf734>
- Pozuelo, J. M (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona. Crítica S.L.
- Puertas Moya, F (2005). Una puesta al día de la Teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 14.
- Ramos, P (2011). “El Diario íntimo de Frida Kahlo: amor y transgresión”. Tesis de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Letras. En línea: http://www.formarse.com.ar/libros/novelas-pdf/Frida%20Kahlo/fi-armstrong_p.pdf
- Rauda, J (2008). *Frida Kahlo*. Circe Ediciones S.A. Barcelona.
- Restrepo, V (2013). “Escritura, Lenguaje y Subjetividad en *La Hora de la estrella de Clarice Lispector*”. Tesis de la Universidad Pontificia Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura. En línea: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/8189/OsorioRestrepoValerie2013.pdf;sequence=1>

Rico A (2000). Frida Kahlo. *Fantasía de un cuerpo herido*. México: Editorial Plaza y Valdés.

Ricoeur, P (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid. Siglo XXI.

----- (1999). *La identidad narrativa*, en Historia y Narratividad. Barcelona. Paidós.

----- (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México. FCE. 2004.

Rodríguez Corrales, C (2021). “Cuerpo y autoría en la escritura autobiográfica latinoamericana: un diálogo diferido”. Tesis de Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filología Española. Barcelona.

Saiz Cerredá, Ma. P y Baena. R (Editoras) (2012). Identidad y Representación en el Discurso Autobiográfico. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Pamplona, España. Volumen 28.1. Documentos. G. Gusdorf: La Autenticidad (18-48 Enero-Junio. Año 2012).

Scotto Di Velttimo, D (2017). Frida Kahlo. La creación frente a un destino trágico. *Revista Brasileña de Psicoanálisis*. v.13 N°1. Universidad de Marseille, Francia.

Sepúlveda, S (2009). “Frida Kahlo: La inquietante extrañeza femenina en un arte de ruinas”. Tesis de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Letras. En línea: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/reyes_so/html/index-frames.html

Sprinker, M (1991). Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía. *Anthropos*, n.º 29, pp. 118-128.

Tibol, R (2001). *Escrituras. Frida Kahlo*. México. Conaculta. Universidad Autónoma de México.

Toro, V; Schlickers, S; Luengo, A (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto (r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid. Iberoamericana – Vervuert.

- Valencia Arizmendi, A (2016). "El arte como recurso de trascendencia desde la psicología analítica, el caso de Frida Kahlo". Tesis de la Universidad autónoma de México, Facultad de Ciencias de la Conducta. En línea: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/65141/595.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vianna, L. H (1998). El figurativo sin nombre: las pinturas de Clarice. *En: ZILBERMAN, Regina et al. Clarice Lispector: la narración de lo indecible* Porto Alegre: Artes & Oficios.
- (2003). "Tinta y sangre: los diarios de Frida Kahlo y los 'cuadros' de Clarice Lispector". *Revista de estudios feministas*. Vol.11 N°01. Florianópolis. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/ref/a/rw5Pf6BF4MgNqy66vhWqtzf/?lang=pt>
- Vincenti, D (1972). Rizoma. *Idis. Propuesta equipo FADU*. 11 de Mayo. 1972. Francia. Disponible en: <https://proyectoidis.org/rizoma/>