

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**AUTOR(A) A DEBATE: NOCIONES Y CUESTIONAMIENTOS SOBRE LA  
AUTORÍA EN *POR QUÉ HACEN TANTO RUIDO* DE CARMEN OLLÉ Y *UN  
SOPLO DE VIDA* DE CLARICE LISPECTOR**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTORA:

ALEJANDRA PATRICIA ACOSTA RIVERA

ASESORA:

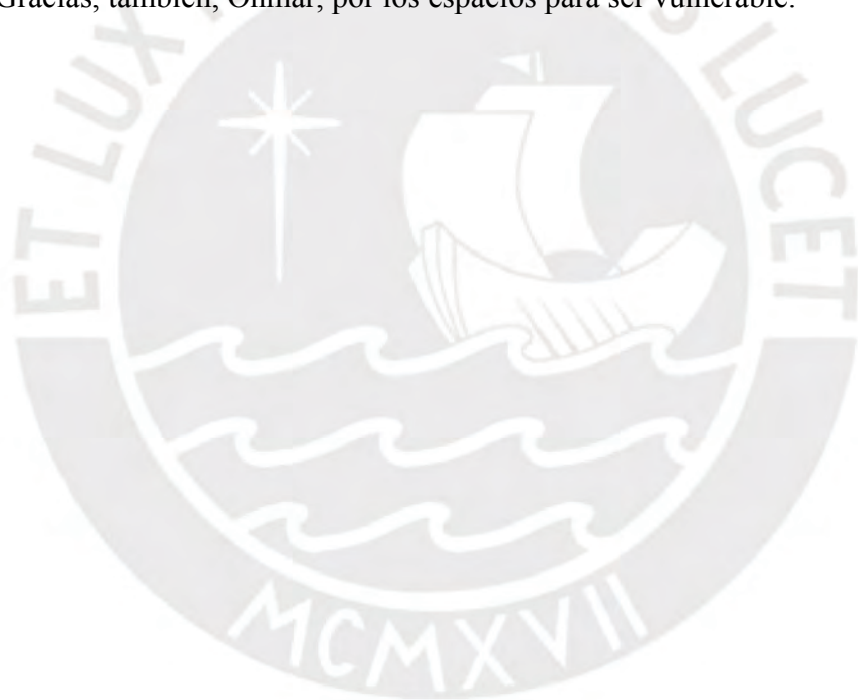
MARIANA LIBERTAD SUÁREZ DE OLSEN

Lima, octubre, 2019

A Mago, Irma, Patty, Ariana y Mayra  
Todo lo que leo y escribo se reduce a ustedes



Agradezco a mi madre y padre, quienes tomaron la reprochable, pero determinante decisión de apoyar mis intereses académicos. Ellos, junto a mis hermanas, se convirtieron en las risas indispensables para, pese a todo, continuar escribiendo esta tesis. También agradezco a Mariana: al buscar/escribir el lugar autorial, qué mejor que la compañía de una pana. Gracias, también, Ohmar, por los espacios para ser vulnerable.

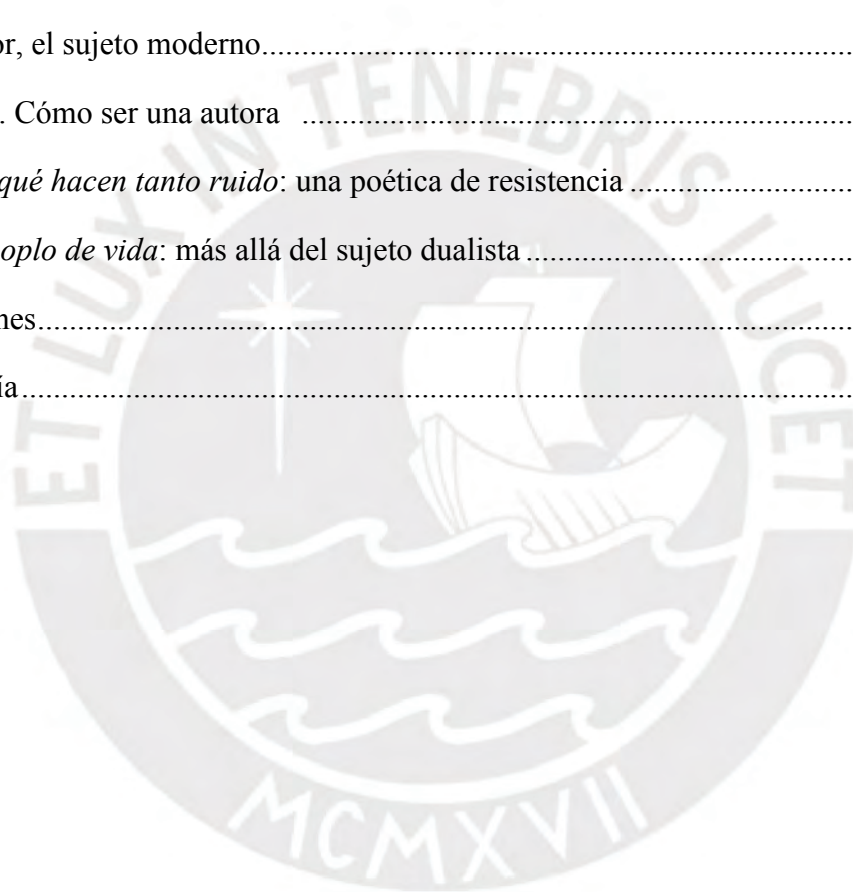



## Resumen

La presente investigación analiza la representación y construcción de la autoría, desde una perspectiva de género, de dos novelas: *Por qué hacen tanto ruido* de Carmen Ollé y *Un soplo de vida* de Clarice Lispector. Ambas obras tienen como centro temático las convenciones y presupuestos que sostienen el modelo de autoría moderna y su articulación con el sistema sexo-género, por la cual el ejercicio autorial excluye todo aquello que la cultura marca como femenino. Propongo que estas novelas parten de la representación de la autoría moderna como sistema que jerarquiza a los sujetos, para desarrollar una serie de estrategias y cuestionamientos que permitan a los personajes-alter egos de las escritoras plantear otras formas de ejercer la autoría, de ser autoras. Para demostrar esto, el primer capítulo analiza las representaciones del autor moderno que construyen las obras y sus implicancias para la autoría femenina, las cuales propongo que se enmarcan en el binomio común/singular identificado con el par masculino/femenino. El segundo capítulo analiza las estrategias discursivas que permiten elaborar críticas al modelo de autoría moderna y justificar la propia, por las cuales los personajes femeninos construyen un lugar autoral desde una posición subalterna. Entre estas estrategias, se encuentran la resemantización de los códigos de autoría y género, así como la autorrepresentación, de las cuales se pretende revisar su carácter subversivo sobre los modelos de autoría moderna representados. En suma, en ambos textos las estrategias discursivas de los personajes femeninos evidencian los límites y violencia de la autoría moderna, lo que en primera instancia justifica su reapropiación y resemantización, pero además, su registro autorreferencial activa modos de lectura que redefinen la relación entre arte y vida, y posibilita la extensión de esta identidad autoral a las escritoras Carmen Ollé y Clarice Lispector.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 3  |
| Capítulo 1. Representaciones del autor moderno: la singularidad divina ..... | 12 |
| 1.1 Ignacio, el autor romántico .....  | 17 |
| 1.2 Autor, el sujeto moderno.....  | 29 |
| Capítulo 2. Cómo ser una autora .....  | 41 |
| 2.1 <i>Por qué hacen tanto ruido</i> : una poética de resistencia .....      | 46 |
| 2.2 <i>Un soplo de vida</i> : más allá del sujeto dualista .....             | 60 |
| Conclusiones.....  | 75 |
| Bibliografía.....  | 84 |





Elsa Sira Margarita las amo porque nadie sabe qué camino  
han tomado sus frustraciones  
estoy callada pero no ausente  
Clarice Lispector escribe rodeada de sus niños  
en el hogar  
Silvia Plath pensaba dejarlo todo en aquel caso  
el Occidente ha dado talentos como la Woolf cuya amistad  
con la Ocampo hizo decir a esta: yo, como toda subdesarrollada  
tengo el hábito de escribir  
Carmen Ollé, *Noches de adrenalina*

## Introducción

El renovado impulso que han tomado los movimientos feministas y de mujeres durante los últimos años, tanto dentro como fuera de América Latina, han colocado en el centro del debate público sus demandas y cuestionamientos sobre las relaciones de género. Es posible afirmar que las luchas del feminismo contemporáneo que se han hecho más visibles son aquellas relacionadas a las prácticas culturales de la vida cotidiana y en el campo de lo simbólico, a través del reconocimiento y la representación, continuando con la labor de las feministas radicales de los setenta. Artistas y académicos han participado en este contexto a través de sus producciones y de la organización colectiva.

En este año, por ejemplo, la Bienal de Novela Mario Vargas Llosa suscitó una serie de críticas por la falta de paridad en sus paneles, finalistas y jurado, lo que llevó a la circulación del manifiesto “Contra el machismo literario”, firmado por diversos escritores hispanohablantes, quienes denunciaban la disparidad del evento y exigían el compromiso de las instituciones organizadoras de garantizar la participación igualitaria en los eventos literario<sup>1</sup>. Meses después, la Feria Internacional del Libro de Lima obtendría críticas similares debido a su panel de la ceremonia de inauguración, integrado únicamente por hombres. Pese a que la Cámara Peruana del libro asumió su error y lamentó lo ocurrido a través de un comunicado, un grupo de mujeres organizadas demostraron su rechazo a la invisibilización de las mujeres realizando una reinauguración de la FIL bajo el lema ‘No sin nosotras’<sup>2</sup>. También, ya en el 2017, aparece la agrupación peruana ‘Comando Plath’, conformada por mujeres artistas, periodistas y académicas que buscan denunciar y visibilizar el machismo dentro de los espacios culturales, el cual muchas veces se piensa libre de violencia.

Este conflicto y preocupación aún vigente tuvo sus primeras aproximaciones en la crítica literaria feminista de los setenta, la cual señaló las limitaciones para el reconocimiento de las mujeres en tanto productoras culturales y la circulación de sus obras. Las dinámicas tensas entre las mujeres y la institución literaria, en muchos casos, han dejado huellas en los textos de las autoras, a través de los cuales se codifican los deseos paradójicos de escapar del poder y del discurso, así como del de penetrar el campo intelectual. Por esto,

---

<sup>1</sup> El manifiesto completo y los nombres de los firmantes pueden encontrarse en el siguiente link: <https://blogs.publico.es/otrasmiradas/20444/contra-el-machismo-literario/>

<sup>2</sup> Video de la intervención de mujeres en la FIL: <https://www.facebook.com/waykaperu/videos/452228362283416/>

se vuelve un tema central de estos textos la construcción de la autoridad de la mujer escritora, es decir, de su lugar autorial. La autoría como tema literario es abordado por las dos novelas a trabajar en esta tesis: *Por qué hacen tanto ruido* (1992) de Carmen Ollé y *Un soplo de vida* (1978) de Clarice Lispector. A partir de este concepto, se busca responder, desde un análisis discursivo y dialógico, de qué manera(s) se problematiza la noción de autor y qué estrategias operan para apropiarse de la autoría. Para esto, es necesario indagar en otras cuestiones como qué lugares ocupan las mujeres en el campo cultural literario y la posición que ocupan en este, con qué presupuestos están cargadas las nociones de autor manejadas por las obras y en qué se basan los cuestionamientos que desarrollan.

En el primer capítulo, se analizan las representaciones que construyen las obras del autor moderno y sus implicancias para la autoría femenina. En el caso de la obra de Ollé, el autor moderno está representado por la figura del poeta y esposo de la protagonista, Ignacio. Ignacio recoge atributos del autor moderno relacionados a la marginalidad, la bohemia y la exacerbación de la singularidad. Se observa que estas son atribuciones que dotan de legitimidad al personaje de ser un autor, fundadas en el discurso que considera a la obra reflejo de su vida, lo cual establece una jerarquía entre Ignacio y Sarah en tanto creadores, pues Sarah no cuenta con estas experiencias. Por estas razones, Sarah siente que es ajena a la categoría de autor y se repite que no es una 'verdadera escritora'. En *Un soplo de vida*, Autor, el personaje principal, encarna atributos del autor moderno que lo aproximan a la figura de un dios, una fuerza creadora con poder absoluto sobre su obra. Así, el texto también establece una relación jerárquica entre Autor y Ángela, en tanto ella es un personaje creado por el primero. Esta relación también se construye a partir de que Ángela es creada para servir a los fines utilitarios y de conocimiento de Autor. Además, el ejercicio autoral de Ángela es deslegitimado por Autor por atributos relacionados a lo femenino como la emocionalidad e irracionalidad.

En el segundo capítulo, se recogen y analizan las críticas y propuestas de autoría que elaboran las obras alrededor de las representaciones del autor moderno desde una posición femenina y marginal. Para esto, tomo como referencia el concepto de *feminización de la escritura* de Nelly Richard, que se produce cuando la escritura excede los marcos de significación del discurso falocéntrico para desregular la tesis del discurso mayoritario (1994: 132). Así, se busca indagar en los alcances y límites de las propuestas para subvertir el modelo de autoría moderna que estas representan en sus textos.



Ambas propuestas, aunque parten de distintas formulaciones del sexismo en el concepto de autoría, estas pasan por la autorrepresentación. Es decir, se encuentran una serie de características en los personajes que aluden a lo que se conoce de la biografía de la autora. En *Por qué hacen tanto ruido*, la relación marital entre dos escritores sugiere la que tuvo la misma Carmen Ollé con el poeta peruano Enrique Verástegui, entre otros sucesos que menciona la novela, como su profesión de docente universitaria y el contexto peruano de los ochenta. *Un soplo de vida* hace referencias un poco más sutiles y en pasajes mucho más específicos, como el nombre del perro de Ángela, que es el mismo que el de Clarice Lispector (Ulises), la mención a los diarios en los que trabajó, y la mención de los títulos de sus obras.

En este punto, es necesario recordar que las obras de Ollé y de Lispector se inscriben en un periodo durante el cual la autoría femenina cobra una innegable e importante presencia en la escena literaria latinoamericana. Sin embargo, los estudios sobre las obras de estas autoras de los ochenta también dan cuenta de que ellas tuvieron que negociar con los parámetros patriarcales del campo cultural para ingresar a este; por ejemplo, estableciendo en sus textos diálogos con obras canónicas para legitimar su autoridad. Asimismo, el campo literario mostró resistencia a través de los comentarios complacientes y paternalistas de la crítica. En ese sentido, se encuentran en un contexto en el que el campo cultural aún ejerce restricciones sobre las mujeres y estas se ven en la necesidad de negociar un lugar de enunciación como autoras. Siendo así, en estas novelas, la autorrepresentación adquiere una dimensión performativa a través de la cual las escritoras pueden realizar este proceso consciente de elaboración de un lugar de enunciación, donde se construyen identidades en tanto autoras y se construyen posicionamientos éticos y políticos sobre esta categoría, que a su vez reconfiguran la relación entre 'vida y obra' para cuestionar los presupuestos del autor moderno.

En *Por qué hacen tanto ruido*, la resistencia al modelo autorial moderno se establece a partir del signo del vacío, que alude a la página en blanco, es decir, a la dificultad para escribir dadas las condiciones que restringen el ejercicio de su autoría, pero que se convierte en el tema que finalmente permite la propia escritura como proceso para desvincularse de los modelos y lenguajes patriarcales de la literatura. De esta manera, Sarah pretende vaciar los símbolos del discurso romántico para establecer un lenguaje propio, a partir de su cuestionamiento. Así, la escritura de Sarah constituye una reflexión sobre la validez de esta representación del autor moderno a través del relato de su vida:

el contraste entre la crisis política del Perú, la violencia simbólica del campo cultural sobre sujetos subalternos y el discurso romántico imperante sobre el arte y el artista. Así, la obra se configura como testimonio de resistencia de las formas de opresión de que atraviesan el campo cultural y la sociedad peruana, y la posibilidad de construirse una identidad como mujer y autora.

En *Un soplo de vida*, a lo largo del texto, se evidencian los límites y miedos del autor moderno en la dificultad de Autor para establecer un diálogo con Ángela, los cuales ponen en cuestionamiento la autoridad y poder absoluto de Autor. Este cuestionamiento logra su punto más alto en el momento que Ángela decide escribir un libro, 'El libro de las cosas'. En este, Ángela se dedica a resignificar una serie de objetos cotidianos desde una mirada íntima y una escritura que se enuncia desde el presente, una escritura que tiene objetivos y formas distintos a los de Autor, pues no está estructurada desde la lógica y el sentido, sino desde la materialidad corporal. La escritura de Ángela no pretende encontrar una verdad o la comprensión, sino indagar en aquello que sabe inaprehensible e inexplicable. Asimismo, Ángela no ve la trascendencia en términos abstractos, para ella está en la vida misma, en los cuerpos. Esto se hace presente a través de la reconfiguración de la imagen del autor como dios, que da paso a imágenes de la creación literaria como gestación; y de la autoría, como maternidad. El texto también revalora la relación entre vida y obra, pero no de manera que la escritura represente de manera fiel la experiencia vivida, sino como un espacio liberador del pensamiento de quien escribe y para devenir.

El marco teórico de esta tesis parte de los estudios autoriales contemporáneos y de la crítica literaria feminista. El autor, como categoría, ha sido un concepto fundamental para la teoría literaria, y que tradicionalmente ha sido entendido, de manera lineal y teológica, como el emisor del texto, es decir, una entidad que precede al discurso y lo produce. Esta concepción tuvo importantes efectos en los modos de leer del público y de la crítica literaria, los cuales fueron acusados por Barthes en el mismo texto en el que declaró la muerte del autor:

la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la

voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias» (1994: 66).

Frente a estas taras, el famoso texto de Barthes propone un cambio de paradigma sobre las formas de escritura y lectura a través del borramiento del autor, donde la primera no debe entenderse como la sucesión de palabras con un sentido único y original, sino como un tejido de citas donde concuerdan y contrastan distintas escrituras. Siendo así, la lectura no debe pretender ‘descifrar’ la intención última del autor en el texto, sino desenredar las distintas voces y discursos que lo entretejen (1994: 69-71).

En el momento de aparición de este texto, la crítica literaria feminista se encontraba en una ardua labor por señalar los límites y silenciamientos que han padecido las mujeres dentro del campo cultural y, en general, de la esfera pública occidental, a través de una variedad de estudios y antologías que se dedicaron a cuestionar el canon literario, mayoritariamente integrado por hombres, y el rescate de mujeres escritoras. En el ámbito de la literatura hispanoamericana, por ejemplo, buena parte de estas investigaciones se han dedicado a la escritura de mujeres durante el siglo XIX y han rescatado figuras como las de Soledad Acosta de Samper, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla, Clorinda Matto, Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otras (Caballero 2012: 11). Evidentemente, la autoría, en especial, la relación entre escritura y cuerpo, era un tema crucial para el desarrollo de sus estudios; por lo que, de acuerdo a Nattie Golubov, “La muerte del autor” tuvo consecuencias ambivalentes para la crítica literaria feminista. Por un lado, la muerte del autor significó la deconstrucción de este como sujeto masculino y de una supuesta realidad entre texto y autor. En teoría, la obra ya no adquiriría valor según la corporalidad del autor o de su universalidad (2015a: 81), lo cual aperturaba el lugar autorial a sujetos subalternos. Sin embargo, este también afectaba el aparato interpretativo y teórico que la crítica literaria feminista estaba construyendo, pues rechaza la importancia de las huellas textuales de la corporalidad de la autora.

Las posturas que se tomaron ante esta disyuntiva fueron diversas, pero todas ofrecieron replanteamientos. Aquellas teóricas que se negaron a renunciar al borramiento de la autora aclararon que no es posible explicar un texto a partir del cuerpo de la autora, pues esto implicaría simplificar el proceso de producción y recepción; sin embargo, reiteraron que este sí puede incidir en la relación entre texto y autora, debido a la relación histórica que han tenido las mujeres con la institución literaria (2015: 87). Esta propuesta

contextual se condice con los posteriores trabajos sobre la figura autoral, de entre los cuales uno de los más inmediatos fue el artículo de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”. El trabajo de Foucault fue una primera aproximación histórico-sociológica al concepto de autor que dio cuenta de sus implicancias ideológicas y de su correlato con los discursos de cada época, sobre todo aquellos que refieren a la autoridad, la creación y la legitimidad literaria, los cuales producen una serie de tópicos y estereotipos sobre la autoría. Así, se entiende a la figura autoral contemporánea como producto de la Modernidad, momento de fuerte individuación de la historia de las ideas (Foucault en Pérez y Torras 2016: 16); y a su vez, permite entender la autoría y la escritura como medio de distinción y jerarquización, lo cual ha sido operado con marcada potencia en contextos coloniales, en los que se ejercía poder sobre los colonizados a través de la escritura.

La carga social de la autoría también fue desarrollada por Pierre Bourdieu a partir del concepto de campo literario, un espacio de luchas y contradicciones que determinan una posición específica para cada actor en relación a los otros (2002: 64), que depende de la distribución del capital simbólico específico (2002: 63). Así, cada autor ocupa una posición en un espacio, de acuerdo a la cual desarrolla estrategias (tomas de posición), ya sea para perpetuar o subvertir las reglas del juego del campo. Además, Bourdieu advierte que si bien el campo cultural cuenta con cierta autonomía y una historia propia, esta nunca es completamente independiente de factores externos, como la economía, la política, etc. (2002: 65). Los aportes de Bourdieu son importantes para pensar las relaciones patriarcales que configuran el campo cultural y que heredan las escritoras, así como las posibilidades que el campo cultural les ofrece para posicionarse.

En esa misma línea, Foucault no se contentó con el borramiento del autor y la pregunta por su definición devino en la categoría de función-autor. El nombre del autor asegura una función clasificadora, pues “[m]anifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discursos, y se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura” (2010: 21). Así, más allá del autor como individuo, Foucault lo descubre como función textual y social que define de qué manera debe ser recibida la obra, a la vez que recalca su necesidad para establecer su estatus. De esta manera, las aproximaciones de Barthes y de Foucault fueron un punto de partida para una serie de estudios sobre la autoría que la entienden como un “producto cuyo origen ya no es una instancia solitaria y autónoma sino el colectivo de agentes que participan de la cultura entendida como institución y mercado, incluyendo sus receptores y

consumidores” (Cróquer, Pérez y Torras 2015: 23). Es desde esta propuesta histórica y social de la autoría que buena parte de la crítica literaria feminista ha continuado su trabajo.

Entre sus elaboraciones teóricas, se reconoce al autor como una instancia generizada, el “sujeto masculino de la razón teórica y práctica cuya conciencia y representación supuestamente era neutra porque oblitera o absorbe la diferencia” (Golubov 2015a: 81). Sandra M. Gilbert y Susan Gubar identifican al autor como entidad sexual a partir de la tan interiorizada metáfora de la “engendración” sobre la escritura, pues esta describe en términos de paternidad y soberanía la relación de influencia entre escritores y las de estos mismos con sus obras:

Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor de un texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es solo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho, como, en la paráfrasis que hace Said de Partridge, «un reproductor y, por lo tanto, un fundador» (1998: 21)

El estudio de los presupuestos culturales del artista occidental desde un enfoque de género también brindó explicaciones teóricas sobre la exclusión sistemática de las mujeres en la categoría de autor. Aina Pérez, Meri Torras y Eleonora Cróquer señalan que los requisitos de originalidad y novedad del autor (lo que Heinrich denomina ‘régimen de singularidad’) lo sitúan como “figura-espejo de la supuesta singularidad irreductible o irrepitibilidad de cada ser humano”, con lo que se opone radicalmente a la idea de *lo común*, entendido como aquello compartido por una comunidad humana, así como lo corriente, habitual, reproducible y previsible (2015: 19-20). Para estas autoras, la asociación histórica de lo femenino a lo común, basada en la estereotípica identificación de las mujeres con el cuerpo y la naturaleza, es lo que las deslegitima como productoras culturales. En esta identificación, el sujeto femenino solo está capacitado para la reproducción (criar) de lo ya existente, mas no para una producción original, lo cual la desvincula de cualquier consideración artística. A su vez, su vinculación al cuerpo las sujeta a sus particularidades, por lo que sus producciones nunca lograrán ser universales como lo son las verdaderas obras de arte (2015: 22).

Asimismo, en el contexto latinoamericano, el problema de la autoría de las mujeres se complejiza con la variable raza, dada la relación colonial, y ha dado pie a otras aproximaciones sobre esta. En “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, Sara Castro-Klaren señala, en respuesta al trabajo de Gilbert y Gubar, que la opresión sexual tiene su paralelo en la retórica de la opresión racial, debido al reconocimiento de Occidente de la coincidencia entre escritura, conocimiento y poder. Por eso, afirma que escritores marginales como el Inca Garcilaso, Sor Juana y Virginia Woolf se plantean con rigor desesperado “los problemas del autor, autoría y autoridad” (2017: 190-191). Así, la propuesta de Castro-Klaren busca fundir la teoría feminista y la teoría poscolonial. Sobre la autorrepresentación textual de las escritoras latinoamericanas, resultan interesantes las observaciones de Silvia Molloy recogidas en el balance que realiza Jorgelina Corbatta sobre la teorización del feminismo latinoamericano. Molloy advierte que, en sus escritos autobiográficos, las escritoras se reescriben mayoritariamente encarnadas en figuras desafiantes y transgresoras y que, pese a esto, las mujeres terminan adoptando el sistema de representaciones del que quieren evadirse. Esto lo atribuye a una tendencia en la crítica de la obra de mujeres latinoamericanas a “dramatizar las anomalías que les atribuían como personas” (Molloy citada en Corbatta 2002: 20). Finalmente, el trabajo de Jean Franco propone como objetivo de la crítica literaria feminista en Latinoamérica un análisis de la cultura latinoamericana que altere los marcos del sistema literario y el alcance de nuevos instrumentos de análisis (1986:32). Estas consideraciones son importantes para analizar las representaciones del autor moderno que desarrollan las novelas, así como el desarrollo de sus críticas de este desde una perspectiva de género en el contexto latinoamericano.

Las limitaciones que se les ha impuesto a las mujeres con relación al campo cultural han propiciado estrategias para que ellas pudieran construir y ocupar el lugar autoral, los cuales implicaron la reescritura de una serie de códigos sobre el género y la autoría. El ensayo de Josefina Ludmer, “Las tretas del débil” (1984), precisamente analiza los procedimientos que legitiman la expresión del sujeto femenino en la “Carta Atenagórica” de Sor Juana Inés de la Cruz. Las ‘tretas’ de Sor Juana consisten en la combinación de la aceptación del lugar subalterno y el enfrentamiento a las palabras del Obispo; de los géneros menores, como la autobiografía y la carta, y el trato de tópicos que se pensaban exclusivamente de dominio masculino. De esta manera, se resemantiza el lugar asignado para convertirlo en un espacio de subversión que posibilita la escritura libre y la

ocupación de un lugar autoral. La resemantización de códigos sobre el género y la autoría es un punto clave para el análisis de las obras a trabajar, pues será este ejercicio el que permita dilucidar el potencial subversivo de las obras sobre la autoría moderna.

Los textos a estudiar han sido poco trabajados por la crítica. Sobre *Por qué hacen tanto ruido*, los comentarios más relevantes han sido elaborados por Blanca Varela, Antonio Cornejo Polar y William Rowe. El texto de Varela (1992) fue parte de la presentación de la primera edición de la novela en el local de Flora Tristán, donde recalca la ‘oscura intimidad’ con la que da testimonio de su experiencia como mujer en el Perú caótico de los ochenta, a través de la ficción. Por su parte, Cornejo Polar (1992) comienza problematizando el género en el que se inscribe la obra para luego destacar de esta su reflexión sobre el lenguaje, arte y vida, vinculándola con el proyecto de las vanguardias históricas. Nótese que ambos trabajos enfatizan la relación entre la vida de la autora y la obra. El ensayo de William Rowe, en cambio, realiza una lectura a partir de los signos del ruido y del silencio, los cuales desarrollarían las dificultades de escuchar(se) y de ser escuchada, conflicto en el cual se sitúa la relación de la protagonista con la tradición literaria. Victoria Guerrero nos brinda una de las lecturas más actuales de la novela en relación a la autobiografía y la construcción de la identidad, conceptos que son afines a la propuesta de lectura de este trabajo. Todos estos textos se encuentran recopilados en el libro de ensayos críticos *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (2016) y los que acompañaron la presentación de la primera edición están anexados en la edición de la novela del 2015 por Intermezzo Tropical.

Entre la vasta bibliografía que se ha ocupado de la obra de Clarice Lispector, son pocos los trabajos que se han dedicado a *Un soplo de vida*; sin embargo, estos han coincidido en llamar la atención sobre la negociación de la posición autoral. Tales son los casos de los artículos de Anicarle Kazandiján y Pedro Vargas, y de Elsa Leticia García Argüelles, ambos publicados en la *Revista Nuevo Mundo* de la Universidad Simón Bolívar, en un número especial dedicado al tema ‘Autoría y género’. Asimismo, son importantes los aportes de los libros *Crónicas travestís: el periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno* de Mariela Mendez y *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* de Eleonora Cróquer, los cuales analizan la producción periodística y literaria de Lispector en diálogo con su posición en el campo cultural.

## Capítulo 1

### Representaciones del autor moderno: la singularidad divina

La noción de autor ha sido objeto de una serie de reflexiones centrales en la literatura, tanto para el análisis particular de las obras como para la definición de lo literario. Pero más allá de su sentido común como ‘productor de una obra’, el trabajo de Foucault piensa al autor como producto del discurso que permite insertar las obras en la dinámica social, desvinculado del sujeto real:

Es el resultado de una operación compleja que construye un determinado ser de razón que llamamos el autor. [...] lo que en el individuo es designado como autor [...] no es más que la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento que les infligimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de los rasgos que establecemos como pertinentes, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos. Todas estas operaciones varían según las épocas y los tipos de discurso (Foucault 2010: 25).

En ese sentido, la construcción del autor se puede generar a través de la apropiación y uso de ciertos discursos que propician la circulación de las operaciones y estrategias que lo permiten, dentro del marco de posibilidades que otorgan las circunstancias históricas. Dado su sentido social, la construcción de la autoría se ejerce de manera relacional a través de un espacio de posibilidades, que “funciona como una especie de sistema de coordenadas común que hace que, incluso cuando no se refieren conscientemente unos a otros, los creadores contemporáneos se sitúen objetivamente unos respecto a otros” (2002: 54). A partir de ambas propuestas teóricas, tenemos que los creadores comparten una serie de discursos atribuidos a la autoría y ‘reglas de juego’ compartidas dentro del campo cultural, que exigen la ejecución de una economía de capital simbólico para construirse como autores y ejercer su autoría.

Así, en el proceso de construcción de la propia autoría, es importante el diálogo con los discursos culturales de la época acerca de “la autoridad, la creación y la legitimidad literarias y artísticas”, es decir, con posiciones autoriales preestablecidas que se materializan en estereotipos y tópicos acerca de la autoría y de la creación, los cuales regulan el acceso de los sujetos al campo literario (Pérez y Torras 2015: 2). De acuerdo con los estudios autorales de corte teórico y genealógico, muchos de los tópicos sobre el autor, aunque diversos y variables en el tiempo, se asientan en aquella noción de sentido



común más circulado de este. Así, Bennet señala que la entrada del *Oxford English Dictionary* sugiere que autor:

Conlleva la idea de un individuo (singular) que es responsable de, o que origina, escribe o compone un texto (literario); que está asociado con el inventor o fundador de toda la naturaleza, con Dios (con Dios Padre); y al que se atribuyen ciertos derechos de propiedad sobre el texto así como cierta autoridad sobre su interpretación (citado en Pérez y Torras 2016: 19).

En efecto, la individualidad, singularidad, originalidad, creación y autoridad son algunos de los atributos del autor que son afianzados a través de sus estereotipos, y que fueron y siguen siendo claves en la historia de la formación de la noción de autor. Desde una perspectiva histórica, la noción de autor que conocemos hoy en día es bastante reciente, un concepto de la Modernidad que fue tomando forma desde el siglo XVIII. Hasta la primera mitad de este siglo, primaba la idea del autor como un artesano que dominaba una serie de reglas preservadas y legadas a él en manuales o retóricas, las cuales detallaban la manera de alcanzar los efectos deseados en su público a través de sus escritos. Cuando el autor superaba los requisitos de la ocasión, se decía que estaba inspirado (Woodmansee 2016: 280), la cual es una de las formas más antiguas que toma la figura del genio. Los genios, señala Jean Marie Schaeffer, eran “ciertos hombres que bajo ciertas condiciones podían acceder a un modo de existencia en el que devienen vehículos médiums”, a través de los cuales actúan fuerzas o entidades que pertenecen a una realidad suprahumana, a manera de función sacerdotal (2016: 264). Tenemos, entonces, dos paradigmas de autor que coexistían: el artesano y el artista inspirado o genio. De hecho, son modelos cuya circulación aún podemos reconocer en la actualidad; sin embargo, es importante recalcar que, a diferencia de la autoría moderna, en este periodo del siglo XVIII, en ninguno de estos modelos de escritor este es considerado distintiva y personalmente responsable de la obra (Woodmansee 2016: 281). En ambos, el trabajo del escritor se atribuye a instancias supraindividuales como la tradición, la colectividad o Dios, siendo el escritor herramienta para el ejercicio de estas entidades. Ni siquiera las obras podían constituir propiedad de los escritores, pues el conocimiento o las ideas que contenían eran considerados de dominio público en tanto eran enviadas a través de los escritores por alguna fuerza externa y superior (Woodmansee 2016: 289). Es a través del proceso de su individualización que se afirma la originalidad y soberanía

del autor moderno, características fundamentales en las representaciones que construyen *Por qué hacen tanto ruido y Un soplo de vida*.

Para Aina Pérez y Meri Torras, la individualización del artista radica justamente en las consideraciones sobre la inspiración, sobre de dónde proviene (2016: 27). Los teóricos del siglo XVIII se van alejando del paradigma del escritor artesano y enfatizan la inspiración, a la vez que la desplazan e internalizan en el alma del artista (Woodmansee 2016: 281). De ahí que el presupuesto de originalidad del autor moderno no solo implique la novedad, en tanto su trabajo se aleja de la tradición de la que proviene, sino también la *singularidad*, la cual reconoce al yo artístico como fuente única de la obra (Schaeffer 2016: 245). Este cambio también está condicionado por las dimensiones legales y económicas alrededor de la producción y circulación del libro. La reproducción estandarizada de la imprenta permitió la afirmación de individualidad y creatividad, puesto que facilitan el reconocimiento o comprobación de su novedad. Además, el objeto libro produce la ilusión de clausura y separación respecto de los otros libros, rompiendo el continuum intertextual de los textos (Ong citado en Pérez y Torras 2016: 23). Martha Woodmansee también argumenta que la formación de leyes de copyright favoreció este proceso, ya que a partir de él se redefinió la naturaleza de la escritura y se estableció una relación de propiedad entre el escritor y su obra para recibir el título de autor, la cual estaba supeditada a la originalidad del texto (2016: 289, 299).

Con el establecimiento de la autonomía del autor en relación a fuerzas exteriores y la reintroducción de la inspiración, la singularidad es subrayada a través de la excepcionalidad o extraordinariedad del artista, con lo que se presenta opuesta a las “coerciones” y ‘demandas’ de una sociedad que se entiende como ‘exterioridad alienante, sinónimo de inautenticidad’” (Heinich citado en Pérez y Torras 2016: 33). Este distanciamiento de los espacios compartidos es denominado por Dominique Maingueneau *paratopía*, un lugar de enunciación paradójico que se caracteriza por la complicada negociación entre el lugar y el no lugar, un lugar parasitario en la sociedad (1993: 28). De esta manera, las representaciones del escritor dan cuenta de este lugar paratópico a través de “figuras de disidencia y de marginalidad, literal o metafórica”, como pueden ser el retiro en la torre de marfil, los bohemios, los huérfanos, etc (Pérez y Torras 2016: 35). Se trata de representaciones que singularizan al escritor dentro del sistema social, con lo cual se justifica el origen y la originalidad de la obra, así como el reconocimiento y admiración hacia el autor.

Paradójicamente, el paso del origen de la inspiración al interior mismo del alma del autor también reactiva atributos que definen la figura del Dios creador en la teología cristiana. Esto es, para Schaeffer, el elemento verdaderamente decisivo de la formación de la figura del artista moderno: “la divinización de la singularidad subjetiva y la identificación de la autoexpresión de esta subjetividad con una creación-revelación ontológica” (2016: 268), heredados de la época romántica. A partir de estos, el autor se vuelve creador ex nihilo y se legitima la pretensión de universalidad de su obra con la originalidad, pues la autoexpresión del artista que esta encarna es un acto de creación divino que hace surgir un mundo; y este mundo, a manera de la tradición cristiana, exige su reconocimiento porque su fuente no es una subjetividad empírica, sino un yo casi divino fuente de toda realidad (Schaeffer 2016: 275). Y como la creación del Dios cristiano, la obra del autor es su feudo y su espejo (Pérez, Torras y Cróquer 2015: 20), el reflejo de su alma. Siendo así, el punto de vista del autor se vuelve el único válido para comprender la obra, con lo que también se rechaza toda relación de diálogo entre el artista y la obra (Schaeffer 2016: 274, 276), pues la lectura se vuelve adivinación de lo más profundo de la consciencia absolutamente única “de la cual la obra es la encarnación verbalizada” (Woodmansee 2016: 305)<sup>3</sup>, noción que sienta las bases de la mitificación del ‘hombre y la obra’ a la que aludieron Foucault y Barthes. De esta manera, a través de estas características, el autor moderno se presenta como soberano absoluto respecto al acto de creación, “vinculada con la idea de soledad, propiedad y control hermenéutico” (Pérez, Torras y Cróquer 2015: 20). Así, se establece al autor como fundador y soberano de un producto único.

En este primer capítulo, analizaremos cómo es representada la autoría moderna en ambas novelas. Los personajes-escritores de *Por qué hacen tanto ruido* y *Un soplo de vida* reproducen, con distintos énfasis, los atributos descritos del autor moderno. En *Por qué hacen tanto ruido*, el personaje de Ignacio resalta el carácter singular del autor moderno, en tanto sujeto excepcional y dotado de un don inherente para la escritura. El personaje de Autor de *Un soplo de vida*, en cambio, enfatiza la soberanía del autor moderno sobre su obra a través de las metáforas que refieren al autor como Dios creador. Ahora bien, es importante recalcar que, en ambas novelas, la figura autoral aparece encarnada por un

---

<sup>3</sup> Siguiendo con las comparaciones históricas, Woodmansee señala que, en la doctrina neoclásica, el placer de la lectura provenía del “propio reconocimiento del lector en las representaciones de un poeta”, es decir, era un placer que se garantizaba a través del reconocimiento de la similitud esencial de todos los hombres (305). Así como vimos con las consideraciones de la inspiración, la lectura deja de ser un medio con el que se establecen vínculos de comunidad para, a partir de la singularización del autor, situarlo jerárquicamente por sobre el lector.

hombre y una mujer. Y en ambas, indudablemente, se da cuenta de la forma desigual en que hombres y mujeres se relacionan con la autoría y la escritura. En la historia de Occidente, el ingreso de las mujeres al campo cultural (y al espacio público, en general) ha tenido que enfrentar exclusiones y silenciamientos. En el célebre trabajo de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, se concluye que la mujer es una construcción socio-cultural de una cultura masculina, en la cual es subordinada, excluida y relegada a ser el Otro respecto del sujeto masculino (Lista Coraspe 2008: 20). Los presupuestos que identifica Beauvoir han sido fundamentales para señalar el falocentrismo del pensamiento occidental y, en esa misma línea, para la crítica feminista, identificar a la autoría moderna como constructo masculino. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar responden afirmativamente a la pregunta de si es la pluma un pene metafórico, a través del análisis de la metáfora de que el autor ‘engendra’ su texto, así como lo hacen Dios y el padre. El trabajo de Gilbert y Gubar recoge una serie de metáforas que conjugan nociones sexuales, literarias y teológicas, desde el poeta-dios que es el gobernante paternalista del mundo que ha creado, hasta la descripción de Harold Bloom de la influencia poética como relación filial de hijos varones (1998: 20-21). A su vez, Gilbert y Gubar parten de la teoría sobre la influencia de Bloom, eminentemente masculina y patriarcal, para proponer, en el caso de las escritoras, la ansiedad hacia la autoría: “un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una «precursora», el acto de escribir la aisle o la destruya” (1998: 63). Sobre la ansiedad autorial, Margara Russotto también explica que esta se acentúa en las mujeres escritoras al “comprobar la serie de convenciones, argumentos, géneros, estilos, metáforas y hasta modelos de la personalidad literaria codificados por la tradición patriarcal y heredados sin mediación alguna” (2006: 12).

Por su parte, Pérez propone una lectura generizada del autor moderno a través de la identificación de la pareja hombre/mujer en los binomios jerarquizados que atraviesan este concepto. Ella parte de la idea de Cixous de que la red de binarismos jerárquicos que atraviesan el pensamiento falocéntrico remite a la oposición masculino/femenino, tales como actividad/pasividad, logos/pathos, cultura/naturaleza, etc. En este caso, la identificación de la mujer con términos como reproducción, repeticon, comunidad, corporeidad, que se oponen a los de creación, innovación, singularidad y espíritu, atribuidos a la autoría, permiten explicar la exclusión de las mujeres del campo literario desde una perspectiva de género. De este modo, es el exterior constitutivo de la autoría (lo común) lo que explica la exclusión simbólica del campo literario de las mujeres (2017:

134). Siendo así, este capítulo también se propone analizar de qué maneras los preceptos de la autoría moderna legitiman lugares diferenciados para las escritoras que aparecen en estas novelas y las expresiones de ansiedad hacia la autoría.

### 1.1 Ignacio, el autor romántico

Como se mencionó en un principio, en *Por qué hacen tanto ruido*, la autoría moderna está representada por el personaje de Ignacio, el escritor y marido de la protagonista de la novela, Sarah. Ignacio es un poeta reconocido, cuya figura reúne distintas formas de disidencia y de marginalidad que representan la posición social paratópica y ultramundana del escritor, las cuales responden a la singularización del mismo frente a las distintas formas de lo común y del orden social. De esta manera, tenemos entre estas figuras el de la ‘locura’ de Ignacio, la cual lo hace sufrir una serie de alucinaciones persecutorias y estar sometido a pastillas y a un tratamiento psiquiátrico al que lo acompaña Sarah. En esta situación, a Sarah le es impuesto el rol de enfermera de Ignacio por parte del psiquiatra: “débil para negarme y adoptando el aire de una enfermera que comunica dócilmente los síntomas de mejoría del paciente” (Ollé 2015: 30). Además, las descripciones sobre su escritura aluden a la divinización de la subjetividad del artista, atribuyendo la importancia y belleza de la obra a la expresión de su yo casi divino: “Sus cartas filosofan, juegan con los conceptos más altos de la mística y de la entrega total. Sus cartas están en dirección opuesta hacia donde me dirijo. Van hacia un encuentro definitivo con dios. Un hombre moderno y dios que producen belleza” (Ollé 2015: 119). De manera paralela, Sarah describe su actitud ante la poesía de Ignacio como la reverencia de una liturgia (Ollé 2015: 35)

Otro tópico con el que se construye la marginalidad del escritor, así como su transgresión al orden institucional, es a través de la vinculación de Ignacio y otros escritores de su entorno a una postura política de izquierda que exige radicalidad y revolución:

Hoy: conversación con un escritor de izquierda. [...] Cuando alza la vista hacia mí, empuña un cigarrillo con un gesto de aplomo para criticar el editorial de la revista en la que colaboro: «Una revista de un grupo de intelectuales progresistas», dice con sorna. Y continúa: que todo mi radicalismo está en mi cerebro, que los intelectuales no se dan cuenta de que las cosas han cambiado y que ahora existen otros canales para ser revolucionarios, que los malditos son un sueño literario que no arriesga nada. (Tal vez se refiera a mis lecturas...) (Ollé 2015: 77).

El personaje se sitúa por encima de Sarah y de los colaboradores de la revista a través de la mofa y el reclamo de que su labor no implica un debido compromiso político con los objetivos de la izquierda y las demandas del contexto, y que, además, están eludiendo ese compromiso. La vinculación del campo literario con la política remite a la tradición latinoamericana por la cual los artistas toman el lugar de intelectuales y participan en el apoyo de proyectos políticos. Durante el siglo XX, uno de los momentos más importantes de relación entre artistas latinoamericanos y política fue la Revolución Cubana, de la cual fueron promotores y defensores varios escritores y académicos del momento, con lo que la producción literaria se concibió como herramienta para la transformación social. Asimismo, el contexto sociopolítico peruano que rodea la novela está marcado por reformas importantes y, a su vez, de crisis. En los setenta, se estableció la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado, el único proyecto nacionalista llevado a cabo en el Perú, que tenía como propuesta una ‘democratización social’: “La reforma agraria, el surgimiento de empresas de propiedad social, la participación popular conducida desde el gobierno, la oficialización del quechua, la nacionalización del petróleo, y el manejo del discurso de la izquierda, entre otras cosas -algunas logradas y otras no muy bien diseñadas o aplicadas- significaron, entre otras cosas, el fin de la oligarquía nacional” (Chueca s/a: s/p). Pero, además de los cambios insurgentes, los setentas fueron un periodo de zozobra y angustia por el asomo del terrorismo y la crisis económica, los cuales se agravaron durante los ochenta. Son estas las condiciones que marcaron las formas radicales de pensamiento y las ideas de la sociedad peruana (Toro 1996: 919), que en el ámbito literario toman forma a través de la asunción de los roles de la vanguardia: el deslinde de ruptura ambiental y literaria (Toro 1996: 916). De esta, uno de los grupos más importantes fue Hora Zero, integrado por universitarios migrantes que propugnaban una revolución poética, y de la que la misma Ollé formaría parte.

Se trata, pues, de un periodo de reestructuración de los mapas sociales, para el cual cobra valor la transgresión del escritor sobre el sistema de clases sociales. Pese a estos cambios, los representantes de este campo relegan el rol de la mujer. En el mismo fragmento, continúa: “Habla también de las mujeres con un tono monacal que me inquieta. Dice: «Las muchachas deben tener ángel y ser entradoras para surgir en el ambiente literario»” (Ollé 2015: 77). Esta representación presenta las contradicciones de este entorno de reformas y el lugar transgresor del autor frente al lugar de la mujer.

Los espacios y estilo de vida bohemios que se presentan en la novela también contribuyen a la construcción del escritor como ser marginal y externo al orden social. Según Mainguenu, los lugares como cortes, salones y cafés, que tradicionalmente han sido espacios para el quehacer y discusión literaria, funcionan de modo paratópico, vinculando al escritor con la sociedad, para no cerrarse sobre sí; preservando la distancia respecto a la multitud, como exige su singularidad; y estableciendo una comunidad de semejantes (citado en Pérez y Torras 2016: 215). Asimismo, el autor considera al artista bohemio un paradigma de la paratopía y de la desestabilización de mundos instituidos, puesto que el bohemio es un “contrabandista que atraviesa los mundos sociales”, “representante de lo inmundo”, que puede entenderse como lo opuesto al mundo, a la sociedad constituida en varias esferas. Así, el escritor no está fijado en ningún mundo, sino que se sitúa en la frontera de la sociedad ordenada (Maingueneau 1993: 35). De esta manera, el bar es un espacio que recurrentemente reúnen a Sarah e Ignacio con otros escritores dentro del Centro de Lima, acompañados de otros personajes que también se consideran marginales (borrachos, prostitutas y homosexuales), para conversar sobre las grandes obras de la literatura y recitar poemas. Es así que la vida bohemia de Ignacio y los otros escritores les permite moverse entre los sujetos y espacios más marginales de Lima, a la vez que filosofan y abordan temas de la ‘alta cultura’, mundos aparentemente opuestos; situándose fuera del orden social:

Me leía a Octavio Paz: «Piedra de sol». Me leía expresamente un pasaje sobre los amantes. Cómo quisiera aún ser esa mujer. Luego llamaba cada noche, nos citábamos para revolcarnos en los jardines. Por las calles del Centro, encontrábamos a los poetas, muchachas y muchachos bebiendo en los bares, componíamos grafitis. ¿De qué hablábamos? ¿Por qué tenía celos de esas muchachas? [...] Y tal vez había cruzado sin mirar esos mismos bares, a los mismos borrachos, a las putas y homosexuales, poetas y musas y fiestas hasta el amanecer o conversaciones sobre Reich, Barthes, Laing Cooper (Ollé 2015: 55)

El fragmento citado también evoca los inicios del romance entre Sarah e Ignacio, el cual está rodeado por la afición a la literatura de ambos. Diamela Eltit establece como hilo argumental de esta novela el ‘amor literario’: “El amor a la literatura o el amor en la literatura o el amor por la literatura” (2016: 105). En efecto, el amor como vínculo afectivo atraviesa las diferentes, y hasta contradictorias, reflexiones de la obra sobre la tradición literaria, la autoría y la propia escritura, como ahondaremos más adelante. Este es un primer nivel en el que amor y literatura se entrelazan, donde el romance entre los

escritores es alimentado por su amor por la literatura. De manera similar, son varios los momentos en que se alude a relaciones amorosas de figuras de la literatura. Por ejemplo, Ignacio dice querer que Sarah sea como la Nora de Joyce: ‘su puta’, y compara su relación con la de Abelardo y Eloísa. Sarah también compara su relación con otras parejas canónicas de la literatura: “Desde el sur, me enviaba cartas en las que se quejaba de su soledad, amándome como solo él sabía, como Dante a Beatriz, como Petrarca a Laura” (Ollé 2015: 96). Así, el amor de pareja y el amor por la literatura se confunden, con lo que la idealización de la literatura y de la figura del autor también es alimentada por el romance entre los escritores.

La singularidad y marginalidad del escritor también se construyen a partir del discurso capitalista en torno al oficio de escritor y su lugar en el sistema económico. Sarah e Ignacio conforman una familia con su hija menor, Sandra, pero esta se distancia de la división sexual del trabajo familiar. Para el feminismo marxista, la consolidación de la familia nuclear, a fines del siglo XIX, supuso un cambio en la organización capitalista, la cual divide a la familia en dos partes, una asalariada y otra no asalariada. En este, a la mujer se le adjudica el trabajo de cuidados y de reproducción no asalariado, mientras que al hombre le corresponde el trabajo productivo y asalariado en el espacio público (Federici 2018: 16-17). Sin embargo, en la novela, es Sarah quien ha asumido el rol de proveedora, además del de cuidadora, para que Ignacio pueda dedicarse únicamente a la literatura, lo cual le supone posponer la propia escritura<sup>4</sup>. La falta de producción de capital del escritor masculino deviene en la extensión de la ocupación doméstica de la mujer al ejercicio de un trabajo en la esfera pública. Esta división del trabajo devela una distribución de roles en términos de género en el campo cultural, el cual otorga ventajas al hombre por sobre la mujer para dedicarse a la producción de cultura. No se trata, pues, de una distribución ajena a la división sexual del trabajo occidental, sino de la construcción de la actividad creativa en este mismo sistema, sostenido en la oposición entre *producción* y *reproducción*. Al respecto, Susan Stanford Friedman explica:

Underlying these words is the familiar dualism of mind and body, a key component of Western patriarchal ideology. *Creation* is the act of the mind

---

<sup>4</sup> María Pilar Donoso describe dinámicas de género idénticas entre escritores y sus esposas durante los sesenta en “El boom doméstico”: las esposas asumían el rol de apoyo de las carreras intelectuales de sus maridos a través del mantenimiento económico del hogar. Olivera-Williams también evoca en su texto dos recuerdos de María Pilar Donoso para mostrar las dinámicas de género del Boom y su contexto: el disgusto de García Márquez por las mujeres intelectuales y la molestia de Vargas Llosa ante la posibilidad de que su esposa tome clases de italiano con María Pilar, lo cual él consideraba una ‘instigación’ que podía causar el fracaso de su matrimonio (279).



that brings something new into existence. *Procreation* is the act of the body that reproduces the species. A man conceives an idea in his brain, while a woman conceives a baby in her womb, a difference highlighted by the postindustrial designation of the public sphere as man's domain and the private place as woman's place (1987: 52).

Pero además, la dinámica presentada está anclada a una visión de la autoría, donde el contenido de la obra se corresponde con la vida del autor: “Estaba convencida de que un poeta no necesitaba a una mujer poeta. Y que, si este era un escritor, que sobre todo era un poeta, no podía vivir con alguien que no lo había entregado todo a la literatura” (Ollé 2015: 31). La cita refiere primero al privilegio de Ignacio sobre Sarah para la actividad creativa que ya hemos visto, cuya implicancia en su relación se enuncia indirectamente: un hombre poeta no necesita de una mujer poeta, pues esa no es la actividad que le corresponde. Es necesaria, en todo caso, para el sostén y cuidado del hombre poeta. Pero, además, añade la exigencia de renuncia a lo mundano del escritor, el ‘entregarlo todo’. En este caso, la renuncia se da a nivel económico, puesto que, en el oficio de escritor, a diferencia de otras profesiones, con un salario previsible y una ubicación determinada en el aparato social, el dinero proveniente de la creación está sometido a muchos azares (Maingueneau 1993: 39). Se trata de una caracterización que reafirma el lugar externo del escritor al orden social.

Esta visión también adquiere otras significaciones sobre las experiencias que pueden, o mejor dicho, merecen ser contadas en la literatura. La alusión que hace Ignacio a Katherine Mansfield como una escritora grandiosa puede servirnos para entender esta visión: “No me dejaría impresionar, de todos modos Katherine es una gran escritora, volví a oírlo, muerta a los 35 años de tisis, una situación *verdaderamente romántica* —pensé— que no se iba a repetir. Yo había pasado ya esa edad y no había escrito un diario como el de la Mansfield” (Mis cursivas. Ollé 2015: 30). Se sugiere que la calidad de la escritura de Mansfield está muy ligada a su temprana muerte por tisis, es decir, a lo auténticamente excepcional de la experiencia vital o, en este caso, de la muerte. En este discurso, subyace el mito de que para ser escritor hay que tener experiencias, aventuras; “vivencias fuertes que queden impresas en la memoria, convertidas luego en material para la escritura”. Se trata del modelo de héroe clásico, constitutivo de la literatura moderna, el cual emprende exitoso una serie de pruebas, peligrosas o de resultado incierto, para finalmente obtener sabiduría, un estado de reconciliación y felicidad (Mattalia 2003: 27). Para esta visión romántica del escritor, la experiencia que sirve de insumo a la literatura no puede ser

cualquiera: hay que vivir de manera extraordinaria y excepcional para poder escribir y dedicar la vida entera a la literatura, en esto también consiste ‘entregarlo todo’, en renunciar a la vida ordinaria, a *lo común*. En este sentido, la autoría adquiere una dimensión performativa que va más allá de la producción de obras. No basta con escribir para ser escritor, hay que actuar y vivir como uno.

El mismo criterio sobre la excepcionalidad de la vida se aplica a conflictos que aparentan ser meramente asuntos maritales, como lo es la fuga de Ignacio con Helena, “su escapada de locura” (Ollé 2015: 43). Helena es una mujer con la que Ignacio intenta escaparse una noche, hecho del que Sarah está al tanto, pero se queda en su cama leyendo *Las flores del mal*. La escapada, por razones que no se explican, no se concreta e Ignacio regresa a casa después de una hora. A partir de esto, Sarah se plantea una serie de preguntas sobre por qué impidió que Ignacio se fuera con ella. Concretamente, Sarah no hizo nada para impedirlo, sino que les atribuye la culpa a sus pensamientos celosos. Las preguntas, entonces, buscaban responder por qué no quería que él se fuera y sentía celos, a pesar de tener la seguridad de que lo mejor era que se separaran. Estos celos no solamente están relacionados a la traición amorosa, sino a la calidad excepcional, de ‘aventura’ y de ‘locura’, que tiene la fuga con Helena, y a la que no está destinada ella en tanto esposa y madre; es decir, a la distancia que se le impone de una vida romántica y, por tanto, de la literatura:

Creo que tuve celos de Helena, de la locura a la que no tenía derecho, pues debía ocuparme de velar por los dos y por Sandra (la herida en la pierna de mi hija había crecido y no cicatrizaba). Además, estaba lo del alquiler, lo del contrato vencido, el rechazo familiar y el odio general por la poesía. Y mi repugnancia: yo no era capaz sino de cargar solo con mi responsabilidad. Ser responsable hasta torcerme el cuello. Temía que al irse, solo quedara de mí lo serio, lo grave, la nada. Esa era la razón por la que no pude leer a Baudelaire. Baudelaire no quería nada conmigo si Ignacio huía, quería una puta, quería una zorra (Ollé 2015: 44).

Sin embargo, el lugar que desea aquí Sarah no es el de autor, sino el de amada, el de musa que inspira la obra del autor. La representación de la mujer en la literatura es otro factor que ha subyugado el lugar de la mujer en la literatura y ha repercutido en su ansiedad autorial. De acuerdo a Golubov, la literatura participa activamente en la producción y reforzamiento de las imágenes predominantes de las mujeres, así como sus roles y el lugar que deben ocupar en la sociedad. Como parte del proceso de la instauración de la

ideología, las imágenes de las mujeres son interiorizadas por las lectoras, quienes procuran ajustarse a ellas, por muy variadas y contradictorias que estas sean, afianzando la subordinación de las mujeres (2012: 34). Asimismo, el sustrato arquetípico del repertorio simbólico creado por la imaginación androcéntrica tiene como constante la proyección, en la figura de la mujer, de los temores y aspiraciones de un sujeto masculino. Lo temido, lo deseado y lo reprimido por el sujeto masculino han sido proyectados en las figuras de Circe, la mujer fatal, la hechicera, la Madre Tierra, la Virgen María, *las musas*, entre otras (Mis cursivas. Guerra 2007: 30-32), con lo que el deber-ser y no-deber-ser de la mujer prescritos por la literatura están contruidos en función del sujeto masculino. Podemos reconocer en la formación literaria de Sarah este tipo de representaciones de la mujer a través de historias de amor, como las de Beatriz y Laura, que, además, fueron referentes para el romance de Ignacio y Sarah. Vemos, entonces, que la literatura y los discursos que ha construido sobre las relaciones entre hombres y mujeres, específicamente el amor, han sido interiorizados por Sarah y han configurado hasta cierto punto su deseo sobre el campo cultural literario, limitándolo al lugar de musa del escritor. A su vez, esta interiorización de los modelos de femineidad androcentristas de la literatura tiene efectos sobre el ejercicio de la autoría de Sarah. Gilbert y Gubar explican que la autoridad masculina expresada en estas representaciones aparta a las mujeres de la escritura incluso antes de intentar escribir (1998: 28). Para Sarah, esta limitación se afianza en estereotipos que condenan la autonomía de las mujeres escritoras:

Inmediatamente surge en mí la idea del abandono: soy una sucia, una regañona, una histérica. La literatura está repleta de ellas, la vida y todo lo que observo. Miro lo que va a quedar de mí y deseo que no quede nada viejo que parezca que fue bello, porque obliga a una admiración compasiva. Quiero alejarme de esa trampa (Ollé 2015: 78).

El abandono, esto es, la separación de Ignacio, implica contradecir los “ideales de devoción y abnegación que se le asocian” a las mujeres. Por esto mismo, y la contradicción con su naturaleza reproductiva, las mujeres autoras son consideradas *excepcionales*, excepciones de su especie. No obstante, esta excepcionalidad no constituye una exaltación de la singularidad que legitime su autoría, sino que es percibida como una aberración que “las señala, las condena y las aísla” (Pérez 2017: 137). Siendo así, la ansiedad autoral de Sarah y su permanencia con Ignacio también se deben a la evasión de la condena social como sucia, regañona o histérica y/o la mirada compasiva de su entorno. El amor, entonces, se convierte en una alternativa para construirse un

lugar en el campo literario: “Necesitaba que fuera así porque yo no podía vivir en la literatura como él lo hacía. Y, al no entregarlo todo, yo vivía de su entrega. Necesitaba inventar el amor para que el mundo me aceptara sin esa entrega” (Ollé 2015: 110-11).

De esta manera, vemos que las relaciones afectivas y de trabajo entre Sarah e Ignacio, así como el lugar de Sarah en el campo literario, están condicionadas por un mandato de femineidad próximo al modelo mariano, reproducido por la literatura, cuyo masoquismo lleva a las mujeres latinoamericanas al sacrificio del propio deseo para priorizar las necesidades y deseos de su esposo e hijos (Araujo en Corbatta 2002: 24). A su vez, este mandato forma parte de la fantasía del amor y del matrimonio por el cual el capitalismo naturaliza la esclavitud del trabajo doméstico o hace creer que es fuente de plenitud para las mujeres (Federici 2013: 37). En este caso, Sarah ‘sacrifica’ tiempo y energía con los que podría escribir para que su esposo pueda hacerlo, con lo que también se deslegitima su lugar como autora en tanto se distancia del requisito de singularidad de la autoría moderna. El texto devela, así, las condiciones materiales y discursivas sobre las que se afianza el modelo de autor singular o romántico, como lo denomina la obra.

Pese a esta angustia, la literatura y la figura del autor representan para Sarah, en un primer momento, una salida frente a las estructuras coloniales y clasistas de la sociedad peruana en la que vive, y que ha adoptado su familia. Por un lado, el racismo asumido por su grupo social de clase media marca la relación de Sarah y de Ignacio, frente al cual la literatura se opondría. La relación de Sarah y de Ignacio es reprobada por ser este último de origen afro y oriental, y se manifiesta a través de la sensación de vigilancia e insultos sexistas hacia Sarah:

El barrio, ese conjunto de casitas de clase media que se cierran a la hora oportuna y dejan solo el farol encendido hasta las nueve de la noche para economizar. Ignacio asomaba con su peinado africano. Los demás nos veían pasar con recelo, y yo sentía lo que ellos querían que sintiera: la que ama a Ignacio por su verga, exclusivamente por su extraordinaria verga, porque así debían imaginarla. Entonces, podía verme fielmente descrita por los vecinos en la mañana, cuando preparaba los paquetes de basura, como una blanca sucia (Ollé 2015: 51).

La voz de un Otro se cuela entre los pensamientos de Sarah, reprobándola, y se confunde con su propia voz. Las aspiraciones sociales de esta clase media ‘blancoide’ en la que nació Sarah se basan en estructuras coloniales que subalternizan al otro afro y al oriental. La repugnancia, aquí, es una emoción clave para condenar la relación sexual entre Sarah

e Ignacio. Según Sara Ahmed, la repugnancia se produce a partir de nuestra historia colonial, en la cual “la movilidad de los cuerpos blancos europeos involucra la transformación de los cuerpos nativos en conocimiento, propiedad y mercancía” (2015: 133). Dada esta historia, Ahmed argumenta que la repugnancia es crucial para las relaciones de poder mediante el modo en que separa los cuerpos y los espacios, y los jerarquiza. Así, “la distinción espacial ‘arriba’ y ‘abajo’ funciona metafóricamente para separar un cuerpo de otro”, donde las reacciones de repugnancia se dan sobre aquellos que son considerados inferiores (los que ‘están abajo’) y permiten prevalecer las relaciones de poder (2015: 142-143). De esta manera, los miembros del barrio y la familia de Sarah se construyen como superiores, como los que ‘están arriba’, mediante su repugnancia hacia la pareja.

La repugnancia se dirige al cuerpo racializado de Ignacio, el cual revela la vulnerabilidad de ‘los de arriba’ frente a los que consideran inferiores, por lo que es percibido como amenaza: “Ignacio era una mezcla de africano y oriental. Ese rasgo de belleza era imperceptible para los demás. ¿Acaso mi sonrisa se había vuelto oriental y los amenazaba?” (Ollé 2015: 45). En este fragmento, también funciona la pegajosidad, rasgo importante de lo repugnante que implica la proximidad de un cuerpo extraño y que no puede separarse de la piel. La pegajosidad, entonces, permite que la repugnancia de un cuerpo se transfiera a otro por su contacto (Ahmed 2015: 144). En este caso, la repugnancia, dirigida originalmente al cuerpo de Ignacio, se transfiere al cuerpo de Sarah por su vínculo de pareja, pero también se origina por su condición privilegiada: ella es la ‘desclasada’ que está en falta con su grupo social por relacionarse con un subalterno.

Por esta razón, las reacciones de repugnancia del barrio que asimiló Sarah se dirigen a ella. La repugnancia permite leer los objetos como sucios y desagradables (2015: 133), así como lo es Sarah al ser llamada ‘blanca sucia’ y asociar esta percepción con los paquetes de basura. A su vez, en el anterior fragmento, el adjetivo ‘sucio’ adquiere otra connotación en la acusación de estar con Ignacio por el estereotipo de hipersexualidad del cuerpo afro. Así, la denominación de ‘sucio’ también responde a una moralidad conservadora respecto a la sexualidad femenina, en tanto se le impide ser sujeto deseante y que goza, cualidad que en una mujer genera repugnancia, en tanto amenaza los límites que se le imponen. Frente a esto, la literatura parece ser un espacio aparentemente independiente a estas relaciones coloniales, las cuales no impiden el reconocimiento de

la obra de Ignacio, mientras sí es subalternizado entre los grupos sociales de Sarah, y además, constituyó un espacio para el desarrollo del romance entre Ignacio y Sarah.

Por otro lado, la familia de Sarah maneja un discurso de sospecha y desvaloración hacia la labor del artista desde una perspectiva capitalista, ante la cual la literatura también se opone por su representación como trascendente. Las mismas nociones sobre el escritor y el sistema económico anteriormente mencionadas se reproducen en el círculo familiar de Sarah con un tono claramente despectivo. La familia de Sarah, perteneciente a la clase media de Lima, tiene un concepto del trabajo, legado por el liberalismo, mucho más unitario “en tanto factor general de producción, es decir, de creación y aumento de riqueza” (Germinal 2016: 44); y por el carácter de la actividad creativa del escritor, no caben las palabras ‘trabajo’ o ‘salario’ al describirlo (Maingueneau 1993: 38). Bajo esta premisa, la familia de Sarah, sobre todo su madre, le reprocha estar con un hombre que no provee económicamente a su familia, pues Ignacio ha decidido dedicarse únicamente a la escritura o a la asesoría del trabajo editorial; de manera que la masculinidad de Ignacio se ve minada, a ojos de la familia, por no cumplir con el rol de esposo proveedor de acuerdo a la división sexual del trabajo. La familia, en cambio, sí reconoce el mantenimiento de la casa que hace Sarah como un trabajo, aun cuando este no sea remunerado: “El trabajo, según ellos, consistía en quedar exhausto al regreso de la calle o de la oficina, o fatigado después de limpiar la casa (se referían a mí, por ser mujer)” (Ollé 2015: 51). Nuevamente, el trabajo aparece muy relacionado al cuerpo, en tanto el sexo determina qué trabajo se debe ejercer y en qué espacios: las mujeres limpian casas (espacio privado), mientras los hombres trabajan en la calle o la oficina (espacio público). Además, el trabajo debe desgastar el cuerpo para el recibimiento legítimo del salario.

Es así que Sarah complementa el discurso de su familia sobre la marginalidad del autor moderno, argumentando la trascendencia del arte y la literatura, la cual supera las condiciones materiales y sociales de la vida. Frente a su familia, Sarah desarrolla una defensa del trabajo intelectual y del ámbito de la cultura, que viene a ser también una defensa de su propia actividad literaria y del hecho de sustentar la de su marido: “Cada vez que estallaba una pelea por una insignificancia doméstica, Ignacio terminaba en la picota: debería irse de casa –gritaban todos–: no aporta ni produce ningún beneficio. ¿Qué saben ustedes de poesía? Jamás se interesaron en ella, ¿qué creen que es la cultura? –gritaba yo” (Ollé 2015: 51). La defensa acérrima de la literatura hecha por Sara parece aludir a una supuesta incompreensión de su familia sobre esta como un bien auténtico y

que sobrepasa lo material y el valor de uso. Así, la literatura representa, en palabras de Moran:

una nostalgia por algún tipo de elemento trascendente, anti-económico y creativo en una cultura secular, envilecida, mercantilizada (...) En otras palabras, los impulsos humanos que no pueden ser expresados dentro de las realidades sociales y económicas de una sociedad transformada por el capitalismo son canalizadas a nuestras representaciones de autores y artistas, que cumplen la función de legitimar espiritualmente a nuestra sociedad en virtud de que están apartados de ella (citado en Golubov 2015b: 36).

Al respecto, Nattie Golubov también destaca la ilusión que sostiene el proceso de consagración literaria de autonomía del campo literario con relación al campo de poder económico y político para conservar el capital simbólico de los distintos actores que en él operan, pues existe la percepción de que los libros son un tipo de producto distinto y que debe circular en el mercado de manera distinta a la de otras mercancías y bienes de consumo. Se les adjudica a estos escritores una fama que se supone deriva de los “méritos y logros de los individuos en competencia abierta con sus pares en el ámbito público, que los reconoce por ser individuos singulares con talentos únicos” (2015b: 33). En ese sentido, la literatura y la autoría, para Sarah, constituyen medios por los cuales puede escapar a las fuerzas sociales de su entorno y sus jerarquías, como el sistema capitalista y las relaciones coloniales que establecen su familia y su grupo social, pues se presentan como independientes de estas, razón por la cual mantiene su relación con Ignacio, pese a las implicancias que tiene para el ejercicio de su autoría: “Amaba en él su inocencia, temía que al marcharse solo quedara en mí una repugnante seriedad, lúgubre como la de mi familia” (Ollé 2015: 32).

Sin embargo, la decadencia de la relación entre Ignacio y Sarah devela el carácter ilusorio de este discurso, haciéndose más presentes las condiciones sociales en el ejercicio de la autoría:

Esa vez los insultos iban subiendo de tono, ya Ignacio me prohibía que mencionara el nombre de escritoras más falsas cuanto más feministas, mientras yo sacaba a relucir que solo ellas, las mujeres, podían apoyarnos. Gritamos cosas que debimos ocultar eternamente... Que se atreviera a insultar a mi padre me hizo saltar como una fiera. Esos mismos gritos e injurias alcanzaron a nuestras familias sin el menor pudor. Lo acusé de ser un provinciano que quería asaltar el mundo y, enfurecida, abrí las suelas de sus zapatos. Lleno de rabia, empezó a patearme en la cama mientras

gritaba que yo nunca había tenido corazón, y yo, que para qué quería un corazón, para qué lo quería (Ollé 2015: 98)

A través de estos insultos, se nos muestra cómo las dinámicas de poder basadas en el género y la raza atraviesan la organización del campo literario. Ignacio, como ya lo había hecho anteriormente, de manera más sutil, desacredita la producción de las escritoras que lee Sarah en tanto ‘falsas’ y feministas; esto es, por construir subjetividades femeninas que cuestionan la femineidad tradicional. Sarah, por otro lado, dice haberlo acusado de ser un provinciano que quería asaltar el mundo. La frase está cargada de un gesto discriminatorio que consiste en ‘poner en su lugar’ a Ignacio en base a su origen. Él es ‘acusado’ de querer asaltar al mundo porque esto, siendo provinciano, es algo que no le corresponde aspirar ni hacer. A esto se suma que las alucinaciones persecutorias de Ignacio parecen ser la expresión del miedo al cuestionamiento de su lugar autorial: “¿Pueden matar los poemas? Ignacio lo temía. Le aterrorizaba que le causaran una desgracia. Temía su repercusión después de publicados, como esa vez en Berlín, años atrás, cuando publicó un poema erótico en una revista española” (Ollé 2015: 50).

En ambos casos, se cuestiona la validez de la autoría y de la producción a partir de la manifestación de la voluntad de romper con el status quo fundamentado en supuestos sexistas y racistas. La toma de conciencia sobre esta situación será clave para la búsqueda de Sarah por formas de disidencia que le permitan legitimar su lugar como autora.

En conclusión, *Por qué hacen tanto ruido* recoge una representación del autor moderno que enfatiza su singularidad a través de figuras tópicas de marginalidad y transgresión social atribuidas a Ignacio, como lo son la locura, la bohemia, la posición política, y sobre todo, los discursos sobre su lugar en el sistema económico capitalista. Son figuras que también atraviesan el discurso sobre el campo literario, creando la ilusión de que este es independiente de las fuerzas del sistema social y económico, y los trasciende. Así, la literatura se convierte, para Sarah, en un medio para escapar de la ideología capitalista, sexista y racista de su entorno social inmediato, su familia, convirtiéndose en una desclasada, pese a que la singularidad del autor moderno también determina un lugar subyugado en el campo literario para Sarah. Esto sucede a través de la división sexual del trabajo capitalista, pues se construye la actividad creativa como producción, la cual es atribuida a los hombres, por lo que Sarah asume primordialmente el rol de cuidadora y de musa de Ignacio para que este último pueda desarrollar su obra, convirtiéndose en su



soporte económico, psíquico y objeto de inspiración. Así, la autoría moderna se nos revela como una instancia eminentemente masculina, con tensiones respecto a las relaciones de poder coloniales y de género.

## 1.2 Autor, el sujeto moderno

Mientras que la obra de Ollé construye una representación del autor que recalca su singularidad en la figura del autor romántico, Lispector enfatiza la figura del autor-dios. Sin embargo, la autoridad de este autor dios cae en constante cuestionamiento a partir de la interacción entre Autor y Ángela. Las referencias a la figura del autor-dios son varias, desde el mismo título que refiere al soplo divino del dios cristiano con el que creó a Adán, momento que es citado del Génesis en uno de los epígrafes con el que abre el libro: “Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente” (Lispector 2008: 8). A través de otro epígrafe, de la misma Lispector, Inés Guerrero identifica la situación de la novela en el no-tiempo: “Habrá un año en que habrá un mes en que habrá una semana en que habrá un día en que habrá una hora en que habrá un minuto en que habrá un segundo y, dentro del segundo, habrá el no tiempo sagrado de la muere transfigurada” (2017: 290). La evocación de este no-tiempo se reitera posteriormente en el apartado introductorio del texto: “Hoy hace un día de nada. Hoy es cero hora [...] Redondo sin inicio ni fin, soy el punto antes del cero y del punto final”. Para Ferrero, estos fragmentos reencuentran el tiempo de origen que, siguiendo a Mircea Eliade, implicarían la repetición del acto creador de los dioses, con lo que se inscribe en un contexto mítico-sagrado (2017: 291). Además, encontramos pasajes en los que el mismo Autor se identifica a sí mismo como un dios cuando comenta su relación con Ángela: “Cuando Ángela piensa en Dios, ¿se refiere a Dios o a mí?” (2008: 120), y a ella, como producto de su soplo: “Así como en las olimpiadas griegas los atletas que corrían se adelantaban con la antorcha encendida, así también yo uso mi soplo e invento a Ángela Pralini y la hago mujer. Mujer hermosa” (2008: 70).

Es significativo que esta relación entre Autor y Ángela, creador y creatura, esté generizada en masculino y femenino correspondientemente. De manera similar a *Por qué hacen tanto ruido*, donde la representación de la mujer en la literatura influye en el ejercicio de la autoría de Sarah, la relación entre Autor y Ángela también alude a la autoridad literaria masculina y la representación androcéntrica de la mujer en la literatura.

Para Gilbert y Gubar, una implicancia de la metáfora de la engendración/creatividad es que “las mujeres solo existen para que actúen sobre ellas los hombres, tanto como objetos literarios cuanto como objetos sensuales”. Y dado que el escritor “engendra”, crea su texto, los personajes funcionan como sus posesiones, los dominios de un gobernante (1998: 23, 26). De esta manera, Ángela es creada con el fin de servir a las indagaciones y responder las inquietudes que surgen en Autor sobre sí mismo:

El resultado de todo eso es que tendré que crear un personaje, más o menos como lo hacen los novelistas, para conocer a través de su creación. Porque solo no lo consigo: la soledad, la misma que existe en cada uno, me hace inventar. ¿Habrá otro modo de salvarse además de crear realidades? Tengo fuerzas para ello como todo el mundo: ¿es o no es verdad que acabamos creando una realidad frágil y loca que es la civilización? Civilización solo guiada por el sueño [...] Escribo para aprender. Me he elegido a mí y a mi personaje, Ángela Pralini, para que yo pueda entender tal vez, a través de nosotros, esa falta de definición de la vida (2008: 19).

Autor funda su proyecto narrativo en el conocimiento, una forma de conocimiento que procura clasificar y categorizar los objetos en el mundo: escribe y crea a Ángela con el fin de entender “esa falta de definición de la vida” (2008: 19), de poder asir y entender la realidad. Este afán de conocimiento, además, tiene el presupuesto de poder encontrar una verdad clara y comprensible, de poder despejar “el enigma de las cosas” (Lispector 2008: 19) y encontrar “el esbozo de una respuesta”. Como vemos en la cita, el proyecto de Autor tiene resonancias a los ideales de la modernidad occidental y falogocéntrica: conocimiento, verdad y civilización son algunos de los pilares y objetivos que plantea el proyecto modernizador. Sin embargo, las preguntas en torno a la creación y la civilización dan cuenta de un proyecto que ya está en crisis, que desde ya evidencia sus faltas y contradicciones.

La relación que se establece entre la figura del autor-dios y el sujeto moderno, aunque podría parecer paradójica, cobra sentido a través de la forma que se ha pensado la individualidad en la modernidad occidental y el contexto histórico de producción de *Un soplo de vida*. Como vimos al comienzo del capítulo, los procesos históricos y sociales con los que se da paso a la modernidad (la creación de la imprenta, la creación de los derechos de autor, etc) tienen un impacto importante en la reconfiguración del autor hacia el que conocemos hoy en día. Barthes reconoce esta reconfiguración en la distinción entre el chamán y el genio, y explica a este último como producto del prestigio de la persona humana que habrían enfatizado corrientes de pensamiento como el empirismo y el

racionalismo: “Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor” (1994: 66). De manera similar, Daniel Basilio afirma que la “la historia del autor es también la historia de un determinado tipo de sujeto”, refiriéndose al proceso desarrollado desde el Renacimiento hasta la Modernidad, por el cual el hombre reemplaza a Dios tanto como manipulador de la naturaleza como creador/inventor. Esto, para Basilio, tiene su paralelo en la crítica: donde antes los hermeneutas se limitaban a interpretar la palabra de Dios, la crítica moderna tendría que buscar el significado último del texto en el autor (2015: 36). Giorgio Agamben, por su parte, señala que la condición intermediaria del hombre del humanismo lo “mantiene suspendido entre una naturaleza celestial y una terrena, entre lo animal y lo humano, y, en consecuencia, su ser siempre menos y siempre más que él mismo” (citado en Sotelo 2016: 87). Así, tanto el autor como el sujeto moderno se han procurado su lugar central en la cultura y pensamiento occidental a partir de su construcción como entes casi divinos.

Asimismo, otros autores han señalado la relación entre los atributos del autor moderno y la noción de individuo de la modernidad occidental. Al final de su artículo sobre originalidad y autoexpresión en la figura del genio, Schaeffer alude a la reinterpretación de la figura del artista-creador como voluntad de poder y su reapropiación por ideólogos nazis. De acuerdo a la autora, las consecuencias de este ejercicio se sintetizan en la dicotomía entre el Ario y el Judío, donde se reactivan oposiciones comunes de la teoría del genio, como creación e imitación (2016: 276-277). A partir de estos hechos, Schaeffer sugiere que la noción moderna de autor no se limita a esta categoría, sino que también abarca la de ser humano:

No obstante, tal vez deberíamos tratar de comprender cómo fue posible que los ideólogos nazis, buscando exaltar su racismo (y, por ende, su antiigualitarismo y su antidemocracia), se volvieran hacia las figuras del genio y del artista creador. ¿No será porque, a fin de cuentas, el arte no ha sido nunca sino el objeto aparente de esta teoría y que esta, en el fondo, es ante todo una visión general del mundo y del hombre? (2016: 278).

El desarrollo de esta concepción del ser humano es trabajada in extenso por Schaeffer en *El fin de la excepción humana*. En este texto, el autor denomina tesis de la excepción humana a la creencia de que el ser humano es excepcional por encontrarse entre el ámbito material y espiritual, y se sostiene en cuatro pilares:

(1) la ruptura óptica que separa al hombre de otros seres vivos; (2) el dualismo ontológico que divide al hombre entre cuerpo y alma; (3) el gnoseocentrismo, según el cual lo propio del hombre es el conocimiento epistémico o ético; (4) el ideal cognitivo antinaturalista, que sitúa las vías del conocimiento humano como radicalmente diferentes a las vías por las que conocen otros seres (Sotelo 2016: 87).

Estas premisas son recogidas por Aina Pérez en su tesis doctoral para mostrar que las nociones de singularidad y autogénesis propias de la autoría están implicadas en la tesis de la excepción humana, la cual considera al hombre dotado de una condición ontológica eminente, por la que es capaz de trascender la realidad de otras formas de vida y su condición natural, y en cuya forma más radical el hombre es un sujeto que se fundamentaría en su propio ser (2017: 103). De esta manera, el autor encarna esta noción excepcional del ser humano.

Por otro lado, vale recordar que la modernidad fue un punto de debate importante para el movimiento cultural y artístico del Modernismo brasileiro, cuyo panorama buscó la actualización de la vida y del arte, a través de las pautas de las vanguardias europeas, así como de las raíces de su identidad mestiza. Se trató de un momento en el que Brasil, tras un período agitado en lo político, quiere liberarse de taras como el hambre y las abismales diferencias sociales y constituirse en una nación moderna (Maura 2001: 246, 259). Este afán por una identidad propia y moderna se traslada a la literatura como una tarea fundacional a través de la escritura. Proyectos culturales y colectivos que se unieron a estos objetivos fueron los autores de los manifiestos *Pau-Brasil*, *Antropófago*, y las revistas *Antropofagia*, *klaxon*, *Terraroxa e outras terras* (Maura 1997: 36), entre otros. Sin embargo, como todas las vanguardias latinoamericanas, la de Brasil parte de una modernización desigual y superficial, que importaba ideas liberales de Europa y Estados Unidos, pero cuya economía se sostenía en un orden latifundista-esclavista (Kazandiján 2015: 27). Son estas las contradicciones que tiene que afrontar el Modernismo para la constitución de Brasil como una nación moderna. Es posible identificar esta ansiedad por ‘ser moderno’ en Autor, quien empieza su proyecto narrativo en función de sostener los pilares de la modernidad y de inscribirse en esta.

La verdad que está buscando Autor, además, está relacionada con su propia identidad, con saber quién es y cuál es su lugar en el mundo: “¿Yo qué soy? Soy un pensamiento ¿Tengo en mí el soplo? ¿Tengo? ¿Quién es ese que tiene? ¿Quién habla por mí?” (Lispector 2008: 18). La cita nos remite a la crisis de identidad de un sujeto que no se

percibe como un yo unitario y coherente, aquella forma esencialista de concebir al sujeto moderno. A medida que avanza el enunciado, el sujeto se desdobra y ya no se reconoce en su propia imagen. La idealización del yo unitario se tambalea para dar paso a la conciencia de su propia enajenación.

A pesar de esta conciencia, Autor persiste en su deseo de tener una identidad propia y unitaria: “Esta noche no he dormido con mi mujer porque la mujer es lujo y lujuria, y hace dos de mí, y yo quiero ser solamente uno para no acabar como un número divisible por otro” (Lispector 2008: 39). Para cumplir con esto, Ángela sirve como medio para que Autor pueda constituirse como un yo unitario a través de la diferenciación entre ambos e identificación de Ángela como un otro. A su vez, esta constitución remite al tópico del autor-dios cuya creación es el reflejo de su subjetividad: “Tuve un sueño nítido inexplicable: soñé que jugaba con mi reflejo. Pero mi reflejo no estaba en un espejo, sino que reflejaba a otra persona que no era yo. ¿Inventé por causa de ese sueño a Ángela como mi reflejo?” (Lispector 2008: 25). Siendo así, la manera en que representa Autor su relación con Ángela se mueve entre la diferencia jerárquica y la semejanza, lo que termina por minar su proyecto y develar los límites de su autor/idad.

Al principio del apartado ‘Soñar despierto es la realidad’, se narra lo que parece ser el proceso de creación de Ángela. En este, las acciones de autor aluden a la manipulación de la naturaleza: “Antes de desvelarla, lavaré los aires con lluvia y roturaré el terreno para la labor” (Lispector 2008: 25), y a ser el guía de Ángela en el acto de nacer: “Sostengo bien alta la linterna para que ella entrevea el camino, es decir, el descamino” (Lispector 2008: 25). Por el contrario, Ángela es asociada con elementos de la naturaleza (animales, barro, minerales), es decir, al mundo como creación, y es descrita como una estatua (creación artística): “Voy a evitar hundirme en el remolino de su río de oro líquido con reflejos de esmeraldas. Su barro es rojizo. Ángela es una estatua que grita y revolotea en torno a las copas de los árboles” (Lispector 2008: 25). Seguido de esto, la creación de Ángela es asociada con las búsquedas científicas y tecnológicas, convirtiéndola en el equivalente a una máquina:

Para crearla tengo que arar la tierra. ¿Hay alguna avería en el funcionamiento del sistema de ordenadores de mi nave mientras surca los espacios en busca de una mujer? Ordenador con cristales de sílex puro, con el equivalente a millares de transistores microscópicos grabados en la superficie pulida y reluciente con el sol a plomo en un espejo, Ángela espejo.

Quiero que a través suyo puedan resolverse en una fracción de segundo los más altos axiomas de matemática. Quiero calcular a través suyo el resultado de siete veces la raíz cuadrada de 15 elevada a la tercera potencia (la respuesta exacta es 406,662197) (Lispector 2008: 25-26).

La proximidad de las asociaciones entre Autor con el control de la naturaleza y la búsqueda científica, y de Ángela con la naturaleza y la máquina, reitera la identificación del autor-dios con el sujeto moderno. Si las relaciones con la naturaleza presentadas están ancladas a los tópicos de la autoría como acto creador del dios cristiano, su paralelo con la ciencia y la tecnología las sitúan en el mismo acto, donde su agente sería el ser humano. Entonces, similar a lo citado anteriormente de Basilio, así como Dios crea la naturaleza, el hombre crea la máquina, símbolo y herramienta del progreso. La comparación adquiere mayor contundencia en tanto consideramos que la tecnología, a modo del fuego de Prometeo, permite al ser humano superar su precariedad frente a la naturaleza y controlarla bajo la objetificación de la razón instrumental moderna (Krebs 2014: 25, 26), aproximándose al poder divino. Así, la ciencia y la tecnología han sido elementos claves para que las sociedades modernas establezcan una relación de control y destrucción sobre la naturaleza y que, para el capitalismo, ha implicado la explotación de recursos para acumular capital (Rosales Ortega 2006: 217-218). De esta manera, Autor recurre a metáforas de la creación/autoría que sintetizan la tesis de la excepción humana, y que lo posicionan con poder sobre Ángela.

Sin embargo, en el transcurso del texto, Ángela desafía su posición de objeto literario y comienza a escribir lo que posteriormente conoceremos como Libro de Ángela o Libro de las cosas. Ante esto, Autor reacciona con condescendencia: “Tengo que perdonar a Ángela una vez más por esa historia de la hora buena de los días. Tengo que disculpar sus necesidades porque conoce humildemente su lugar: sabe que no es de los llamados y mucho menos de los elegidos” (Lispector 2008: 59). Le recrimina, además, en un plano moral, su compromiso con la literatura, desde los presupuestos de la vanguardia modernista (relación entre vida y arte): “Ángela se está haciendo continuamente y sin ningún compromiso con la propia vida, con la literatura o con el arte. Desatinada Ángela” (Lispector 2008: 31). Luego también trata de evitar que Ángela escriba y revisa sus escritos:

Además del problema que tenemos al vivir, Ángela añade uno: el de la escritura compulsiva. Cree que dejar de escribir es dejar de vivir. La controlo como puedo, tachando sus frases anodinas. Por ejemplo: está loca

por escribir sobre la menstruación por puro desahogo y no la dejo (2008: 48).

Autor asume su rol de autor/idad y delimita y controla la escritura de Ángela, vista como un problema. Si bien Autor también ofrece, a través de sus diálogos, un balance sobre sus propios conflictos con el lenguaje<sup>5</sup>, pareciera que la prolematización de la escritura no tiene el mismo valor en Ángela, desde la visión de Autor. Siendo así, es significativo para esto que uno de los límites que le impone Autor a Ángela sea el tema de la menstruación. En ese sentido, en Ángela, el ‘problema’ de la escritura es anterior a su relación con esta, es el hecho de que sea un cuerpo femenino, que escapa a la mirada masculina que la sexualiza, el que escribe y del que se escribe. De hecho, muchos de los comentarios de Autor sobre la escritura de Ángela contienen esta carga sexista:

Yo no escribo como Ángela. No solo no tengo práctica sino que también *soy más sobrio, no me vuelco escandalosamente*. Y uso adjetivos raras veces.

Ángela es un perro vagabundo que atraviesa el desierto en las calles. Ángela, noble chuco, sigue la senda de su dueño, que soy yo. Pero muchas veces se extravía y se dirige en libre vagabundeo hacia ningún lugar. En ese ningún lugar la dejo, porque ella lo quiere así. Y si encuentra el infierno en vida será ella misma la responsable de todo. Si quiere seguir, que me siga, pues, porque así seré yo quien mande y controle. Pero no sirve de nada mandar: *esa criatura frívola que adora los brillantes y las perlas* se me escapa como se escapa el énfasis indecible de un sueño (Lispector 2008: 54, las cursivas son mías)

Las desacreditaciones de Autor dan cuenta de un orden falogocéntrico, un sistema cuyo sujeto de conocimiento y pensamiento es masculino, y establece la femineidad como la alteridad absoluta. Este pensamiento, además, se proyecta desde la racionalidad. El neologismo derridiano muestra “la estrecha solidaridad entre «la erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo,etc) y del falo ‘como significante privilegiado’»” (De Peretti 1989: 101). Cixous profundiza en la forma del falogocentrismo, señalando que este siempre se ha construido a través de oposiciones duales jerarquizadas y sugiere que estas parejas de término se dan en relación a la pareja hombre/mujer, donde los términos inferiores se corresponderían con la mujer, y los superiores, con el hombre (1995: 14-15). La descripción que desarrolla Autor de la escritura de Ángela y de su personalidad evoca estereotipos sobre las mujeres que las retratan como escandalosas y frívolas, adjetivos que las alejan de la racionalidad.

---

<sup>5</sup> Los conflictos de Autor con el lenguaje son desarrollados con mayor detalle en el Capítulo 2

Asimismo, Autor opone su escritura a la de ella como sobria, reiterando su relación jerárquica con ella de manera enfática. De esta manera, la relación entre Autor y Ángela se legitima en los pares del falogocentrismo, a través de los cuales la escritura se inscribe en la racionalidad masculina. Es importante también notar la asociación de Ángela con un perro, con lo que se articula el sistema sexo/género con la división humano/animal. Esta articulación se ha denominado carnofalogocentrismo<sup>6</sup>, y ha sido importante para deconstruir uno de los pilares de la tesis de la excepción humana, la ruptura óptica con otros seres vivos. El término animal, de acuerdo a Derrida, garantiza el corte entre lo humano y lo inhumano al considerarse puro automatismo sin capacidad de respuesta, mientras que el hombre posee, lenguaje, pensamiento, conciencia y responde, con lo que se justifica y legitima el dominio del ser humano sobre ellos, traducido en su manejo como bienes económicos y de propiedad privada (González 2016: 127). De esta manera, la caracterización de Ángela como un perro apela a su deshumanización y a representarla como carente de voluntad propia, sujeta casi de manera natural a las órdenes de Autor, el dueño, el humano.

La autoridad que se adjudica Autor sobre ella no solo es como creador o dueño, sino que también aclara que es por decisión suya que Ángela puede transitar y explorar caminos más allá de los establecidos por Autor. Y sin embargo, las últimas palabras de Autor revelan su propio límite sobre las acciones de Ángela ('no sirve de nada mandar'), razón por la cual vemos que, a modo del Dios cristiano, Autor advierte que Ángela será condenada al infierno en vida por no obedecerlo. Siendo así, en este fragmento, los estereotipos asociados a la femineidad refieren de forma negativa la autonomía de Ángela, en tanto escapa al control de Autor y desarrolla su propia escritura. La vehemencia y las condenas de Autor, entonces, pretenden disimular la fragilidad de su poder y, sobre todo, de su necesidad frente a Ángela: "Estoy solo en el mundo. Ángela es mi única compañera. Es necesario que me comprendáis: tuve que inventar un ser que fuese todo mío. Pero ocurre que ella está adquiriendo demasiada fuerza" (Lispector 2008: 61). Esta necesidad también se explica con las respuestas de Ángela que, lejos de someterse al control de Autor, revaloriza los adjetivos con los que se la inferioriza: "Mi perro me enseña a vivir. Él

---

<sup>6</sup> Aunque el carnofalogocentrismo toma como centro de su conformación la división jerárquica entre lo humano y lo no humano, esta no implica únicamente la exclusión de los animales, sino de las mujeres, los disidentes sexuales, las personas racializadas y otras corporalidades disidentes que son consideradas "menos humanas" en relación al ideal del Sujeto moderno/colonial (hombre, blanco, heterosexual, racional, burgués, etc.) (González 2016: 127).



solo está «siendo». «Ser» es su actividad. Y ser es mi intimidad más profunda” (Lispector 2008: 57). Así, Ángela no intenta humanizarse a través del animal, sino que se acercan y comulgan en su solo existir. A su vez, pareciera que, desde su escritura, se burla de manera paródica de la autoría y los tópicos en torno a esta como la supuesta marginalidad a través del retiro, la locura como expresión de la genialidad y, por supuesto, la autoría como actividad trascendente y casi divina:

Ah, ya sé lo que soy: soy una escriba. *Help me!* ¡Fuego! Incendio. Escribir puede enloquecer a las personas. Deben llevar una vida apacible, holgada, burguesa. Si no, enloquecen. Es peligroso. Hay que callarse la boca y no contar nada sobre lo que se sabe, y lo que se sabe es tanto y tan glorioso. Yo sé, por ejemplo, de Dios. Y recibo mensajes de mí a mí misma (Lispector 2008: 53)

La marginalidad no es más que la vida burguesa y lo divino de las obras no es más que el mismo autor, mensajero de su propia vida. Asimismo, en otros momentos en los que Autor repite las oposiciones del falogocentrismo para diferenciarse de Ángela, los calificativos de Ángela adquieren una carga más positiva frente a los que se adjudica Autor. Autor se describe a sí mismo como enclaustrado en su pequeño mundo, estrecho y angustioso, sin saber cómo salir para respirar la belleza que está fuera de sí. Ángela, en cambio, encarna la fluidez y la alegría, “es ágil, graciosa, llena de un repique de campanas [...] Ángela, con la levedad de quien no tiene fin” (Lispector 2008: 31). La comparación evoca oposición entre los personajes, pero esta vez las características de Autor no le adjudican superioridad, sino que lo angustian porque lo vuelve un sujeto limitado, con lo que se cuestiona su poder supuestamente divino; mientras que Ángela, su creación, tiene la posibilidad ir más allá de lo que puede Autor.

Los cambios de valoración sobre estos caracteres también desestabilizan las posiciones jerárquicas de Autor y Ángela desde el tópico de la obra como reflejo del autor. “¿Hasta dónde soy yo y en dónde comienzo a ser Ángela? ¿Somos frutos del mismo árbol? No: Ángela es todo lo que querría ser y no he sido [...] Ángela es mi reverbación, y siendo emanación mía, ella es yo. Yo, el autor: el incógnito” (Lispector 2008: 28). La jerarquía entre creador y creatura comienza a volverse paradójica, pues aun reconociendo sus diferencias, también aparece la posibilidad de afirmar que Ángela no es solo parte de Autor, sino que ella también es Autor, el ideal que él aspira. De esta manera, pese a que Autor primero piensa en Ángela ‘solo’ como un personaje sobre el que puede hablar con cierta objetividad y lucidez, este termina por reconocer su agencia y cuestionar su propio

lugar de poder, lo que implica la posibilidad de también ser un personaje, es decir, un producto discursivo hecho por otro (como bien los lectores podemos reconocer en relación a Clarice Lispector): “Ángela es más que yo mismo. Ángela no sabe que es personaje y, quién sabe, tal vez yo sea también personaje de mí mismo” (Lispector 2008: 32, 27). De esta manera, a lo largo del texto, Autor se irá desplazando entre las dudas que socavan su propio discurso moderno y en distintas posiciones en su relación con Ángela.

Y es que, para mantenerse en una posición de poder, Autor necesita someterla y controlarla, de manera que puede ocultar su falta, esto es, su miedo. Son numerosos los momentos en que admite tener miedo, sobre todo en relación a la escritura como acto creador:

Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quién lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir tengo que instalarme en el vacío. Es en este vacío donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso: de él extraigo sangre. Soy un escritor que tiene miedo de la celada de las palabras: las palabras que digo esconden otras: ¿cuáles? Tal vez las diga. Escribir es una piedra lanzada al fondo del pozo (Lispector 2008: 15).

Adorno y Horkheimer se refieren al miedo como fundamento del proyecto de la Ilustración. La Ilustración hace un uso instrumental de la ciencia y la razón para liberarse de las múltiples posibilidades que suscitan la movilidad de la naturaleza, las cuales generan incertidumbre y temor, reduciendo sus efectos a una sola posibilidad (1998: 59). De esta manera, se disipa el miedo a las fuerzas de la naturaleza y se ejerce dominio sobre esta, volviéndola un objeto. A través del personaje de Autor, Lispector nos muestra aquella vulnerabilidad del sujeto moderno que crea a Ángela y a través de la cual buscará recuperar el control: “Querría iniciar una experiencia y no solo ser víctima de una experiencia que sucede sin que yo la autorice. De ahí mi invención de un personaje” (Lispector 2008: 19). La identidad que asume Autor es una que Almudena Hernando denomina individualidad dependiente. La individualidad dependiente pretende basar su seguridad en los mecanismos de la razón y la ciencia, con las que niega la dimensión emocional y relacional del individuo, y donde residen sus miedos e inseguridades, menos posibles de aclarar y entender cuanto más poder se siente a través de los mecanismos de la razón. Por esta razón, las relaciones emocionales que sostiene esta individualidad están atravesadas por la desigualdad que les devuelven la sensación de control y seguridad (2018: 157).

De esta manera, la creación de Ángela pretende ocultar la inseguridad de Autor sobre el mundo, o más precisamente, sobre el lenguaje. Este miedo está relacionado, como señalan Adorno y Horkheimer, a lo desconocido, a enfrentarse a algo que está oculto. Incluso este miedo se llega a relacionar a la naturaleza y la capacidad de esta para crear: “Tengo miedo de cuando la tierra se formó. Qué tremendo estruendo cósmico” (Lispector 2008: 30). Es posible pensar que esto ‘oculto’ a lo que teme Autor se encuentra escondido tras las mismas palabras, tras el lenguaje, en su capacidad hurgar en lo desconocido: “Escribir es difícil porque roza los límites de lo imposible” (Lispector 2008: 61). Ludwig Wittgenstein, en sus últimos años, señaló un potencial del lenguaje que va más allá de un carácter significativo. El lenguaje significativo está estructurado por la lógica, por lo que tiene una estructura similar a la de los hechos. Pero en *Investigaciones filosóficas*, reconoce la posibilidad de que el lenguaje tenga distintos usos. Entre estos, señala un lenguaje que intente *ir más allá del mundo*, es decir, que supere las estructuras de la lógica y la razón, y de esta manera vaya más allá del lenguaje significativo. La esencia de este lenguaje, según Wittgenstein, sería el sin sentido (s/a: 8). Pienso en este otro posible uso del lenguaje como aquel que genera miedo en Autor, puesto que su búsqueda a través del lenguaje puede suponer encontrarse con otra dimensión fuera de la seguridad de la lógica de la modernidad, del lenguaje que tiene un sentido y un límite. Las implicaciones y posibilidades de este lenguaje son desarrolladas a través del personaje de Ángela, lo cual se analizará de manera más detallada en el Capítulo 2.

En síntesis, el personaje de Autor encarna el modelo de autor-dios para dar cuenta de la constitución del sujeto moderno como ente excepcional, próximo a la divinidad, y sus valores e ideales propios del carnofalocentrismo. En ese sentido, tanto Autor como Ignacio enfatizan la autoría como singularidad, pero lo hacen en distintos aspectos. Ignacio asume la singularidad en sus experiencias de vida, en vivir de manera excepcional y en la marginalidad, mientras que en Autor adquiere un sentido más ontológico en la excepcionalidad misma del ser humano en tanto puede trascender su naturaleza animal y someter a la naturaleza a su voluntad.

Sin embargo, la identidad de este sujeto moderno-Autor se encuentra en crisis, pues su posición de poder se ve cuestionada en su miedo y, posteriormente, en su relación de creador-creatura con Ángela y los desplazamientos de las parejas jerarquizadas con los que se asocia a cada uno. La oposición de estos pares en relación a las parejas hombre/mujer y humano/animal juegan un rol importante para que Autor legitime su

escritura, así como su autor/idad sobre la de Ángela. No obstante, a diferencia de Sarah, Ángela opone inmediata resistencia al control de Autor, de manera que revalora los términos inferiores a los que se le asocia, como la animalidad y la fluidez, y es capaz de burlarse de los tópicos de la autoría moderna. Justamente es esta resistencia de Ángela a su objetivación lo que radicalizará la desestabilización de la jerarquía entre ellos, al punto de que Autor comienza a confundir su identidad con la de Ángela o, mejor dicho, a reconocer a Ángela en él.

Finalmente, también se revela el lenguaje no significante como una potencial amenaza para el proyecto narrativo de Autor, y que intenta evadir al crear a Ángela. Precisamente, veremos en el Capítulo 2 que la escritura de Ángela explorará las posibilidades de un lenguaje no significante, lo que terminará de minar el proyecto narrativo de Autor.



## Capítulo 2

### Cómo ser una autora

*Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.*

*Otro modo de ser humano y libre.*

*Otro modo de ser.*

Rosario Castellanos, “Meditación en el umbral”

En este segundo capítulo, me propongo demostrar que las novelas estudiadas fungen de puestas en escena del proceso de construcción de un lugar autoral legítimo para sus personajes-escritoras, a través de las operaciones de resemantización de los códigos sobre la autoría y el género que desarrollan sus protagonistas en la construcción de su identidad. Asimismo, se analizará en qué medida estas operaciones sobre la categoría permiten una *feminización de la escritura* o cómo tensionan este término.

El término ‘feminización de la escritura’, acuñado por Nelly Richard, aparece en el contexto del debate sobre la escritura femenina. En América Latina, la discusión sobre la escritura femenina fue impulsada por la aparición de una importante cantidad de escritoras y diversidad de estilos durante los últimos años de la década de los setenta hasta los noventa, visibilizada por su éxito editorial y atención de la crítica. Estas propuestas abordaron problemas que afectan a las mujeres: la maternidad, el aborto, la violencia doméstica, el fracaso del amor; así como temas que conciernen a las desapariciones de los gobiernos autoritarios, problemas socio económicos (huelgas, pobreza, inflación) y la diferencia étnica, sexual y religiosa (el sufrimiento indígena, el silencio homosexual, la diáspora judía) (Benavente 2016: 306). Fueron obras de escritoras como Diamela Eltit, Tununa Mercado, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Rosario Castellanos, Laura Esquivel, entre otras.

En estos años, aparecen un conjunto de libros, actas de congresos o números de revistas dedicados a la mujer y la literatura: *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (1984), *Revista Iberoamericana* (1985), *Canción de Marcela. Mujer y cultura en el mundo hispano* (1989), *La escritora hispánica* (1990), entre otros (Caballero 2012: 37). Las preguntas que generaba este término eran acerca del sexo-género de la escritura, de si la escritura era diferente de acuerdo al sexo del autor o autora. El debate dejó posturas en torno a la escritura femenina más históricamente situadas y políticas, con las que se concluye que la escritura como ejercicio no se desprende del sexo del emisor. Susana Reisz, por ejemplo, habla de una literatura con una marca de *feminidad textual*, que designa

un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz *masculina* en nombre de la *humanidad* (1990: 202).

Reisz no descarta que esta escritura pueda ser cultivada por hombres capaces de identificarse con dichas formas y, posteriormente, en su libro *Voces sexuadas* (1996), revisa la obra de mujeres que no abordan estas experiencias o visión del mundo desde la marginalidad sexuada, o más aún, que rechazan este tipo de escritura. De esta manera, la escritura femenina se vuelve una opción política. El análisis llevado a cabo en el Capítulo 1 permitiría caracterizar las novelas como escritura femenina, en tanto nos ofrecen una visión del sustrato patriarcal de la institución autoral y experiencias de marginalidad sexual en relación a este.

No obstante, en este segundo capítulo, me interesa concentrarme en aquellas estrategias discursivas condicionadas por la institución literaria, por las cuales las protagonistas/escritoras procuran apropiarse de la autoría para legitimar su escritura. Como ya había mencionado en la Introducción, este tipo de análisis tiene como referente importante el trabajo de Ludmer sobre las tretas de Sor Juana, a través del que llama a estudiar las formas en que las mujeres se han apropiado de instancias que les eran supuestamente ajenas. Pero, además, quisiera considerar la posibilidad de que esta apropiación dé lugar a una feminización de la escritura, producida cuando “una poética o una erótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura

que se practique como disidencia de identidad” (Richard 1994: 132). En ese sentido, me interesa revisar el potencial transgresor de estas apropiaciones de la categoría autor, en el diálogo que se pueda entablar entre *Por qué hacen tanto ruido* y *Un soplo de vida*, a través del cuestionamiento y desplazamiento de las atribuciones de la autoría moderna que sus textos representan (singularidad, originalidad, trascendencia), de manera que exigen y proponen otras formas de ejercer la autoría desde la marginalidad.

Por otra parte, considero importante que las estrategias desarrolladas en estas novelas están insertas en un marco de autorrepresentación, a través de referencias a la biografía de las autoras que permiten identificar a los personajes como sus alter egos. Los estudios de género y feministas han abordado la relación entre género sexual y género textual, donde se ha evidenciado la restricción histórica de la escritura de las mujeres a ciertos géneros considerados menores. Pero también, el uso de estos géneros menores ha constituido una estrategia para reescribir de manera crítica estereotipos femeninos. Al respecto, Alicia Salomone ha planteado que el carácter ambiguo de estos géneros (carta, crónica, autobiografía, diario, artículos de periódico, etc.) entre ficción y realidad, entre lo público y lo privado, han permitido a las escritoras el desarrollo de discursos críticos (citado en Lista Coraspe 2008: 3). Asimismo, Mariana Suárez ha enfatizado las posibilidades de las escrituras del yo más para “generar posiciones subjetivas, modos de interacción y posturas éticas, estéticas e ideológicas, que como formas expresivas canónicas y conclusivas” (2009: 19).

Habría que recordar que ambas escritoras, si bien pertenecen al canon de sus respectivas naciones, han ocupado lugares autorales ciertamente problemáticos para la institución literaria. Lispector irrumpió en el campo cultural brasileiro con su novela *Cerca del corazón salvaje* en 1944, yendo en contra de las formas asentadas del regionalismo y de la postura del escritor ‘comprometido’. Aunque su obra fue bien recibida por la crítica, esta se dedicó a distanciarla de la tradición brasileira por el mismo hecho de no encajar en ningún parámetro de la literatura nacional, colocándola al margen del campo cultural y literario (Méndez 2017: 38). Por el contrario, la crítica, en un principio, vinculaba a Lispector con autores extranjeros como James Joyce y Virginia Woolf<sup>7</sup>, nunca con uno nacional. Esta ‘extranjería literaria’ fue afianzada con la caracterización de su obra como

---

<sup>7</sup> Clarice Lispector procura evadir esta etiqueta negando la lectura de estos escritores. Sobre el título de *Cerca del corazón salvaje* procedente de Joyce, dice: “Es de Joyce, sí. Pero yo no había leído nada de él. Vi esta frase que sería como un epígrafe y la aproveché (Sant’Anna y Colasanti 2009: 188).

misteriosa e indescifrable y con un lenguaje excepcional<sup>8</sup>. Mariela Méndez también añade que la extranjería y orfandad literaria de Lispector atribuidas por la crítica se materializaron en aspectos de su vida como su origen ucraniano, su supuesto acento<sup>9</sup> y las estadias largas fuera de Brasil por la carrera de diplomático de su esposo, los cuales contribuyeron a la institucionalización de esa imagen (2017: 38-40,43). Por estas razones, Méndez considera que, pese a su incorporación en el campo literario, ella tendría una relación incómoda con este.

Carmen Ollé, por otra parte, inició su carrera de escritora como poeta con *Noches de adrenalina* en 1981. Fue un referente sumamente importante dentro del gran número de mujeres que comenzó a aparecer en la escena literaria de los 80, junto a la cual calificaron como poesía femenina. Más allá del debate sobre este término, el gesto paternalista y sexista sobre este grupo de poetas mujeres resonó a través de la reducción de su producción a ‘poesía erótica’ o ‘poesía intimista’. Es posible reconocerlo tan solo en los títulos de la reseña de Ricardo González-Vigil sobre el poemario de Ollé “Confesiones de una joven impúdica” (1992) y las antologías *Las poetisas se desnudan* (1992) y *La escritura, un acto de amor* (1989), ambas editadas por Roland Forgues y Marco Martos. En la primera antología, los editores señalan a Ollé como “la poeta más audaz e impúdica de los años ochenta [...] señaladora del cuerpo, del propio y del ajeno” (citado en Ghersi 49-50). Los adjetivos de esta crítica reprodujeron el ordenamiento del sistema sexo-género al anclar la producción de estas mujeres a lo emotivo-corporal como deseo sexual por el sujeto masculino, obviando su carácter metafórico sobre las relaciones de poder o sobre la decadencia del sujeto (Westphalen 2016: 189, Bermúdez 1997: 303, Ghersi 2008: 50-51)<sup>10</sup>. Siendo así, los rublos de ‘erótico’, ‘confesional’ y ‘femenino’ han servido para la domesticación y homogenización de la producción literaria de mujeres para devaluarla

<sup>8</sup> El crítico brasileiro Antonio Candido se refiere a la primera novela de Lispector de la siguiente manera: “De hecho, esta novela es un intento impresionante de mover nuestro lenguaje torpe a reinos inexplorados, forzándolo a adaptarse a un pensamiento lleno de misterio, para el cual sentimos que la ficción no es un ejercicio o una aventura afectiva, pero un verdadero instrumento del espíritu, capaz de llevarnos a algunos de los laberintos más retorcidos de la mente” (citado en Miiller y Penteado 2015: 95. La traducción es mía).

<sup>9</sup> Lispector también rechaza la identidad extranjera insistiendo sobre su nacionalidad brasileira: “Nací en Ucrania, pero ya en fuga. Mis padres pararon en una aldea que ni aparece en el mapa, llamada Tchetchelnik, para que yo naciera, y vinieron al Brasil, adonde llegué con dos meses. De manera que llamarme extranjera es una tontería. Soy más brasileña que rusa, evidentemente”. En esta misma entrevista, Clarice también responde sobre su supuesto acento, el cual ella explica es únicamente su pronunciación de la ‘erre’ debido a frenillo (Sant’ Anna y Colasanti 2009: 181).

<sup>10</sup> También ha sido muy difundida de manera oral una reseña de autor anónimo que denominó *Noches de adrenalina* “los espasmos masturbatorios de la señora Ollé” (citado en Ghersi 2008: 143). Dicha reseña se encuentra citada en la tesis de doctorado de Ericka Ghersi, pero no fue posible encontrar la fuente, puesto que no se encuentra debidamente referenciada.



(Huamán 2016: 148). Así, por las condiciones de los lugares autorales de estas escritoras, siguiendo a Suárez, cabe pensar en la autorrepresentación de estas novelas, como parte del proceso consciente de construcción y legitimación del lugar autoral de Carmen Ollé y de Clarice Lispector.

Por otra parte, la autorrepresentación también aparece como un terreno discursivo productivo para la construcción del lugar de las autoras dado que exige repensar la relación entre el autor y la obra, entre el cuerpo y el corpus. En ambas, las fronteras entre la verdad y la ficción están aún más problematizadas, puesto que las autorreferencias están enmarcadas en un género de ficción, en novelas. De esta manera, se plantea una indagación mucho más problemática sobre el mito de ‘el hombre y la obra’, así como de las lecturas estructuralistas que pretenden prescindir de información paratextual. La lectura que demandan estos textos, entonces, evidencia los límites a lo que nos lleva el análisis de Foucault sobre el autor: no basta con decir que la obra es producto de un sujeto creador-propietario, ni tampoco que el autor es una figura imaginaria (Campillo 2001: 169). Por eso, se debe pensar en cómo la indagación de estos espacios entre la realidad y la ficción participa del posicionamiento estético y político de las obras frente a la autoría y la escritura a través de sus efectos de lectura.

En ambos casos, este posicionamiento político está enunciado desde la marginalidad y la disidencia, y apuestan por una existencia a través de la escritura que les permita construir su propia identidad y desposeer la que les es impuesta. Esta capacidad de la escritura la convierte en una tecnología del yo. Michel Foucault define a las tecnologías del yo como:

aquellas que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (1990: 48).

Foucault concibe la escritura como tecnología del yo a partir del estudio de escritos confesionales grecorromanos en el artículo “La escritura de sí”. Pese a las distancias temporal y cultural, las interpretaciones de Foucault sobre estos textos sugieren ideas importantes para el estudio de las escrituras del yo modernas como formas de subjetivación. El *hyponnemata*, por ejemplo, más que una escritura para la confesión de lo indecible con efecto purificador, tenía como fin la reunión y unificación de lo ya dicho o lo ya leído para la constitución de sí (1983: 5). La correspondencia, por otro lado, es una forma de hacerse a sí mismo en la organización de los consejos, principios y

experiencias del escritor, y que necesariamente implica hacerse ver, mostrarse, volverse una presencia casi física ante el destinatario (1983: 8-9). De esta manera, en ambos tipos de texto, la escritura de sí es una experiencia de producción de la subjetividad, por la cual esta surge de una heterogeneidad y fragmentariedad previas; contrario al sujeto kantiano y cartesiano que precede a la experiencia, y subyace al mito del ‘hombre y la obra’. En ese sentido, la escritura de sí puede ser una forma de resistencia política, ya que resiste a la idea totalizadora del sujeto, lo que permite huir de los lugares comunes e indagar en otros menos transitados (Aguilar 2017: 242). Las obras abordadas en este trabajo, de manera similar, parten de la fragmentariedad para la producción de su subjetividad y el control de las representaciones de sus lugares autorales, con lo que indagan en otras formas de escritura y de ser autora.

En el caso de *Por qué hacen tanto ruido*, la autorreferencialidad aparece como un espacio productivo de reflexión para cuestionar la hegemonía del modelo de autor romántico, así como la propia autoría y escritura. Estas revisiones dan lugar a justificaciones y gestos de resistencia sobre el rechazo a este modelo y su lenguaje, que encuentran su razón en la constitución de uno que logre expresar el deseo de Sarah y la falta de legitimidad del lenguaje romántico por contradecir sus principios éticos y políticos a través de la abstracción. Siendo así, la escritura autorreferencial se convierte en un gesto por dar especificidad material al propio deseo y a su resistencia ante fuerzas autoritarias que imponen mandatos de femineidad y a la crisis social del país, mediante su autocreación como autora en el texto. En *Un soplo de vida*, la escritura se propone constantemente como una experiencia de simultaneidad entre el pensar y sentir en movimiento perpetuo para aprehender lo irrepresentable por el lenguaje representacional y racional; un devenir en la escritura, pero que no implica la disolución absoluta del sujeto en el texto, sino que esa experiencia se devuelve y constituye el cuerpo mismo del escritor.

### **2.1 *Por qué hacen tanto ruido*: una poética de resistencia**

Las dinámicas de división sexual del trabajo por las que vimos, en el anterior capítulo, que se le da un lugar subyugado en el campo literario a Sarah, también impiden que ella pueda reconocerse como escritora. Si el modelo de escritor romántico presupone la vivencia de experiencias excepcionales, Sarah no cumple con este requerimiento, pues se inserta en el sistema social a través de su trabajo como docente y del de la reproducción en su rol de madre y cuidadora: “Estoy ahora de pie ante la ventana diciendo esto: la poesía se vive. Pero no puedo vivirla” (2015: 24). En ese sentido, Sarah no tiene material

‘propriadamente literario’ para trabajar en su escritura. Incluso, a través de la forma literaria de ambos escritores, se establece una jerarquía en el uso del lenguaje: “Los versos de Ignacio eran elásticos y largos, verdaderas ondas de despiadada belleza” (2015: 45) frente al intento de imitación de Sarah sin éxito: “El resultado es implacable porque no puedo hilvanar largas frases y él lo sabe. Busca el instante preciso para recordármelo” (2015: 26). De esta manera, el modelo de escritor romántico encarnado por Ignacio genera ansiedad autorial en Sarah y bloquea su escritura: “Me sofoca la cultura, la vitalidad que viene envuelta en esa pócima, es como recogerme en un paisaje en el que no puedo nutrirme de Sol o echarme blandamente en el pasto” (Ollé 2015: 59)

Es así que la novela constituye una serie de reflexiones sobre la propia imposibilidad de escribir: “El deseo de escribir huye, porque todo está en mi mente, cuando me dispongo a hacerlo. Ahí empieza y acaba todo y no puedo transcribirlo porque deja de ser. Pero terminé de leer a Beckett: *Bing*: obsesión por el blanco” (2015: 25). La inmovilidad creativa aparece bajo el signo del blanco y se asocia con el vacío:

Deletreo mi espíritu en estas circunstancias: está vacío. Vacío significa lleno de nada. No hay en la naturaleza algo que se parezca a mi espíritu ni el frío de la niebla, o un árbol sin hojas, pues ellos son paisaje. Mi espíritu no tiene paisajes, ahí nada se siembra, tampoco se marchita. Allí se ha querido instaurar el orden, la limpieza, la disciplina de las cosas que no existen, porque en todo lo que existe hay un bello desorden, una querida suciedad, un olor a algo. Mi imagen no huele ni hace ruido (2015: 25)

La cita no solo es coherente con el rechazo al discurso romántico que demuestra Sarah a lo largo de la obra. De acuerdo a William Rowe, también denota “la sensación de no haber ninguna resonancia con el mundo de objetos externos”, la cual involucra un vaciado o la muerte de la imaginación (2016: 95). Ese mundo de objetos externos se sostiene por el discurso romántico de la literatura y los parámetros sociales por los cuales Sarah siente que no puede escribir. Pero este vaciado, lejos del terror a la página en blanco, representa el punto nodal, la imposibilidad del silencio; es decir, “el estado inicial del que nace el sentido” (Rowe 2016: 95). Siguiendo a Rowe, el vaciado de lo ya interpretado/simbolizado, esto es, de los signos codificados por el discurso romántico, tiene lugar en la vida interior de Sarah, y se convierte en un proceso de ascetismo por ‘escuchar mejor’ (2016: 95). Escuchar mejor aquello que omite o esconde el discurso romántico, el ‘ruido’, incluyendo -sobre todo-, la propia voz a través de la escritura y por la que no se admite renunciar: “Por eso me impulso, pataleo, estoy siendo sumergida en el fracaso porque no comunico nada al querer comunicarme. Es imposible desistir

tampoco” (Ollé 2015: 26). Es así que el vaciado o desmantelamiento del lenguaje literario heredado se convierte en el punto de partida, necesario e inevitable, para escribir y encontrar formas de expresión que se correspondan mejor con su subjetividad.

Así el vaciamiento del lenguaje comprenderá la disputa interna entre el discurso romántico hegemónico y la voz de Sarah, que se desarrollará en una dinámica bajtiniana, por la cual el desacuerdo con el discurso autorizado da lugar a enunciados que se debaten entre dos voces que a veces se confunden entre sí, entre la asunción de los mandatos y condenas de la institución literaria, y el deseo de hablar de sus sentimientos más lacerantes (Reisz 1996: 36-38). Este procede a través del cuestionamiento de los símbolos románticos que constituyen el mundo exterior, sobre todo la ciudad. Sus cuestionamientos se caracterizan por el distanciamiento de Sarah con estos símbolos, a partir del cual señala su carácter discursivo; es decir, su lectura establecida. Con esto, Sarah se propone desafiar la fijación del símbolo y despojarlo de su lectura normativa con acciones que pretendan ignorarlo:

No he de cruzar el pasaje que da a la que fue oficina de mi padre. El local está abandonado y la nostalgia es tan vieja como el cáncer de papá.

Mañana voy a cruzar aquel pasaje. Es una manera de decirle a la nostalgia que no creo en ella. No quiero mostrarme tampoco masoquista. Es solo para probar mi falta de locura. Además, su imagen, en el fondo de ese local, abandonado y en venta, es inagotable, precisamente porque ya nada la puede alterar (Ollé 2015: 74)

En este caso, el símbolo contra el que lucha Sarah es evadir la oficina de su padre por la nostalgia que causaría su recuerdo. Inmediatamente, se decide a cruzar el pasaje donde está la oficina justamente para desafiar el significado atribuido, probar su falta de locura, es decir, de romanticismo. En otros momentos, la resistencia al discurso romántico se manifiesta a través de un lenguaje burlón y hasta violento, y en intentos más concretos por resemantizar los símbolos del lenguaje romántico:

El resplandor de la tarde... (me río de esta frase), no, no me río, la odio. Ni siquiera la odio. Me es indiferente [...] Mi espíritu fornicaba con el resplandor de la tarde. La tensión irradiaba, con más fuerza que el sol, cada resquicio de mi mente: dolor de cabeza, adormecimiento en la pierna izquierda, miedo a que la imaginación quedara tan desierta como una sala de cine después de la función (Ollé 2015: 63-64)

Sarah expresa su rechazo al discurso romántico a través de la frase ‘el resplandor de la tarde’, pasando por la burla, el odio y la indiferencia, en un intento más contundente por desvincularse de él y poder escribir. Se trata de una frase cliché, de la cual Sarah se

apropia para describir la ansiedad que genera su escritura en términos de transgresión, deseo, dolor y miedo. En esta operación, el símbolo romántico es degradado y desromantizado mediante la alusión sexual, así como rebasado por las tensiones de su cuerpo, generadas por el bloqueo creativo.

Las referencias al discurso romántico son intencionalmente evidentes, lo que es notorio en el uso de figuras tópicas y el uso reiterativo del adjetivo ‘romántico’ o ‘platónico’:

Esa necesidad de beber en lejanías misteriosas era *romántica*, las estrellas caían como pedazos de músculos. Había maretazos y rostros de tigres clavados en las ventanas...

Pero ahora solo hay una noche de viento, en la que es imposible desandar, volver al pasado y, arrastrándome a la farmacia, pedí una pastilla para calmar mis nervios. Deseando alterarlos, comencé a rezar en la antigua parroquia. Deseé lo que no está permitido: cortarme el lóbulo de las orejas. Sé el límite de una noche de viento. Fatal como la noche anterior, pareciéndose a esta, aún inexplorada. Cuando hace mucho viento, la noche se parece a un poema de Nerval, exquisitamente *romántico* (Mis cursivas. Ollé 2015: 47-48).

A lo largo de la cita, Sarah asume el lenguaje romántico para luego distanciarse. Empieza por desarrollar una descripción propia de un paisaje romántico. La descripción es interrumpida por una breve afirmación factual que parece intentar deshacer el ambiente construido (Pero ahora solo hay una noche de viento) y se debate entre la alteración y la calma, entre los fármacos y la religión, la búsqueda por un estado que la incentive a escribir un poema que no esté cargado por la retórica romántica: “un poema como una oreja que se corta sin hacer ruido, un simple cartílago que cae a tierra, que no es ningún símbolo, sino un simple corte delicado” (Ollé 2015: 48).

Lo mismo ocurre en torno al léxico de la tradición literaria, cuya utilidad Sarah niega para su autorrepresentación:

Esta soledad no es la romántica de Nerval, ni el *spleen* baudelariano, no la locura nietzscheana en Sils Marie (con una pensión de la Universidad). Es la de los vagos que caen más bajo hasta que la sorpresa que motivan parece humana. En un terreno baldío, un vago, un demente, cuyos cabellos erizados parecen enredaderas mugrosas: una imagen de Lima que digieres como si digirieras mierda. ¿Me gusta la mierda? (Ollé 2015: 63)

Los conceptos elaborados por la tradición literaria y filosófica occidental, para Sarah, no son propicios para describir su soledad. En cambio, su sentir se aproxima a la experiencia marginal del vagabundo que genera repulsión en las calles de Lima. De acuerdo a Sarah, su subjetividad se encontraría atraída por la del cuerpo marginado, precario e incluso lo

escatológico, con lo que se aproxima a lo abyecto. La abyección, de acuerdo a Kristeva, es “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (2006: 7). Así, los seres abyectos son aquellos despojados de la competencia discursiva que los autoriza a hablar y obrar como sujetos, razón por la que ocupan una posición subalterna y estigmatizada (León 2005: 52-53). El vago/demente y el terreno baldío que describe Sarah pueden considerarse como tal, debido a la exclusión a la que los someten el discurso médico y el capitalismo productivo de Lima, al punto que es difícil considerar al vago un humano o causal de alguna sensación ‘humana’, es decir, de empatía. Estos elementos que componen la imagen de Lima, además, están investidos por la sensación de repugnancia a partir de adjetivaciones como ‘erizados’, ‘mugrosos’ y la comparación con la mierda. Siguiendo a Kristeva, Ahmed considera la repugnancia una forma de abyección por la cual, en la proximidad de los cuerpos, esta permite mantener los límites entre ellos, puesto que su movimiento obliga al sujeto a retroceder ante el objeto considerado repugnante (2015: 140-142). En esta misma línea, Kristeva vincula la abyección a las tres fases del proceso constitutivo del sujeto de acuerdo al psicoanálisis (oral, anal y genital), por la cual las aberturas del cuerpo funcionan como demarcadores entre lo que le pertenece, y lo que por corresponder al mundo exterior es expulsado del cuerpo, volviendo abyectos los residuos de comida, los desechos corporales y la sexualidad (Ortega 2010: 142-143).

Resulta relevante que Sarah exprese afinidad con los cuerpos abyectos, puesto que ella misma se constituye como uno en el sistema social y literario que construye la novela. Los objetos se vuelven abyectos en la transgresión de los límites y las reglas, en la perturbación de una identidad, un sistema o un orden, la cual los vuelve ambiguos y mixtos (Kristeva 2006: 11). En esta dinámica, los seres abyectos conforman el exterior constitutivo del sujeto que, sin embargo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional (Butler 2002: 19-20). Como se estableció en el primer capítulo, a los ojos del barrio de Sarah, ella genera repugnancia debido a su relación de pareja con Ignacio, por la cual desafía las jerarquías coloniales y de género, convirtiéndose en una desclasada ‘blanca sucia’. Pero a su vez, Sarah desafía los límites demarcados por la identidad del autor romántico a través de su escritura. Los trabajos de cuidado, esto es, de reproducción, que ejerce Sarah conforman, en el sistema social de la novela, el exterior constitutivo del modelo de autor romántico, puesto que al ser entendidos como comunes se oponen a la

singularidad de este último. Más aún, esta división sexual del trabajo es fundamental para el funcionamiento del campo literario, ya que es el trabajo de cuidados de Sarah lo que permite que Ignacio pueda escribir.

La soberanía del autor moderno como singularidad depende de que pueda ejercer el dominio o, por lo menos, presumir su distinción respecto a aquellos que en la comunidad representan el gregarismo animal de la multitud (Pérez 2017: 170) y sus males. Es en este ejercicio de poder de Ignacio sobre Sarah que se sostiene el modelo de autor romántico absuelto de las estructuras sociales y de sus males, entre los cuales la novela señala el clasismo, el racismo y el sexismo. Por esta razón, Sarah politiza su abyección en la exposición de las contradicciones entre el discurso del modelo de autor romántico y el contexto de crisis social y política, por las que “la pasión y el arte parecen un derroche” (Ollé 2015: 50). Así, si en la figura tradicional del autor moderno su lugar paratópico lo legitima como tal, la narración de Sarah lo devuelve como una abstracción delirante de la realidad material, tanto de su contexto como de su cuerpo que se va deteriorando:

Este año parecía perdido. Existía un juicio y la amenaza de ser desalojados de la casa. En medio de todo este alboroto, estaba Ignacio, a quien el arte, lo lúdico de una escritura, mantenía en ascuas y lo guiaba hasta el abandono corporal. He ahí su figura encorvada, sus dientes arruinados, su desempleo y esa necesidad de sufrimiento ante todo (2015: 80).

Hay un ejercicio similar cuando Sarah recuerda uno de sus primeros paseos con Ignacio, que pareciera ser anterior al periodo del conflicto armado, pero esta vez, el recuerdo se ve impregnado por su reciente cuestionamiento del modelo de autor romántico situado en un contexto de desigualdad e injusticia social como el peruano:

Caminamos hasta una cooperativa campesina [...] Noté que, en estos lugares, el tiempo parece que retrocediera, como en esas casas chinas del pueblo de San Luis, a punto de desplomarse. Un poeta vivía aquí, mientras el mundo y sus viajes espaciales, sus futuras colonias interestelares, eran el paroxismo del progreso (2015: 112).

A través de estos contrastes paradójicos entre el modelo romántico de autor y la realidad social, Sarah cuestiona su legitimidad, sobre todo al tomar en cuenta que parte de las características de su modelo es la política revolucionaria. Las limitaciones de este modelo son puestas en evidencia en su capacidad de siquiera atender a los problemas sociales, pues este más bien tiende al ensimismamiento y la celebración de una modernidad futura que no se concreta en el Perú del presente. El modelo de autor romántico, en su carácter trascendental, abstrae la revolución y al pueblo, omitiendo la actual degradación de sus

condiciones materiales. Se trata de una crítica que se consolidó en el campo literario después de los años 70, tras la caída de los grandes relatos y las utopías que, de acuerdo a Gustavo Guerrero, propician un cuestionamiento del paradigma moderno del poeta como profeta, cuya trascendencia se fundamentó en los años más recientes en el pueblo o la revolución (2010: 20-21,17). De este modo, se identifica la abstracción de la autoría como un elemento clave para legitimarla y privilegiarla, pero que también contradice los principios éticos y políticos que enarbola<sup>11</sup>.

Por otra parte, la soledad se vuelve un signo recurrente e importante en el texto, atravesado por el discurso romántico y los intentos de apropiación de Sarah<sup>12</sup>. Como se estableció en el primer capítulo, para el discurso romántico, la soledad y el retiro del mundo social del artista en la torre de marfil son condiciones necesarias para la constitución de su singularidad y, por ende, de su autoría. Sarah reconoce esta necesidad de soledad para el ejercicio autorial y su deseo por satisfacerla: “siento la quietud en mi habitación cuando sale. Disfruto de esa soledad con los ojos abiertos, como en un juicio sin testigos” (Ollé 2015: 78). La convocación de la necesidad de soledad se elabora a partir de tópicos como el emprendimiento del viaje de héroe: “Necesitaría de un pasaje a un país lejano, esa salida cliché me salvaría de este platonismo” (Ollé 2015: 76). Sin embargo, la autonomía del propio lenguaje se disputa con los mandatos de femineidad que estructuran las relaciones de Sarah. Por un lado, en tanto la escritura supondría su autonomía, Sarah teme que esta pueda resultar una amenaza para los sujetos de su cuidado, Ignacio y Sandra: “¿Podría pasarle algo a Ignacio mientras yo escribía sobre él? ¿Y a Sandra?” (Ollé 2015: 64). Asimismo, al ser mujer, la soledad no es un atributo que la singularice frente a la sociedad, sino que se interpreta como falta de esposo:

En mi escritorio, guardo todavía la botella de ron que Ignacio olvidó llevarse en el viaje. Verla simplemente, antes de almorzar, traza otro dibujo de mí: una mujer sola que esconde entre los libros una botella de ron, como una señal. O bien me saturó de romanticismo porque estoy temerosa de claudicar. ¿Es que no puedo estirar la mano y beber? ¿No puedo ir en contra de lo que significa para el resto del mundo beber? Beber no es ningún símbolo a ninguna hora del día (Ollé 2015: 116)

---

<sup>11</sup> Sin embargo, la crítica de la obra no implica una despolitización característica de los discursos posmodernos. Por el contrario, como se notará hacia el final del capítulo, se propone una politización de la escritura como resistencia a partir de la textualización del cuerpo que se opone a la abstracción del discurso romántico.

<sup>12</sup> El fragmento citado anteriormente en la página 50 de esta tesis tiene como centro la problematización de la representación de la soledad de Sarah en los códigos de la tradición literaria.



El fragmento citado reitera la resistencia de Sarah a una imagen romántica de sí misma posterior a su ruptura con Ignacio y su partida. El deseo de beber el ron dejado por el esposo-poeta la afecta porque el gesto pueda interpretarse como una expresión de tristeza por extrañarlo, la cual la hace dudar de su propia intención y deseo de terminar la relación. Estos pensamientos surgen en torno al beber como símbolo y sus posibilidades de lectura, entre la romántica y la ausencia de una interpretación. Sarah adjudica la lectura romántica a la sociedad en general, con lo que siente el peso de su juicio, pero también se la adjudica a ella misma, que habiendo interiorizado su discurso romántico y sexista, estaría autosaboteándose por el miedo a estar sola. Al final de la cita, Sarah reafirma su voluntad y niega el valor simbólico del beber ron; pero queda pendiente la duda de poder transgredir el valor hegemónico de ese símbolo, es decir, la posibilidad de resemantizarlo.

Las confrontaciones de Sarah entre su voz y la del discurso romántico, sumadas a las reapropiaciones de esta última, son expresiones de la situación discursiva ambivalente en la que se encuentran las escritoras mujeres. El discurso romántico del canon literario masculino es percibido como ajeno por Sarah y, sin embargo; es parte de su lenguaje. Es a partir de esta autoconciencia de su relación con el modelo romántico de escritor y de su lenguaje que se hace más urgente la necesidad de resistir a su violencia y, por su puesto, de un lenguaje propio.

Por otra parte, escribir sobre su bloqueo creativo implica también escribir sobre su contexto y sus relaciones interpersonales, puesto que estas han configurado su lugar subyugado en el campo literario. Así, pese a que el discurso romántico no considere la vida de Sarah digna de ser contada, la escritura de su vida le permite revisar e identificar su silencio en la opresión de sus vínculos afectivos:

A ello se referían cuando me acusaban de dar siempre una visión interior o hiperbolizar la angustia. Sufrir no era tener una conciencia desmesurada de sí mismo y yo quería hablar de mí. Ella quería hablar de ella. No entendía la censura, no explicaba la culpa. Todos estos sentimientos nacían del amor como vínculo con los demás (Ollé 2015: 40).

La escritura de la vida de Sarah no es el relato sucesivo de eventos, sino la exploración y re/creación de las impresiones, sensaciones y contradicciones que aparecen en el recuerdo. Por eso es que los hechos de la obra no se presentan de manera lineal, sino que son fragmentos fugaces, en los que priman las reflexiones de Sarah, y que, como señala Reisz, ocurren repetidas veces con distintos énfasis y variados matices emocionales (2015: 16). Esta conciencia de sí misma en su escritura constituye un ejercicio reflexivo

y analítico por el cual Sarah busca constituirse como *creadora de sí misma*, a partir de la reafirmación de la autonomía de sus acciones y decisiones, al margen de la mirada de los otros:

Una novela. Es imposible: el argumento, los personajes, la trama, en fin. Solo la prosa anárquica, híbrida, onírica, lo que quieran. ¿Qué pretendo?, preguntan. ¿Hacer filosofía?

Lo que deseo es cambiar de casa, saber que lo que voy a intentar es de mi mera responsabilidad. Liquidar cualquier mirada que pretenda ser juez. Dejar que yo me encargue, aun equivocándome, de encontrar los resultados aun equivocados (Ollé 2015: 80).

Así, la escritura le permite a Sarah contemplar críticamente sus vínculos afectivos fundados en el amor como relación de dominación; o en sus palabras, neutralizarlos para repensar sus desvinculaciones con la madre y el poeta-esposo como posibilidades de liberación: “Desde que el amor se desvincula, los sentimientos se neutralizan, ya no existen como lazos. Ahora no les pertenezco dócilmente” (Ollé 2015: 40). Entre los últimos relatos del reencuentro entre Sarah y el esposo, por ejemplo, Sarah reconoce el amor romántico como parte de su educación adolescente, con lo que su filiación al campo literario, a partir de su matrimonio con Ignacio, no era más que la reproducción de los valores familiares que ella misma buscaba transgredir:

¿Era esa la ocasión para permitirme un discurso sobre el platonismo? Hubiese tenido que empezar por el principio, allá en mi infancia. Ignacio no comprendía jamás el rumbo que había tomado el amor real convirtiéndose, sin poder precisar cuándo, en un rabioso masoquismo platónico por la imagen que él proyectaba en mi fantasía y que no quería salir de esa zona espectral que lo abrigaba [...] Necesitaba que fuera así porque yo no podía vivir en la literatura como él lo hacía. Y, al no entregarlo todo, yo vivía de su entrega. Necesitaba inventar el amor para que el mundo me aceptara sin esa entrega. No deseaba seguir fijando mis huesos en su destino para calcarlo [...] la madurez tiene sus propios deseos (Ollé 2015: 110-111)

De esta manera, el abandono del esposo aparece como parte del proceso de maduración y crecimiento de Sarah para poder vivir y escribir de acuerdo al propio deseo, y no el de su marido o el de su familia.

De manera similar se plantea la partida de la madre al extranjero y la venta de la casa de la infancia. Aunque la familia, particularmente la madre, encarna el sistema social que oprime y torna abyecta a Sarah, su partida a Nueva York será un evento traumático para el personaje, pues, como señala Victoria Guerrero, marca la pérdida de la infancia y del

lenguaje proveniente de la madre, dejándola en orfandad de manera forzosa (2016: 57): “Desde que todo se dispersara con la partida de mi madre, mi infancia había muerto por segunda vez” (2015: 103). El lenguaje de la madre es sostén de los ideales de femineidad clasemediera, como estabilidad económica y amor romántico, que alimentaron las fantasías de la infancia de Sarah, y que finalmente la persuadieron de ocupar un lugar auloral. Pero en su migración, estos ideales le son negados a la madre, quien se va sola a radicar en un país ajeno en el que tiene que trabajar como obrera para subsistir. La negación de las expectativas y fantasías de sueño americano de la madre marcan la ruptura de Sarah con estos valores, en un doloroso, pero tierno reconocimiento e identificación entre hija y madre por haber atravesado la fantasía:

[T]ú, que eras tan racional, caíste en la trampa y, diciendo que nunca te equivocabas, ibas directo al abismo.

Esa vez hablamos por última vez como madre e hija bañándonos en un tierno veneno. Yo, porque nada era como tú lo soñabas. Y tú, porque nada era como yo lo soñaba (2015: 115).

Pese a la dureza de su separación, la partida de la madre es un hito importante para el despojo de *lo familiar* de Sarah, de aquel ruido que le brinda seguridad por conocido (su trabajo, sus vínculos familiares, su esposo), pero que no le permite escucharse y escribir (se). Así, aunque la relación con la madre marca el fin de su infancia, a su vez se convierte en una figura modélica para desarrollar el propio lenguaje sin las ataduras del discurso romántico: una mujer mayor que deja todo para comenzar de nuevo.

Con todo esto, las reflexiones de Sarah sobre su propia escritura demuestran conflicto con el registro autorreferencial del texto:

Empiezo a escribir de veras mal. Mi aprendizaje cayó en el tacho de basura. ¿No es la intención la que hace la ficción? Entonces es falso que el diario sea completamente inocente porque todo es juego, hasta la peor desesperación es maña. Incluso *Bing o Imaginación muerta imagina*: maña creativa que responde al estado inmediato a la desesperación, o a la cuestión de la inmovilidad creativa. Sensaciones que, gracias a la gran maña, pueden resolverse artísticamente.

Sin embargo, siento que esto está mal. Está de veras mal. ¿Qué es esto? Esto está equivocado, persisto en lo equivocado. Pese a ello, no se puede denominar tampoco terapia, sigue siendo ficción-intención-imaginación-autoengaño, pero no terapia. Estoy consciente de lo último como de que no alcanzaré la suficiencia. Solo el ruido (2015: 25-26)

El carácter autorreferencial del texto cobraría un valor negativo, puesto que, según los preceptos del campo literario, la literatura debe ser ficción, entendida como pura

invención, alejamiento de las vivencias personales; un argumento con el que constantemente se ha minimizado las obras de mujeres, pese a que por mucho tiempo la crítica de la literatura canónica ha estado guiada por la identificación entre el autor factual y el autor implícito. A esto se añade que la admisión de invención de lo relatado le genera angustia y culpa por los juicios de la tradición literaria aliados con el sistema de sexo-género que construye a las mujeres como ‘teatreras’: “Solo podía empujarme a desistir de serlo el hecho de reconocer que nunca había sido una escritora de verdad, sino una especie de actriz, alguien que fingía, que inventaba una parodia. Posiblemente inventé mi sufrimiento, mi deleite, mi alma y hasta mi propio vacío” (2015: 36).

Como ya se había adelantado, en *Por qué hacen tanto ruido*, podemos identificar a Sarah como alter-ego de Carmen Ollé al reconocer varias alusiones a facetas de su vida, entre ellas, su relación marital con el poeta Enrique Verástegui, su trabajo como profesora universitaria, la alusión a otras compañeras escritoras peruanas<sup>13</sup>, así como el contexto de crisis social y violencia política del Perú de los años 80. La invitación a una lectura autobiográfica también se refuerza en la reciente edición hecha por Intermezzotropical en el 2015, cuya portada muestra una fotografía de Carmen Ollé y Enrique Verástegui en el Cementerio de Montparnasse en París en 1978. La vacilación entre novela y autobiografía presente nos remite a aquellos relatos que, en los últimos años, la crítica ha denominado *autoficción*.

Los primeros intentos por definir esta categoría, neologismo creado por el narrador francés Serge Doubrovsky para referir a su propia obra *Fils*, se basarán en la identidad nominal entre autor y narrador. Gerard Genette presentó la autoficción como un triángulo, en cuyos ángulos aparecen las categorías de ‘narrador’, ‘autor implícito’ y ‘personaje’, vinculadas por signos de igualdad y diferencia: “Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido” (Reisz 2017: 76, Genette citado en Musitano 2016: 106). Más tarde, el discípulo de Genette, Vincent Colonna, define la autoficción como la ficcionalización del yo, en la cual se establece la identidad onomástica entre autor y personaje, pero como una proyección del primero en situaciones imaginarias (Musitano 2016: 107).

---

<sup>13</sup> El texto recurre a los nombres de las escritoras Patricia Alba y Mariella Sala, quienes, como Carmen Ollé, comenzaron a publicar en la década de los 80: “Había pensado en que mis amigas poetas no tenían a dónde ir en esta ciudad en una noche tan hermosa de gran viento; que los cabellos de Patricia necesitaban otra noche y otro viento que los revoliera; que Mariella no debía encerrarse en un cine, sino abalanzarse sobre estos mugrientos techos para destruirlos” (Ollé 2015: 47)

Aproximaciones teóricas más recientes han trasladado su enfoque de la identificación entre el autor factual y el narrador a los efectos de lectura de este género. El español Manuel Alberca, apoyándose en la teoría sobre la autobiografía de Philippe Lejeune, propone como modelo de lectura de la autoficción ‘el pacto ambiguo’, el cual pretendería romper el esquema receptivo del lector. Mientras, por un lado, la autoficción parece establecer una lectura autobiográfica, es decir, que cuente hechos que realmente sucedieron, a partir de la identificación nominal; por el otro, no plantea una interpretación autobiográfica explícita, al señalar que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios (Alberca 2005-2006: 119). El acercamiento de Alberca coloca el foco de la discusión en la frustración del deseo del lector por diferenciar lo ficcional de lo experimentado en su enfrentamiento a un texto que propone un punto medio entre estos pactos narrativos.

Justamente es esta diferenciación entre la realidad y la ficción lo que vuelve problemática la definición de la autoficción como género literario, puesto que en la reconstrucción de los hechos fácticos están implicados los ámbitos del deseo, del recuerdo, del sueño, de la imaginación o de la alucinación, las cuales son irreales, en el sentido de que no se pueden comprobar empíricamente; y sin embargo, son prácticas acompañadas por la conciencia de que lo fantaseado no ocurre en el mundo de afuera; por lo que resulta difícil establecer las fronteras “entre el fantaseo rememorativo, la apropiación de un rol, la teatralización de las propias emociones y la ficcionalización del yo” (Reisz 2016: 81).

Este problema se refuerza en *Por qué hacen tanto ruido* con su carácter autorreflexivo que privilegia la exploración de las distintas y hasta contradictorias sensaciones, asociaciones y deseos que provocan en la narradora los sucesos recordados. Sarah se recrimina escribir sobre su propia vida, pero inmediatamente cuestiona este juicio y el concepto de ficción: “¿No es la intención la que hace la ficción? Entonces es falso que el diario sea completamente inocente porque todo es juego”. Sarah sugiere que, si la proposición de falsedad o invención al momento de escribir es un requisito para la creación literaria, entonces su libro/diario es literatura, dado que toda reconstrucción de los hechos está investida por los intereses del emisor en el que convergen fantaseos, exageraciones y desdoblamientos. No sería posible, entonces, la total inocencia de contar objetivamente la propia experiencia, por lo que no habría distinción clara entre la ficción, la imaginación, el autoengaño, y hasta el histrionismo (Reisz 2015: 11), lo que se refuerza de manera particular en la novela a través del reconocimiento de Sarah sobre la falta de

autenticidad de su relato. Esta manera de concebir la ficción afecta también el entendimiento de la relación entre arte y vida, punto sobre el cual propone otra crítica al modelo de autor romántico y se abre la posibilidad de que el sujeto pueda en la escritura *inventarse* a sí misma.

Sarah sintetiza su propuesta contra el modelo romántico de autor y la autorreferencialidad a través de la figura de la ‘prostituta teatrera’, en un gesto que claramente la distancia de los roles asignados por los personajes masculinos de cuidadora y musa. En primera instancia, la figura de la prostitución es contrapuesta de manera irónica al sentido puritano del amor platónico, que Sarah frasea como ‘mi puterío platónico’ (Rowe 2016: 100). Se trata, nuevamente, de una reevaluación de los principios idealistas del discurso romántico y de la subordinación a la que es sometida por los sujetos de su afecto. La prostitución implica la liberación de estos vínculos para establecer su autonomía y poder escribir sobre sí misma, con lo que adquiere el sentido de exhibición: “La novela que tenía sobre mi mesa representaba el punto muerto de ese instante del que estaba huyendo: el ego, el enardecido yo, la *prostitución* del espíritu: mi vanidad” (Mis cursivas. Ollé 2015: 35-36). Así, la novela se concibe como un acto revelador del yo, la exhibición de lo privado que la sociedad oculta.

Sarah también se identifica como prostituta en tanto sujeto deseante, carácter estrechamente vinculado al ejercicio de la imaginación: “Yo era una ramera delicada, puesto que mis noches de placer no existían, sino que eran supuestas; una prostituta astuta en la imaginación que deseaba lo que no podía desear; eso también engendraba peste” (2015: 36). La exhibición del yo en la escritura involucra la imaginación en forma de fantasía, la cual le permite figurar los deseos de liberación y creación que le están prohibidos. Así, su escritura se plantea como una apropiación de su deseo, aquel que es sancionado por el discurso literario hegemónico. La propuesta se sigue de las reflexiones de Sarah presentadas en el primer capítulo, a través de las cuales demuestra el íntimo vínculo entre la literatura y la vida, pues la primera configura los deseos de sus lectores y autores, e influye en su proceso de socialización. De esta manera, la escritura se vuelve un intento por reconfigurar los planos del deseo y de la fantasía, y pensar en otros caminos, otras posibilidades de existencia: “Para comprender «Bizancio», para contenerme en lo que amo y no amo y desaparece, enigmática silueta, imagino una ruta...” (Ollé 2015: 117).

La imaginación se plantea como fuerza creadora que puede alcanzar el autoengaño, con lo que la escritura de la propia vida permite, en cierto sentido, cambiarla, por la contaminación del recuerdo con el deseo: “Cuántas veces rehíce la misma historia. *Imaginé* situaciones basándome en experiencias reales. *Fingí* que Ignacio se iba, *creía* verlo entrar por la puerta y salir y entrar y, otra vez, salir sin rumbo determinado” (Mis cursivas. Ollé 2015: 39). Ignacio se va y regresa en el recuerdo en función a los vaivenes entre amor y odio de Sarah, con lo que su rememoración fantaseosa también recoge sus conflictos y contradicciones en sus vínculos familiares y con la institución literaria. Esto se sostiene hasta el cierre del texto en el gesto de desdecirse sobre el episodio de la borrachera de Ignacio en el parque, ya contada anteriormente:

La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta.

Esta noche no existe. Debo meterme esto en la cabeza (Ollé 2015: 124).

Aunque la negación de la existencia del episodio podría entenderse como incredulidad por el potencial creador de la imaginación, el aplastar un pequeño insecto condensa en el cierre la decisión de liberación de Sarah, que finalmente se materializa en el mismo texto publicado al que nos enfrentamos. Así, Sarah se construye como sujeto en su escritura, y quizá la aparente contradicción del cierre no la construye como sujeto liberado, pero sí como sujeto que resiste, porque, como señala Cornejo polar, en *Por qué hacen tanto ruido* es con la palabra que se instauro un espacio de autonomía personal (2016: 132), y se lucha por la liberación.

Por otro lado, considero que la incorporación de elementos de la vida de Carmen Ollé afecta nuestra lectura en otro nivel. Reisz señala que la inclusión de estos aspectos autobiográficos en las ficciones tiene impacto en nuestro trabajo imaginativo del proceso de lectura. Al considerar estos efectos, que pueden generar distintos mecanismos imaginativos según se manejen los procedimientos literarios (2016: 85), Reisz formula otra propuesta para entender la autoficción desde el modo de lectura. Más precisamente, ella plantea la inscripción de un destinatario (narratario, lector implícito o lector ideal) como rasgo diferenciador de la autoficción, que es posible imaginarlo al formar parte del círculo íntimo del autor o de su medio social y cultural. Este potencial destinatario del relato tendría la capacidad de identificar a algunos personajes como personas reales o elementos autobiográficos que están mezclados con personas y sucesos imaginarios

(2016: 88). Asimismo, contempla la autoficción como un relato donde prima la reflexión sobre la escritura, por lo que muchas veces este destinatario implícito puede ser descrito como un escritor o como alguien que conoce el mundo literario (2016: 89).

La propuesta de Reisz sobre la autoficción a partir de un destinatario implícito nos permite pensar en una intención mucho más política de *Por qué hacen tanto ruido*. Las principales alusiones autobiográficas de la novela son datos paratextuales que suelen manejar los lectores pertenecientes al medio literario (la crítica, otros escritores y estudiantes universitarios de Literatura). Siguiendo a Reisz, entonces, el campo cultural no está únicamente representado en esta novela, sino que también funge destinatario del relato, con lo que estas referencias autobiográficas afectan nuestro proceso de lectura o, por lo menos, la lectura de aquellos que estamos vinculados al campo cultural literario. Al respecto, Victoria Guerrero observa que:

Ollé es una escritora con un bagaje suficiente como para saber que al comprometer facetas de su vida con su proyecto como escritora amenaza al ‘establishment’ literario y sobre todo, desafía de manera perturbadora lo privado femenino, dejando entrever facetas que desenmascaran lo que callamos de manera pública, aunque agazapadas tras el velo de la ficción. (Guerrero 2016: 53)

El velo de la ficción le sirve a *Por qué hacen tanto ruido* como mecanismo de defensa contra la devaluación de la crítica por la convocación de lo particular-femenino del discurso autobiográfico, como sucedió con la obra de las poetisas peruanas de los 80, así como de sus cuestionamientos para exigir autenticidad y corroboración de lo contado. Pero a su vez, el reconocimiento de las referencias autobiográficas lo convierten en una suerte de testimonio/declaración de la autora de resistencia de la violencia silenciada en la vida cotidiana, particularmente en los espacios del arte y la cultura que uno creería absueltos; de manera que subyace en el texto una denuncia sobre estos dirigida a sus mismos integrantes, además de que nos interpela a atender de manera crítica nuestras propias prácticas en el campo cultural.

## **2.2 Un soplo de vida: más allá del sujeto dualista**

La relación entre Autor y Ángela da cuenta de una clara desestructuración en la forma moderna de entender la autoría, pues expone sus límites expresivos y de autoridad. Sin embargo, la obra va más allá y plantea una figura autoral alternativa, que implica una determinada postura ética y estética desde la reconciliación de la razón y el cuerpo o, en términos de la obra, el ‘soñar despierto’ y ‘el pensar-sentir’, a partir de los tópicos de la



creación divina. Para entender la construcción de esta postura, resulta útil considerar el concepto de “destejedora” que propone Eleonora Cróquer para denominar la tradición de mujeres cuya escritura disidente es asociada a la monstruosidad, aquella “que deshace con su palabra la trama simbólica cuya composición objeta” (2000: 24). De esta manera, en el primer capítulo vimos cómo las divisiones y jerarquías entre hombre y mujer, mente y cuerpo, razón y emoción del sistema carnofalogocéntrico, son expuestas como artificiales, a través de la reescritura del tópico de la obra como reflejo del alma del autor, pues, por un lado, Ángela, en su lugar de creatura, toma agencia a través de la escritura y mina el poder de Autor, y por el otro, la crisis de identidad de Autor no logra esclarecerse con la creación de Ángela, sino que más bien devela su miedo sobre lo desconocido.

Este ejercicio de reescritura de la figura autoral cobra fuerza a través de la figura del cuerpo femenino. Si la actividad creativa de Autor, asociada a la razón instrumental y la divinidad, es representada a través del dios cristiano y el inventor, la escritura de Ángela demandará otra forma de entenderla y de representarla, la cual se asentará en la metáfora del parto y la maternidad, por la que Ángela equivale los hijos a los textos: “¡Me gustan tanto los niños, me gustaría publicar uno llamado *Joao!*” (Lispector 2008: 93)

La metáfora del parto puede tener importantes repercusiones en la deconstrucción de las oposiciones binarias de género que organizan el trabajo de producción (creación) y reproducción (repetición). Susan Stanford Friedman afirma que la metáfora del parto, cuando es usada por escritoras, permite validar el ejercicio de la autoría de las mujeres al unir la labor mental y la labor corporal en la (pro)creación, desafiando las oposiciones entre palabra y carne, y mente y cuerpo, pues a través de esta se reconcilian las partes contradictorias (1987: 49)<sup>14</sup>. La reconciliación de estos elementos es clave si consideramos el proyecto del sentir-pensar de Lispector; pero además, su metáfora del

---

<sup>14</sup> Es importante precisar que la propuesta de Stanford no se basa en una consideración esencialista del sistema sexo-género sobre el uso de las metáforas de la creatividad. Más aún, el artículo comienza situando la metáfora del parto dentro del debate sobre el concepto de escritura femenina elaborado por las feministas francesas, entendida como una poética del cuerpo femenino. De esta manera, las críticas sobre la metáfora del cuerpo, así como el de la escritura femenina, se dirigen al determinismo biológico que esta estaría implicando (1987: 50), con lo que el trabajo de Friedman es consciente de su lugar en el debate feminista y sus riesgos. Por otro lado, el aporte de este artículo se encuentra en la contextualización de la lectura de la metáfora y de sus efectos en ella de acuerdo al conocimiento del sexo del escritor o escritora. Ciertamente, hombres y mujeres pueden usar y han usado la metáfora del parto; sin embargo, la operación de congruencia que busca la metáfora, y que requiere ser completada por el lector, se ve opacada por las contradicciones que evocan las resonancias culturales (la división sexual del trabajo) y biológicas (el sexo del autor y la capacidad de parir) cuando esta es emitida por un hombre, perpetuando la distinción entre creación y procreación (1987: 56). Por el contrario, el conocimiento de que la autora y/o sujeto de la metáfora es una mujer, facilita la visualización de la similitud de los procesos (creación y procreación, y los elementos implicados) y su reconciliación.

parto evidencia los límites del autor y devela sus fantasías. Por ejemplo, en lo que sería el ‘Libro de las cosas’ de Ángela, ella escribe:

**Ángela Madre-cosa**

Me abrí y de mí naciste. Un día me abrí y naciste para ti mismo. Cuánto oro corrió. Y cuánta rica sangre fue derramada. Pero mereció la pena: eres perla de mi corazón que tiene forma de campana de plata pura. Me desvanecí. Y tú naciste. Y me apagué para que tuvieses la libertad de un dios. Eres pagano, pero tienes la bendición de la madre.

Sí. Y la madre soy yo.

En el fragmento, Ángela se posiciona como la madre de un ser al que brindó con su nacimiento ‘la libertad de un dios’ que, siguiendo la lectura establecida de los signos de la obra, referiría a Autor. Sin embargo, los juegos autoreferenciales de la novela generan otras capas posibles de interpretación: Lispector habla a través de Ángela y se señala como la creadora de Autor, o se remite a su historia de nacimiento, por el cual ella creía que su madre había muerto (“Me desvanecí. Y tú naciste [...] Y me apagué para que tuvieses la libertad de un dios.”), y que posteriormente la crítica y los biógrafos tomarían como una figura importante para la vida de Clarice y para su escritura<sup>15</sup>. Sea cual sea la lectura que decida tomarse, la metáfora del parto desmonta la jerarquía autor-obra, y sitúa al autor (ya sea el personaje Autor o a la autora fáctica Lispector) en el lugar de la obra, convirtiéndose en lo creado. Siendo así, la metáfora del parto desmiente la del ‘estado de naturaleza’ de la filosofía política y moral, la fantasía máxima sobre la autonomía del hombre, según la cual este habría estado solo antes de la conformación de las sociedades, sin ningún vínculo social que lo comprometa a un otro, de manera que niega su origen en el cuerpo femenino<sup>16</sup>. Justamente, para Sheyla Benhabib, la negación de haber nacido de una mujer es lo que libera al ego masculino del vínculo de dependencia más básico, con

---

<sup>15</sup> Clarice Lispector contó en distintos medios la enfermedad de su madre y su sentimiento de culpa sobre esta, pues su nacimiento habría empeorado su condición. Asimismo, en una de las últimas entrevistas que dio, declara que, según le habían dicho, su madre también escribía: “[E]l día de la boda de mi hijo, Paulo Gurgel Valente, una medio tía mía, que estaba en la boda, se acercó a mí y me hizo el mejor regalo del mundo. Dijo: «¿Sabes que tu madre escribía? Escribía diarios» [...] Mi madre era paralítica y yo me moría de sentimiento de culpa porque creía que lo había provocado yo al nacer. Pero me dijeron que ya era paralítica antes...” (Sant’ Anna y Colasanti 2009: 182). Esta relación entre la escritura y la muerte de la madre sería perpetuada por distintos biógrafos de Lispector, entre los cuales se encuentra Benjamin Moser, quien cuenta que la madre tenía sífilis, y que tuvo a Lispector porque, según una superstición de su región, esa enfermedad se puede curar con un embarazo. Ella, que habría sabido los fines de engendración, sentía culpa de haber podido salvarla y le contaba historia de milagros o santos (Ortiz: 2018: s/p).

<sup>16</sup> Resulta bastante ilustrativa de la autonomía del hombre y la negación del cuerpo de la mujer la cita que toma Benhabib de Hobbes, en el que la madre es reemplazada por la tierra: “Consideremos que los hombres... surgieran ahora de la tierra, y de repente, como los hongos, llegaran a la madurez plena, sin ningún compromiso mutuo” (Hobbes citado en Benhabib 1987: 131)

lo que se vislumbra la conformación de un sujeto narcisista que ve al mundo a su propia imagen y que no puede verse a través de los ojos del otro (1987: 131-132). La autonomía propia del estado de naturaleza del hombre encuentra su correlato en la figura del autor moderno a través del carácter autogenético y ex nihilo de sus obras, como vimos en el anterior capítulo, y que encarnan las primeras intenciones de Autor.

A su vez, la evocación de la maternidad a partir de la metáfora del parto recupera el vínculo social primario, lo que permite que Ángela remita a su lugar tanto como creadora como creatura: “Entonces grito en voz alta: madre, y soy hija y soy madre” (2008: 92). Al reconocerse como madre e hija, como creadora y creatura, Ángela asume la escritura como un ejercicio de liberación, de ser el producto de su propio discurso y, de esta manera, ser ella quien se construye como sujeto. A través de su escritura, Ángela se niega a asumir el rol utilitario que le impone autor, con lo que el proyecto de autoconocimiento de Autor para reconocerse como sujeto coherente y cognoscible fracasa, y en cambio se erige el proyecto de autocreación de Ángela. De esta manera, el cuerpo de Ángela se vuelve un espacio de afirmación de su propia agencia.

La evocación del cuerpo femenino es importante para desmontar los binarios jerárquicos del sistema carnofalogocéntrico, pues la experiencia corporal per se ha sido negada en la historia de la filosofía occidental, así como también ha sido una marca material para el ejercicio de la dominación. Val Plumwood recuerda que los binarios jerárquicos como razón/emoción, mente/cuerpo, humano/ naturaleza, universal/ particular, etc. se han perpetuado a lo largo del tiempo en el trabajo de los filósofos más importantes de Occidente con distintos énfasis, desde Platón, Hegel, Rousseau, Descartes, Marx, entre otros (2003: 45). Y más de uno de ellos ha convocado estos binarios para justificar el dominio sobre las mujeres, los esclavos y grupos racializados, en tanto se consideran seres más alejados de la razón y más cercanos a la naturaleza (2003: 46). Al respecto, las reflexiones de Sherry B. Ortner también resultan muy ilustrativas para pensar la dominación de la mujer en su asociación a la naturaleza y las emociones. La autora plantea como hipótesis que las funciones y desarrollo fisiológicos de las mujeres relacionados a la procreación (menstruación, preñez y parto), así como el dolor e incomodidad que estos producen, hacen que la mujer sea percibida por la cultura como más enraizada a la naturaleza (1979: 8). En ese sentido, las mujeres al ser consideradas ‘más cuerpo’, se encontrarían más próximas a la naturaleza que los hombres.

Es a través de la evocación del cuerpo, de las emociones y del instinto que Ángela construirá una escritura que desafíe la de Autor, una escritura que, como mencionamos en el anterior capítulo, explore más allá de los límites del lenguaje representacional y del ego cartesiano, el cual resulta insuficiente para ambos personajes para la expresión de su experiencia. Una escritura, pues, que desafíe las estructuras establecidas por la razón: “**Autor** Las palabras de Ángela son antipalabras: vienen de un abstracto lugar en ella donde no se piensa, ese lugar oscuro, amorfo y goteante como una caverna primitiva. Ángela, al contrario de mí, raramente razona: ella sólo cree” (Lispector 2008: 35). Esta manera de entender la escritura de Ángela tiene claras resonancias al concepto de escritura femenina elaborado por las teóricas feministas francesas tales como Hélène Cixous y Luce Irigaray. Para Hélène Cixous, la escritura femenina sería aquella que, más allá del sexo del escritor<sup>17</sup>, ‘escribe la diferencia’ y lucha contra la lógica falocéntrica (Moi 1988: 123). Este escribir la diferencia consistiría en la evocación de aquello que es anterior a la entrada del individuo a los parámetros de la cultura y la adquisición del lenguaje, a lo pre-edípico, donde prevalecería la Voz de la Madre, caracterizada por la franqueza y generosidad (Moi 1988: 124). De hecho, en su momento Hélène Cixous tomó como ejemplo de escritura femenina a la obra de Clarice Lispector, donde estaría presente la Voz de la madre.

Sin embargo, *Un soplo de vida* plantea de manera distinta la deconstrucción de los binarios a través de la escritura, pues no se limita a optar por la economía libidinal femenina, a lo instintivo y emocional, sino que busca su integración sin negar su antagonismo. Las distancias entre estas autoras se hacen más notorias al atender a las críticas sobre la escritura misma de Cixous. La crítica ha llamado la atención sobre el carácter utópico de la escritura de Cixous, donde todas las diferencias y contradicciones conviven de manera pacífica y homogeneizada, y donde la mujer goza de total libertad para la escritura, lo cual es logrado a través de la evocación de lo bíblico y lo mítico, esto es, el mundo de lo Imaginario. De esta manera, la escritura de Cixous constituye una “visión utópica de la creatividad femenina en una sociedad no opresora ni sexista” (Moi 1988: 30). Pese a su optimismo, Moi considera que precisamente la ausencia de análisis

---

<sup>17</sup> Pese a que el trabajo de Cixous constantemente rechaza las oposiciones binarias en ánimos deconstructivistas, así como el biologicismo, muchos han criticado el esencialismo de sus propuestas, debido a su estructuración binaria y a afirmaciones de la autora que determinan el carácter de la actividad humana de acuerdo a su sexo. Se puede revisar el texto de Toril Moi sobre Cixous en *Teoría literaria feminista* para encontrar una serie de ejemplos sobre esto.

de las condiciones materiales de la exclusión de las mujeres debilita su utopía, con lo que queda en falta una explicación sobre las desigualdades que padecen las mujeres como seres sociales, más que como arquetipos mitológicos que sí pueden escribir como mujeres (1988: 132). Las consecuencias políticas de esta retórica, que genera una identificación de la escritura femenina con el ámbito de lo Imaginario, corre el riesgo de caer en los mismos estereotipos machistas que excluyen a las mujeres de la racionalidad y las califica de emocionales, intuitivas e imaginativas y, además, constituye un proyecto que rehúye a la realidad y se refugia en lo mítico (1988: 131-132). En esa línea, Moi subraya la insistencia de Marcuse de recuperar la razón y la realidad para el proyecto utópico, de manera que este no sea simplemente una negación de la realidad, sino la abolición de las estructuras de poder (1988: 132). Así, la construcción de la utopía debe incorporar el análisis y la crítica de estas estructuras para desafiarnos a pensar otros mundos posibles y mejores, la cual es una tarea que implica la razón, puesto que, de acuerdo a Marcuse, la realidad se construye a partir del concepto de razón técnica como ideología legitimadora de la dominación (1969: 33).

A pesar de que la retórica de *Un soplo de vida* puede tener puntos de encuentro con la de Hélène Cixous en su estilo, la evocación de lo mítico y bíblico, así como del cuerpo femenino, esta no niega ni homogeniza las tensiones y jerarquías establecidas por la cultura carnofalogocéntrica, sino que las expone a través de la relación de Autor y Ángela, como vimos en el primer capítulo. No se trata, entonces, de un proyecto desconectado de las estructuras sociales, pero definitivamente convoca uno que resiste el carnofalogocentrismo a través de Ángela.

Paralelamente, la relación que establece el proyecto de Ángela con la razón también difiere bastante de la de Cixous. Si bien priman elementos que, de acuerdo a los binarios jerárquicos, se oponen a la razón, la propuesta de Ángela pasa por una integración de los pares, de la razón y la emoción, del cuerpo y el alma: “Soy libre para sentir. Quiero ser libre para razonar. Aspiro una fusión del cuerpo y alma” (Lispector 2008: 51). La novela plantea esta integración como el ‘soñar-despierto’, una actividad que estaría entre la conciencia y la inconciencia, aunque bien estas podrían ser equivalentes:

La vida real es un sueño, pero con ojos abiertos (que todo lo ven distorsionado). La vida real entra en nosotros a cámara lenta, *incluso el raciocinio más riguroso es sueño. La conciencia sólo me sirve para saber que vivo a tientas y en la falta (sólo aparente) de lógica del sueño. El sueño*

*de los despiertos es materia real. Somos soñadores tan faltos de lógica que contamos con el futuro. (Las cursivas son mías. Lispector 2008: 73-74)*

La obra de Lispector advierte los peligros de la parcialidad de la razón, pero también recupera su sentido como negatividad que estimula el deseo del sueño, de la utopía, de lo que parece no tener sentido. Más aún, afirma la presencia del sueño, de lo que supera la razón como material real y tangible. En ese sentido, la realidad es sueño pues, es un espacio en el que existe el inconsciente, los sinsentidos, lo inasible, lo que supera los límites de la razón.

En el plano del lenguaje, la razón se impone como un lenguaje significativo, como adelantamos en el primer capítulo, es decir, uno que está estructurado por la lógica y se concentra en la representación de los hechos. Sin embargo, en sus textos más recientes, Wittgenstein reconoce la posibilidad de que el lenguaje tenga usos que superen las estructuras de la razón y la lógica para evocar el sin sentido. De acuerdo a la lectura de Victor Krebs de la obra de Wittgenstein, este espacio del sin sentido sería la expresión de la conciencia, de nuestras emociones y deseos (2007: 23). Wittgenstein criticaría del ego cartesiano su parcialidad y ceguera sobre los otros niveles de conciencia activos en nuestras prácticas, sobre todo las lingüísticas (2007: 28), con lo que el lenguaje significativo no podría abarcar la totalidad de la experiencia humana. A través de su relación con Ángela, Autor reconoce la insuficiencia de este lenguaje para expresar lo que quiere:

A veces el pensamiento que brota hace cosquillas de tan leve e inexpresable. Tengo pensamientos que no puedo traducir en palabras. A veces pienso en un triángulo. Pero cuando intento pensar me quedo preocupado por mi intento de pensar y no surge nada. A veces el pensamiento es solo el susurro de mis hojas y ramas. Pero para mi mejor pensamiento no se encuentran palabras (Lispector 2008: 77).

Los personajes cuestionan en múltiples pasajes la importancia de los hechos para la escritura. Ángela, por un lado, recalca su carácter ideológico para estructurar nuestra percepción y la propia identidad: “A pesar de ser sagaz, no comprendo realmente lo que me está ocurriendo. Mientras el mundo me exige decisiones para las que no estoy preparada. Decisiones no sólo para provocar el nacimiento de hechos sino también decisiones sobre la mejor forma de serse” (Lispector 2008: 84-85). Es así que en la literatura prima la exigencia de la historia aristotélica y su función moral en cuanto presenta modelos de ser a los que aspirar. Por su parte, Autor, que en un principio sufría ansiedad por los parámetros de escritura del lenguaje significativo, niega que la vida

humana se limite a los hechos estructurados por la razón/conciencia, para más bien reafirmar la experiencia del sueño y la imaginación:

¿Qué es la vida real? ¿Los hechos? No, la vida real solo se alcanza por lo que hay de sueño en la vida real [...] ¡La imaginación precede a la realidad! Solo que yo solo sé imaginar palabras. Solo sé una cosa: soy tajantemente real. Y estoy en la vida fotografiando el sueño. Cualquiera puede soñar despierto si no mantiene demasiado encendida la conciencia (Lispector 2008: 73).

Es así que, posteriormente, justamente al comienzo de la sección “¿Cómo hacer que todo sea soñar despierto?”, Autor reorienta su proyecto literario a uno más cercano al de Ángela, uno sobre lo inasible de la realidad: “Los hechos me confunden. Por eso ahora voy a escribir sobre no hechos, es decir, sobre las cosas y su admirable misterio” (Lispector 2008: 90).

Los hechos, el registro de lo representable, aparece como insuficiente para Ángela. Ella prefiere lo irrepresentable, lo inefable: “«Sólo me interesa lo que no se puede pensar: lo que se puede pensar es demasiado poco para mí» [Ángela Pralini]” (Lispector 2008: 96)<sup>18</sup>. Escribir el misterio, aquello que no se puede o es difícil de ver es una constante en la escritura de Lispector: “Lispector siempre parece querer escribir lo que no se puede escribir. Es decir, tratar de captar con palabras el frenesí que causa lidiar con un conflicto que rebasa la expresión” (Ferrero 2017: 299). Así, lo divino de la literatura no reside en la capacidad creadora del autor, sino en la aproximación constante y sugerente del lenguaje a lo inefable. En uno de los pocos pasajes en los que los personajes parecen responderse el uno al otro, Autor declara no encontrarle sentido a decir lo que desea, debido al carácter evanescente de la voz. Ante esto, Ángela reafirma la importancia del habla incluso sin ningún interlocutor para aproximarse a lo divino:

**Autor** [...] ¿Amo a Ángela porque dice lo que no tengo el valor de decir porque me temo a mí mismo? ¿O porque me parece inútil hablar? Porque lo que se habla se pierde con el aliento que sale de la boca cuando se habla y se esfuma para siempre

**Ángela** [...] Hablar en alto sola y para «qué» es dirigirse al mundo, es crear una voz potente que consigue... ¿Consigue qué? La respuesta: consigue «qué». «Qué» es el sagrado sacro del universo (Lispector 2008: 36).

---

<sup>18</sup> Nótese que esta última cita es un epígrafe con el que se abre la última sección del texto, “Libro de Ángela”, la cual se adjudica al mismo personaje. La operación desconoce las jerarquías entre autor-personaje, en tanto la cita es un recurso a través del cual se dialoga con otras voces y se reconoce su autoridad.

Así, el aliento o soplo divino deviene en habla, por su capacidad para aproximarse a lo que no se puede representar y de dotar de vitalidad al mundo. Mario Cámara señala que, en la novela, la palabra se torna soplo en tanto infunde vida y es manifestación de vida, como su mismo título sugiere. El primer sentido estaría representado por Autor, y el segundo, por Ángela (2010: 3). Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, la distinción entre estos personajes se vuelve muy difusa conforme avanza la novela. Lo mismo sucede con estos roles, sobre todo en el caso de Ángela, quien se rebela como creadora y creatura, tornándose producto de su propio discurso. Pero a su vez, su capacidad para infundir vida a través de la palabra se manifiesta en la escritura que desarrolla en su Libro de las cosas.

Es posible ilustrar el carácter divino del lenguaje de Ángela a partir de la cita anterior. Que la pregunta se reitere con la respuesta de la misma reafirma los límites del lenguaje representacional con los que constantemente se topa Autor. Pero a su vez, es la sugerencia ilimitada de este ‘qué’, la multiplicidad de sentidos que puede adquirir, en lo que se concentra ‘el sagrado sacro del universo’. Jacques Derrida hizo cuestionó el modelo estructuralista de significación, según el cual el significado se produce a partir de las oposiciones binarias, en el que cada término adquiere su valor mediante su relación estructural con el otro. Para Derrida, el significado se produce en la libre combinación de significantes, entre la presencia de un significante y la ausencia de los demás, esto es, la *différance*: “el significado no está nunca presente, sino que está construido mediante el proceso potencialmente interminable de aludir a todos los restantes significantes ausentes” (Moi 1988: 116). Siendo así, no es posible la existencia de un significado trascendental, un último sentido, como sucede en el concepto de Dios cristiano, origen y fin último del mundo, o en su paralelo, en la visión tradicional del autor como fuente y significado de su obra (Moi 1988: 117).

El significado como *différance* es lo que posibilita en esta novela un lenguaje no representacional, estableciendo relaciones o combinaciones ‘sin sentido’ entre los significantes: “**Ángela** estoy pintando un cuadro que se llama *Sin sentido*. Son cosas sueltas, objetos y seres que no tienen nada que ver entre sí, como una mariposa y una máquina de coser” (Lispector 2008: 40). Esto es particularmente desarrollado en el Libro de las cosas de Ángela –que muy burlescamente Autor llama *Historia de las cosas (Sugerencias oníricas e incursiones por el inconsciente)*–, una especie de catálogo de objetos y personajes cuyas descripciones superan el mero concepto o la definición, sino



que componen fragmentos con anécdotas, ideas y sensaciones, que siempre aluden a algo más que el objeto referido, desbordando la significación de la palabra. Una escritura que, en palabras de Autor, se asemeja al sueño: “se van formando imágenes, colores, actos y sobre todo una atmósfera de sueño que parece un color y no una palabra” (Lispector 2008: 110). Así, Ángela escribe sobre estas ‘cosas’ desde sus experiencias (sensoriales, anecdóticas, pensamientos) con el coche, la mujer-cosa, la madre-cosa, lo indescriptible, etc., alejada de la mirada científica que los abstrae y objetiviza: “Mientras que para Ángela las cosas son personales, para mí el estudio de la cosa es demasiado abstracto” (Lispector 2008: 97).

Por el contrario, el proyecto literario de Ángela busca recuperar el carácter material y concreto de la palabra, por lo que la denominación ‘cosa’ resulta sugerente:

Más misteriosa que el alma es la materia. Más enigmática que el pensamiento es la «cosa». La cosa que está al alcance de la mano milagrosamente concreta. La cosa es incluso una gran prueba de espíritu. La palabra también es cosa, cosa volátil que cojo al vuelo con la boca cuando hablo. Yo la concreto. La cosa es la materialización de la energía aérea. Soy un objeto que el tiempo y la energía reunieron en el espacio. Las leyes de la física rigen mi espíritu y reúnen en un bloque visible mi cuerpo de carne (Lispector 2008: 99)

El soplo divino, entonces, se vuelve manifestación de la vida en la palabra, a través de la cual se materializa, se vuelve cosa. Nuevamente, lo divino no reside en el mundo de las ideas, en lo abstracto o lo trascendente, sino que lo divino se encuentra en la energía vital latente en todo lo que nos rodea, donde se concentra nuestra experiencia humana. Como establece Ferrero, en la reescritura de Lispector es la vitalidad misma lo que se convierte en sagrado, “el soplo es en ella [la vida] el instante de acción más sutil, es el toque divino que anima el alma” (2017: 299). En la novela, este soplo también es denominado ‘aura’<sup>19</sup>, y Cámara inserta este significante en la metáfora del soplo divino a través de su uso en el portugués, que significa ‘soplo’, ‘brisa’, y en resonancia a la idea de ‘aura vital’, que significa respiración. A partir de esto, de manera similar a Ferrero, Cámara señala que, en la obra, el aura sería la captura de la respiración del mundo, a través de la cual se despoja a las cosas de su valor de uso y su valor de cambio, de manera que en el mundo y en la palabra se inscriba “el movimiento pulsátil y gritante de la vida” (2010: 8). En ese

---

<sup>19</sup> “La cosa propiamente es inmaterial. Lo que se llama «cosa» es la condensación sólida y visible de una parte de su aura. El aura de la cosa es diferente del aura de una persona. El aura de esta fluye y refluye, se omite o se presenta, se entenece o se encoleriza poniéndose púrpura, se vuelve explosiva o implosiva” (Lispector 2008: 100-101)

sentido, la escritura de lo sagrado e inefable (el aura), tiene que pasar por infundir vida, por dotar de una dimensión material y corpórea tanto al mundo como a la misma palabra, con lo que su sentido se multiplica en la serie de cosas con las que conecta Ángela y se subvierten las clasificaciones y límites del orden carnofalogocéntrico en el constante desplazamiento del significado.

En tanto cuerpo, el soplo/aura es cambiante y evanescente, con lo que su registro en la escritura se enfrenta a la sintaxis, cuyo orden de palabras marca una secuencia temporal, y constituye nuestro sentido del tiempo cronológico (Kristeva citada en Moi 1998: 124). De ahí también que los parlamentos de Ángela que compondrían el Libro de las cosas tengan un carácter fragmentario, sin aparente relación lógica, y que el mismo Autor percibe como impedimento para que Ángela pueda escribir: “porque todas sus notas para el libro son dispersas y fragmentarias y Ángela no sabe enlazar ni elaborar. Nunca será escritora” (Lispector 2008: 97). Pero más precisamente que el fragmento, Ángela insiste en la captura del ‘instante’:

Por ejemplo: quedarme sentada sintiendo el Tiempo. ¿Estoy en el presente? ¿O estoy en el pasado? ¿Y si estuviese en el futuro? Qué gloria. O soy una esquirla de cosa, por tanto sin tiempo. Le falta enredo, intriga y misterio y punto culminante al sentido del tiempo que transcurre.

Me acuerdo del futuro. La armonía es prever en un instante-ya la frase musical que viene (Lispector 2008: 138-139)

La pregunta sobre en qué espacio temporal se encuentra Ángela y la acción de ‘acordarse del futuro’ fracturan la noción del tiempo como secuencia lineal, con lo que se renuncia a una organización lógica de la experiencia. Por otro lado, el instante-ya, en su inmediatez y existencia momentánea, sintetiza pasado y futuro, los transforma en el fluir constante y abierto de una frase musical. Autor denomina este fluir en la escritura como una necesidad (Lispector 2008: 71), y como proceso, no existe más tiempo que el presente transitivo: “Todas las palabras aquí escritas se reducen a un estado siempre actual que llamo «estoy siendo»” (Lispector 2008: 72). La linealidad del tiempo también está vinculada a la pérdida del sentido que atraviesa todo el texto, desde el epígrafe que acompaña el título de la primera parte: «Quiero escribir un movimiento puro». De acuerdo a Mariana Libertad Suárez, en *Un soplo de vida*, el ‘movimiento puro’ supone la desarticulación de las nociones de recorrido y de héroe épico, así como de la presencia de un teleos que dé sentido al relato y, por tanto, la posibilidad del trazado de una ruta, de un clímax y de un final (2005: 117). De hecho, el texto presenta un carácter fragmentario, como si estuviera

hecho de retazos posteriormente agrupados. No hay un hilo argumentativo ni una secuencia de hechos, se trata, básicamente, de un ‘diálogo’ (que bien podríamos llamar dos monólogos) entre Autor y Ángela. Asimismo, el propio Autor adjudica al texto final una estructura circular: “Es decir que el final, que no debe ser leído antes, se liga en círculo con el principio, serpiente que se muerde la cola” (Lispector 2008: 20). De esta manera, se niegan las ideas sobre progreso de la razón moderna y las convenciones formales clásicas de la narrativa.

Silvano Santiago y Cynthia Pech hacen comentarios bastante precisos sobre la manera en que la obra de Lispector interviene en nuestra percepción de la experiencia. El primero nota la separación de Lispector del sujeto trascendental kantiano como fuente de la experiencia en tanto ella propone un sujeto que se construye *en* la experiencia (citado en Kazandiján y Vargas 2015: 166). En adición a esto, Pech considera que en Lispector la experiencia no está clausurada, sino que esta supone posibilidad: “el ser ahí como necesidad de hacerse continuamente”. Así, la experiencia de la que habla su escritura no es la de un ‘yo he vivido’, sino de un ‘yo pienso-estoy pensando-estoy buscando’ (2010: 92). La escritura, entonces, constituye un acto liberador del pensamiento, no uno que lo esquematiza, sino que construye permanentemente al sujeto. Dadas estas condiciones, es inevitable pensar en la escritura de Lispector como el devenir deleuzeano, pues esta procura liberarse de la historia –lo sedimentado, coagulado, articulado-, y más bien se propone como un movimiento ininterrumpido en búsqueda de otras formas de ser y sentir (López 2011: 3-4).

Pese a todo lo expuesto, la reflexión de la obra sobre la experiencia y el sujeto no podría estar completa sin ahondar en las autofiguras de Lispector en la novela. Este es un punto interesante a pensar en una novela tan particular como *Un soplo de vida*, cuyos personajes no participan de una trama aristotélica basada en la acción ni parecen poseer tangibilidad histórica y social. Autor es un personaje cuyo nombre alude a su función, a una categoría abstracta; mientras que Ángela es un personaje creado por Autor. Por otra parte, hemos visto que la novela es un reiterado cuestionamiento a la institución literaria y a sus categorías, particularmente la de autor. Si Lispector libera a la escritura de un origen y sentido únicos, ¿es posible pensar en una identificación entre Clarice y los personajes? ¿Qué implicaciones puede tener esto en la reflexión de la obra sobre la autoría?

Si bien, como ya señalé, no hay muchas referencias sociales de este personaje, existe un momento en el que pareciera que la misma Lispector se asoma en el texto para hablar de sus obras anteriores:

El objeto –la cosa- siempre me ha fascinado y de algún modo me ha destruido. En mi libro *La ciudad sitiada* hablo indirectamente del misterio de la cosa. La cosa es un animal especializado e inmovilizado. Hace años también describí un armario. Después fue la descripción de un reloj inmemorable llamado Sveglia: reloj electrónico que me maravilló y maravillaría a cualquier persona viva en el mundo. Después llegó la vez del teléfono. En *El huevo y la gallina* hablo de la grúa. Es una tímida aproximación mía a la subversión del mundo vivo y del mundo muerto amenazador.

No, la vida no es una opereta. Es una ópera trágica en la que, en medio de un ballet fantástico, se cruzan huevos, relojes, teléfonos, patinadores sobre hielo y el retrato de un desconocido muerto en el año 1920 (Lispector 2008: 99-100).

El fragmento nombra de manera explícita obras escritas por la misma Clarice Lispector, la novela *La ciudad sitiada*, y el cuento “El huevo y la gallina”, además de referir a elementos de su novela *La pasión según G. H* (la cucaracha y el armario). Justamente, este fragmento forma parte de la reflexión de Ángela sobre la cosa, esta dimensión sensible del mundo difícil de asir. Lispector estaría, a través de la voz de Ángela, reflexionando sobre su propia obra y proceso creativo en los mismos términos que el personaje: no son historias o tramas, son descripciones personales de un animal, de un armario, de un reloj, de teléfono y la grúa. La crítica también ha identificado a Lispector con Ángela Pralini por datos biográficos como el gusto por la escritura y la pintura de Clarice que comparte con Ángela: “Ángela heredó de mí el deseo de escribir y de pintar” (Lispector 2008: 80), así como el nombre del perro de Lispector, Ulises, y las menciones de Ángela sobre sus textos publicados en el *Jornal do Brasil*. García también identifica al personaje con la autora a partir de la similitud del lenguaje de Ángela con el estilo de Lispector, uno que “no quiere límites y desborda la significación de la palabra al arrobado de sus pulsaciones”. En ese sentido, considera a Ángela una suerte de parodia de Lispector, un alter ego dibujado de ingenuidad (García Argüelles 2015: 194).

Por otro lado, es inevitable pensar, en primera instancia, en una identificación entre Autor y Lispector, puesto que le adjudicamos este rol sobre la novela. Pero más importante aún es la identificación que se puede establecer entre ambos a partir del final de la obra:

Y ahora estoy obligado a interrumpir porque Ángela interrumpió la vida yendo hacia la tierra. Pero no la tierra en la que a uno lo entierran sino la tierra en la que se revive. Con lluvia abundante en los bosques y el susurro de las ventoleras.

Por mi parte, estoy. Sí

«Yo...yo... no. No puedo acabar»

Creo que... (Lispector 2008: 154)

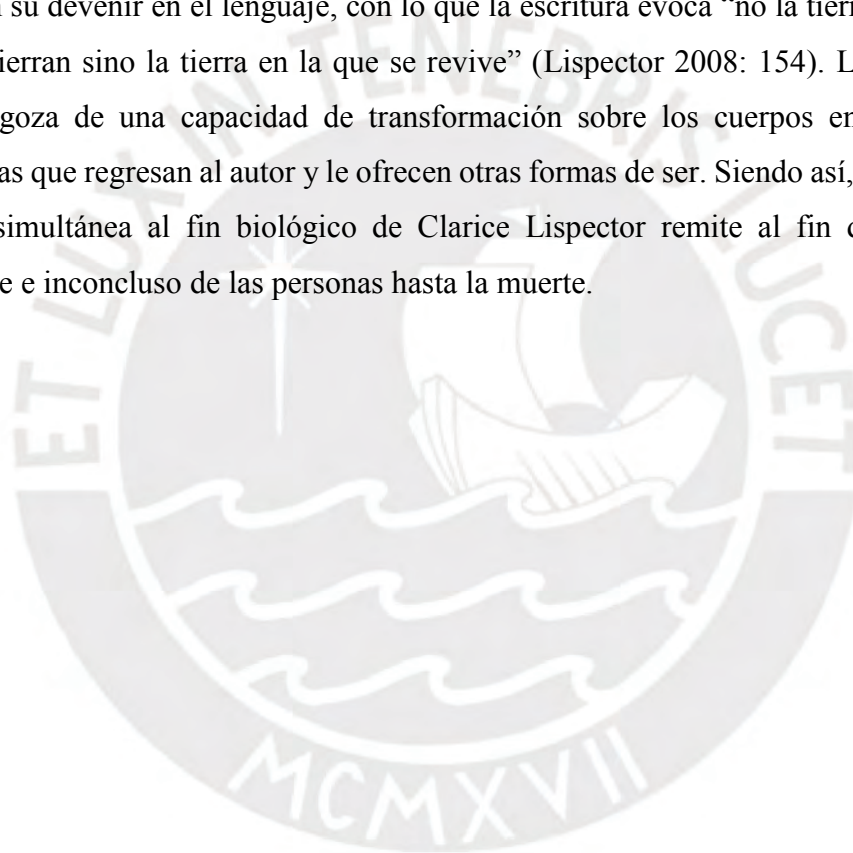
De acuerdo a autores como García y Mosquera, esta voz de Autor que se corta hacia el final es un paralelo a la voz de Lispector escribiendo en sus últimos momentos de vida, como reza la presentación del libro escrito por Olga Borelli: “Comenzado en 1974 y concluido en 1977, en vísperas de su muerte, este libro fue, en palabras de Clarice, «escrito en agonía», pues nació de un impulso doloroso que ella no podía detener” (Lispector 2008: 9). Así, “la última frase de *Un soplo de vida* es también el final de Autor, sea tanto el personaje ambiguo de la novela o ese segmento de la vida biológica que llamamos Clarice Lispector” (Mosquera 2013: 160). El cierre nos devuelve a la Presentación del texto, a este escribir en agonía que refuerza la identificación entre Autor y Clarice.

La autfiguración de Clarice Lispector se desdobra en ambos personajes, en creador y creada, en masculino y femenino. Como establecimos anteriormente, para la teoría feminista, la afirmación de la muerte del autor tuvo efectos ambivalentes, pues significaba un primer paso a la deconstrucción del autor masculino, pero a la vez inhibía la discusión sobre la identidad autoral que las feministas creen necesaria para la inserción de la mujer en el campo literario en tanto creadora; es decir, el reconocimiento de las mujeres como productoras de conocimiento. Para García, *Un soplo de vida* estaría a medio camino entre ambos, y habría una intención de evidenciar que el autor no ha muerto y tiene una presencia inequívoca en la elaboración del interior del discurso (2015: 193). Pero esto no le da la previa autoridad de la que gozaba el autor, cuya palabra era decisiva para la interpretación del texto. Como se ha establecido, la autoridad de Autor es cuestionada en variadas ocasiones, develando su fragilidad, su miedo y sus límites.

De igual manera, el autor no es este sujeto cognoscible, coherente y racional que precede al discurso. El autor se construye en el lenguaje, o mejor dicho, deviene en el lenguaje. De ahí que, aunque en un principio contrapuestos, el vínculo entre Autor y Ángela se estrecha a tal punto que Autor, por momentos, admite no poder reconocer su diferencia: “¿Hasta dónde soy yo y en donde comienzo a ser Ángela? No: Ángela es todo lo que yo

querría ser y no he sido” (Lispector 2008: 28). Esto no es porque, como señala Cámara, Ángela sea un personaje-reflejo de Autor, sino que ella es una proyección proveniente de Autor, una fuerza liberada que retorna a él como experiencia (2010: 2). Autor pasa por el devenir-mujer deleuzeano, y produce en sí mismo una mujer molecular (Deleuze y Guattari 2004: 277). De esta manera, la creación de Ángela marca un antes y un después en Autor que afecta la manera en el que se percibe a sí mismo, al lenguaje y el mundo: “Querer entender es una de las peores cosas que podían ocurrirme. Pero a través de la inocencia de Ángela estoy aprendiendo a no saber solo de mí” (Lispector 2008: 128).

Es por eso que Clarice Lispector no puede quedar fuera del texto, pues Autor y Ángela conforman su devenir en el lenguaje, con lo que la escritura evoca “no la tierra en la que uno lo entierran sino la tierra en la que se revive” (Lispector 2008: 154). La escritura, entonces, goza de una capacidad de transformación sobre los cuerpos en tanto son experiencias que regresan al autor y le ofrecen otras formas de ser. Siendo así, la clausura del libro simultánea al fin biológico de Clarice Lispector remite al fin del devenir permanente e inconcluso de las personas hasta la muerte.



## Conclusiones

Esta investigación analizó la tematización de la autoría en las novelas *Por qué hacen tanto ruido* de Carmen Ollé y *Un soplo de vida* de Clarice Lispector, para demostrar las posibilidades de estos textos de reconfigurar y repensar la categoría de autor desde signos y sentidos que son caracterizados como femeninos en la cultura carnofalocéntrica, lo que he denominado una feminización de la escritura desde la propuesta de Nelly Richard. Ambas obras plantean cuestionamientos y críticas, desde distintos énfasis, a la noción más tradicional de autor en tanto representante ejemplar del sujeto moderno singular y autónomo, el cual establece un modelo excluyente para cuerpos y experiencias marcados como femeninos. A partir de ello, estas obras llevan a cabo procesos de resemantización de los tópicos del autor moderno de tal manera que los personajes-alter egos femeninos puedan apropiarse de un lugar autoral legítimo. Es en estos procesos que las obras se diferencian más en relación a su potencial y tono transgresor sobre otras formas de ser autor, o más precisamente, de ser autora. Mientras que en *Por qué hacen tanto ruido* la escritura se adentra en el dolor y la angustia autoral que generan los discursos asumidos sobre la autoría y la femineidad para abrir la posibilidad de su constitución como autora, *Un soplo de vida* explora de manera más afirmativa y paródica las implicancias y posibilidades de su propuesta de lugar autoral. Sin embargo, ambos proyectos coinciden en el mismo camino de resolución: la apuesta por ser en el texto.

En el primer capítulo se analizaron las representaciones del autor moderno que elaboran *Por qué hacen tanto ruido* y *Un soplo de vida*, las cuales lo exponen como un modelo que establece relaciones jerarquizadas de desigualdad y dominación entre los sujetos que aspiran a ocupar un lugar autoral, pero a su vez, las obras demuestran que la violencia ejercida por este modelo tiene como propósito esconder los propios límites de su poder y control, que en estas narrativas se concretan en el miedo a ser representado por otro. En ese sentido, la legitimidad de la autoría moderna depende del ejercicio de dominación sobre otros, en este caso, sobre Sarah y Ángela. Mi análisis toma como referencia los estudios autorales de cortes teórico, sociohistórico y genealógico, cuyos hallazgos han enfatizado el proceso de singularización de la figura del autor, en correspondencia a los atributos adjudicados al sujeto moderno kantiano y cartesiano. Así, se generan modelos y discursos sobre el autor que lo representan como un ser superior al común de las masas, cuya excepcionalidad de su alma y de su vida le permiten ser el creador y propietario de una obra de arte. Desde una perspectiva de género, la exclusión de lo femenino

respondería a su función como exterior constitutivo de la autoría, puesto que la cultura falogocéntrica ha asociado a lo femenino con lo común, opuesto a lo singular.

En el primer subcapítulo, encontramos que en *Por qué hacen tanto ruido* este modelo se encuentra encarnado por el personaje de Ignacio, cuyo lugar autorial se legitima a partir del discurso romántico, a través de figuras de transgresión y marginalidad social contra la moral burguesa y el orden capitalista. De esta manera, Ignacio puede asumir su lugar autorial al enfatizar su lugar paratópico en la sociedad, lo cual lo vuelve un individuo excepcional que trasciende las normas sociales, y cuyas experiencias de vida son insumos que le permiten escribir poesía. Este modelo de autor se vuelve inaccesible para Sarah, debido al lugar subalterno que se le ha otorgado a la mujer tanto en el campo literario como en el sistema capitalista periférico. Por un lado, Sarah quiere distanciarse de la ideología capitalista, el racismo y los mandatos de femineidad que asume su familia. La forma que ella encuentra de hacerlo es a través de la literatura, investida por los ideales de excepcionalidad y trascendencia del discurso romántico. Sin embargo, la tradición literaria también ha sido partícipe de la subalternización de la mujer a través de su objetivación como musa en las historias de amor que Sarah ha leído, y que han alimentado sus deseos y fantasías de romance y modelos autoriales. De esta manera, la ansiedad autorial de Sarah se produce por la contradicción entre el lugar de objeto del discurso que ha interiorizado y su deseo de ser productora del discurso, de ocupar un lugar autorial. La contradicción se resuelve y concreta en la asunción de los mandatos de femineidad y de la división sexual del trabajo en su rol de cuidadora de Ignacio, siendo su soporte económico y emocional para que este pueda dedicarse a la escritura.

Por si fuera poco, la valoración de la producción sobre la reproducción, implicados en la construcción del autor como lo singular que se opone a lo común, anula la posibilidad de que Sarah pueda escribir. Siguiendo la relación de correspondencia entre ‘el hombre y la obra’, dado que las experiencias de vida de Sarah, dedicada al trabajo para sustentar su hogar, son consideradas comunes, ella no cuenta con material para su escritura. Así, la forma en que el capitalismo patriarcal ha configurado su vida le ha imposibilitado legitimarse como autora de acuerdo a los preceptos del campo literario. De esta forma, la novela desmiente la ilusión de independencia del autor y del campo literario del sistema social, y demuestra que más bien se sostiene en las relaciones de poder que lo conforman.



Pero a su vez, se exponen los límites del poder de este modelo de autor al mostrar la vulnerabilidad que este procura subsanar, esto es, la posibilidad de ser representado por otro y deslegitimado como autor por su origen provinciano.

En el segundo subcapítulo, se identifica a Autor como representación de la autoría moderna a partir de la figura del dios cristiano en *Un soplo de vida*, evocado con la metáfora del soplo divino, referencias al Génesis y la evocación de un tiempo elíptico. Así, la autor/idad del personaje Autor reside en su capacidad de crear a Ángela Pralini para adquirir conocimiento determinado, la definición de su identidad. Pero a su vez, estas figuras se encuentran acompañadas por la valoración de la razón utilitaria, la verdad, la representación, y las referencias a la ciencia y la tecnología. Por esta razón, propongo que la novela asocia a Autor no solo con la figura divina, sino con el sujeto moderno, concebido como un ser autónomo y casi divino, capaz de trascender su condición natural. Así, Ángela es representada como expresión de este poder que sintetiza el dominio de la naturaleza por medios divinos y científicos, con lo que se establece una relación jerárquica y de dominio entre creador y creatura.

Sin embargo, Ángela desafía su lugar de dominada en tanto personaje a través de la escritura del 'Libro de las cosas'. Así, Autor intenta reestablecer su autoridad a partir del control de la escritura de Ángela, pasando por la minusvaloración de sus textos hasta la censura. Los criterios por los cuales Autor juzga la escritura de Ángela corresponden al sistema carnofalogocéntrico, a través del cual se deslegitima la emocionalidad y corporalidad, presentes en la escritura de Ángela como irracionalidad y animalidad, denotaciones que se extienden ella misma. Pese a los intentos de Autor de someter a Ángela, ella mantiene su resistencia a las disposiciones de Autor, reescribiendo sus desacreditaciones como valores positivos e incluso ironiza sobre los tópicos que rodean la figura moderna. De esta forma, Ángela abraza la animalidad como impulso vital, como pura existencia, y señala que la marginalidad y divinidad del artista en realidad son fantasías que esconden la vida burguesa del escritor, cuya obra no trata de nada más trascendente que él mismo.

La resistencia de Ángela al control de Autor desestabiliza la jerarquía entre creador y creatura, con lo que se trastoca el presupuesto de la obra como reflejo del autor, de manera que se difuminan las diferencias entre Autor y Ángela, por lo que Autor presenta más dificultades para reconocerse con una identidad propia. Asimismo, esta desestabilización cuestiona el poder y autonomía de Autor, al plantear la posibilidad de que este sea, al

igual que Ángela, un personaje. La dinámica sostenida entre Autor y Ángela termina por develar la vulnerabilidad de Autor y los límites de su autoridad, puesto que usa el lenguaje representacional para establecer una relación de desigualdad con Ángela que le permita mantener el control y la seguridad, y negar la dimensión no significativa del lenguaje, una que está más vinculada a la experiencia movible del cuerpo.

A partir de este análisis, encontramos distintas maneras por las que se está representando la autoría moderna, pero con importantes puntos de contacto. Ambas obras presentan representaciones generizadas de la autoría, cuya dinámica consta del dominio de la autoría masculina sobre la femenina, lo que establecen relaciones desiguales con esta categoría de acuerdo al sexo-género. Siendo así, los personajes femeninos encuentran obstruido su deseo de escribir por la interpelación de los modelos de femineidad que, en el caso de la literatura, son construcciones provenientes de la imaginación masculina. Por ello, podríamos decir que los personajes femeninos quieren cambiar de posición en el orden del discurso, quieren dejar de ser objetivadas como producto discursivo y ser sujetos-productoras de discurso. Asimismo, esto implica que la institución literaria representada está masculinizada, porque tanto el discurso como su productor están articulados desde un sujeto masculino.

Otro punto de encuentro importante es la manera en que las disputas por ocupar un lugar autorial provocan afectos de miedo y ansiedad en los personajes, incluso en los personajes masculinos que se han apropiado aparentemente de manera exitosa de un lugar autorial. En el caso de Sarah, la ansiedad autorial se debe a la falta de legitimidad de su escritura que genera la imposición del modelo autorial romántico y los modelos literarios de femineidad. Por otra parte, Ignacio y Autor enfrentan el miedo y la ansiedad sobre su lugar autorial ante la amenaza de que este se vea cuestionado por otro. Los comentarios de la crítica y de Sarah sobre su autoría generan ansiedad y reacciones violentas en Ignacio, mientras la creación de Ángela revela que Autor tiene como objetivo mantener el poder y el control sobre aquellas dimensiones no significantes del lenguaje que le generan miedo, y cuyos límites se evidencian en el lenguaje de Ángela. Es, entonces, la posibilidad de ser objetivados y representados por otros a lo que temen los personajes. En ese sentido, la autoría se muestra como una práctica social que depende de la mirada del otro, por lo cual los personajes masculinos necesitan ejercer dominio sobre el otro. El caso de Ángela es muy particular, puesto que la toma de su lugar autorial no se ve afectada por estas emociones. Pese a esto, su escritura sí se encuentra marcada por la mirada del

otro que intenta delimitarla y controlarla, por lo que su resistencia al modelo autorial moderno implica que su escritura refiera al mismo para poder transgredirlo.

En el segundo capítulo, se analizaron las estrategias por las cuales los personajes femeninos resisten el modelo autorial moderno y se evaluó el potencial de estas para producir una feminización de la escritura a partir de la reescritura de los códigos en torno a la autoría. Asimismo, se enmarcó este análisis en las narrativas del yo debido a las referencias autobiográficas que presentan estas novelas, las cuales activan modos de lectura que atienden a las críticas de la institución literaria y al proceso consciente de construcción de un lugar autorial propio, a legitimar sus lugares como mujeres y autoras.

En el primer subcapítulo, se identificó que las estrategias de Sarah pasan tanto por la desvinculación del discurso romántico de la tradición literaria como de Ignacio y su madre. En este proceso cobra importancia el signo del vacío para referir a la inmovilidad creativa provocada por su conflicto con la institución literaria y sus vínculos afectivos. Sin embargo, el vacío no se queda como tal, sino que se torna proceso, un vaciado de los símbolos del discurso romántico para encontrar el propio lenguaje literario. El vaciado, entonces, implica la escritura del proceso de desmantelamiento del discurso romántico, así como la justificación de la propia escritura. De esta manera, el vacío se torna posibilidad de resistencia al silencio impuesto por el discurso romántico hegemónico, y la escritura de Sarah da cuenta de la lucha interna entre este y la constitución de uno propio.

La desvinculación del discurso romántico pasa por la del esposo-poeta, Ignacio, y la madre, a través de la reflexión crítica que acompaña la reconstrucción de los hechos, puesto que los afectos de estas relaciones moldearon y fueron moldeadas por el discurso romántico. La reconstrucción de la ruptura con Ignacio le permite identificar en su relación-afiliación al campo literario la reproducción de los mismos mandatos sociales de los que ella se quería liberar a través de la literatura. Asimismo, la venta de la casa de la infancia y la partida de la madre a Nueva York constituyen una ruptura con los modelos de femineidad clasemedios que alimentaron sus fantasías de amor en su juventud, ante la imposición de las condiciones económicas. Pese a esta ruptura casi forzosa, la desvinculación de la madre también implica un reconocimiento del dolor compartido con ella, pues ambas reconocen el fracaso de sus ideales y la necesidad de despojarse de aquellos vínculos familiares que objetivizan a los sujetos femeninos para poder hacerse una identidad propia.

Por otro lado, la desvinculación del discurso romántico también es justificada a través de la crítica a la abstracción del contexto de violencia y precariedad peruano efectuada por los ideales de trascendencia del modelo autorial romántico. A través del contraste, la novela expone que la trascendencia de la autoría moderna se fundamenta en el horizonte utópico revolucionario de los años setenta; y sin embargo, se encuentra ensimismada y abstraída de su fracaso que se ha perpetuado en violencia e injusticia social. Así, las críticas de Sarah al modelo autorial se centran en la idealización y abstracción que implica el discurso romántico de la autoría moderna, las cuales ocultan la precariedad y sufrimiento material, tanto de los cuerpos como de las condiciones económicas.

Del énfasis en la especificidad material de las críticas de Sarah es que cobra importancia la clave autoficcional de la novela, pues esta constituye la posibilidad de resistir y hacer su cuerpo en el texto. El registro autoficcional de la obra se justifica a partir de la negación de fronteras claras entre la ficción, la imaginación, el autoengaño y el histrionismo, puesto que la reconstrucción de las experiencias vividas siempre está contaminada por los deseos, fantasmas e intereses del emisor. Esta manera de entender la relación entre arte y vida abre la posibilidad de constituirse como sujeto, pues es en la exhibición/escritura de su vida que ella logra actuar, fingir, inventarse de manera autónoma, con lo que se reescribe el 'amor platónico' del discurso romántico como su 'puterío platónico'. El ejercicio introspectivo que implica la escritura del propio dolor y de la angustia, entonces, dan paso a la constitución de un sujeto que identifica su condición injusta y reclama su derecho a la palabra y a la existencia. Asimismo, las autorreferencias a la vida de Carmen Ollé, en clave de autoficción, plantean como destinatario implícito a la institución literaria y transforman nuestra lectura en un enfrentamiento al testimonio/declaración de resistencia a la violencia simbólica ejercida sobre la mujer autora. Se trata de un texto que desafía a la institución literaria a través de la exposición de lo privado femenino, abierto y protegido por el velo de la ficción ante las posibles acusaciones que puede implicar la lectura autobiográfica.

El segundo subcapítulo sobre *Un soplo de vida* establece que la escritura de Ángela resiste el modelo autorial moderno a través de la reivindicación del cuerpo como emoción e instinto, sin que esto implique la negación o renuncia de la razón como sugirió la propuesta de escritura femenina de Hélen Cixous. Pese a la retórica mítica y libidinal de *Un soplo de vida*, el texto insiste en las tensiones entre la razón y la emoción, y la mente y el cuerpo, codificados en la cultura carnofalogocéntrica como masculino y femenino,

humano y animal. En esa tensión, la importancia de la razón radica en tanto negatividad que estimula lo posible, debido a su uso en la constitución de la realidad para legitimar la dominación. Así, las críticas del texto no son hacia la razón per se, sino a su parcialidad, y exigen pensar con el cuerpo, un ‘pensar-sentir’ o ‘soñar despierto’. Esta integración de la mente y el cuerpo se apropia de la figura autorial a través de la metáfora de la escritura como parto, pues ambas se unen en la (pro)creación, que a su vez develan las fantasías de autonomía del autor moderno. Además, la evocación de la maternidad abre las posibilidades de posicionamiento del sujeto, con lo que Ángela se proclama madre e hija, creadora y creatura, anunciando su proyecto de autocreación.

El conflicto con la razón es también uno con el lenguaje representacional que los personajes reconocen como insuficiente a partir de su interacción, sobre todo Ángela, para quien lo divino de la escritura está en su persecución del registro de lo inefable. El lenguaje de esta escritura es posibilitado por la construcción del significado como *différance*, es decir, en la alusión interminable a otros significantes. Así, la escritura del Libro de las cosas no se limita a la elaboración de conceptos o definiciones de objetos, sino que estos significantes condensan una serie de anécdotas, ideas y sensaciones que los desbordan; siempre están aludiendo a algo más. De esta manera, la escritura de Ángela se aleja de la abstracción y objetivación del lenguaje representacional y recupera la materialidad de la palabra. Así, lo divino de la palabra-soplo también se encuentra en su capacidad de otorgarle una dimensión material y corpórea a lo inefable en el desplazamiento constante de significantes.

La materialidad que surge del lenguaje no significativo también tiene que enfrentarse a la linealidad de la sintaxis y del tiempo cronológico. Esto se desafía a través de la fragmentariedad del texto, el culto al instante y la fluidez, así como la desarticulación de la estructura aristotélica del argumento y la ausencia de un teleos que dé sentido al relato por una estructura circular. La desarticulación del sentido y tiempo del texto afectan la noción moderna de la experiencia en la que el sujeto es fuente de esta. En *Un soplo de vida*, la experiencia no está clausurada, siempre se encuentra en el presente-instante, con lo que la escritura se convierte en experiencia en la que se construye permanentemente al sujeto, en la que deviene.

De esta forma, la autofiguración de Lispector, desdoblada en ambos personajes, afirman la presencia inequívoca del autor y de la autora en el texto, sin que esto implique que tenga la autoridad del autor moderno, sino que este deviene en el lenguaje. Así como

Autor deviene mujer en la creación y escritura de Ángela, el devenir de Lispector está conformado por ambos personajes y finaliza con ellos y su muerte.

A partir de estas lecturas, pienso que los textos se aproximan a una feminización de la escritura en distinta medida. Por un lado, la poética de Sarah marca un proceso de resistencia mucho más sutil, pues tras el velo de la ficción y la atención sobre el dolor y la angustia que provoca la violencia de los sucesos relatados, se agazapa el cuestionamiento del modelo autorial moderno y la posibilidad de concebir la escritura como construcción de la autora. Me parece, aunque esta idea no ha podido ser abordada en esta investigación, que el lenguaje usado en el poemario de Ollé, *Noches de adrenalina*, para desarrollar planteamientos similares resulta mucho más confrontacional y directo. El diálogo entre ambas obras podría sugerir a *Por qué hacen tanto ruido* como el relato de la deconstrucción previa del sujeto que dio lugar al poemario, pero cuyo lenguaje es modulado estratégicamente para esquivar las devaluaciones y prejuicios de la crítica literaria. En cambio, la poética de Ángela Pralini sí se apropia de un lenguaje y estructura mucho más evidentemente transgresores a través del cuerpo, la emoción y el instinto, de manera muy similar al planteamiento de Nelly Richard. Sin embargo, la propuesta de *Un soplo de vida* tensiona o matiza la feminización de la escritura en tanto no pretende desechar la razón y la lógica de su proyecto, sino que demanda que el cuerpo también participe de la construcción del conocimiento y la experiencia, igual que *Por qué hacen tanto ruido* no pretende abolir el discurso romántico o constituir un sujeto liberado, sino uno que resiste. Quiero resaltar, además, que estas obras plantean los procesos para la constitución del sujeto en la escritura sobre distintos énfasis en la relación con el otro. Mientras que el devenir del sujeto en la escritura en *Un soplo de vida* es posibilitado en la interacción entre Autor y Ángela o la metáfora de la maternidad, en *Por qué hacen tanto ruido* es necesaria la desvinculación del otro, esto es, la neutralización de los afectos que propician su subordinación.

Por otra parte, la relación que plantean ambas obras entre arte y vida, a partir de la autoría, complejiza su potencial subversivo y político del modelo autorial. La conexión de la obra con la vida de la autora se presenta de manera mucho más evidente en *Por qué hacen tanto ruido*, a diferencia del registro más alegórico de *Un soplo de vida*, carente de marcas históricas específicas. En ese sentido, los planteamientos de *Por qué hacen tanto ruido* sobre el campo cultural pueden resultar más directamente políticos que *Un soplo de vida*. Esto podría tener relación con los lugares autorales que ocuparon las escritoras en los

momentos de publicación de estas obras. Aunque en mi investigación sugiero que ambas tuvieron relaciones incómodas con el campo cultural y, por lo mismo, estos textos pueden ser leídos como prácticas conscientes de la construcción de los lugares autorales de Ollé y Lispector, las obras son publicadas desde distintos posicionamientos en el campo cultural. Siendo *Por qué hacen tanto ruido* la segunda obra de Ollé, en ese momento tiene mucho más que luchar para la construcción de su lugar autoral; mientras que *Un soplo de vida* es una de las últimas obras que escribió Lispector, cuando ya era una escritora consolidada nacional e internacionalmente. Y sin embargo, en ambos proyectos coinciden en que lo simbólico abre la posibilidad de transformar y crear a los sujetos-autores.



## Bibliografía

Aguilar Salinas, Marina

2017 “La práctica de la escritura en Foucault: literatura, locura, muerte y escritura de sí”. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos* 2: 219-244.  
<http://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal>

Ahmed, Sara

2015 “La performatividad de la repugnancia”. *La política cultural de las emociones*. México D.F.: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género. 133-159.

Alberca, Manuel

2005-2006 “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA* 7-8: 115-127.  
[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1095/albercacilha78.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf)

Basilio, Daniel

2015 “La Cita como suspenso: El Autor-Dios y la Nada”. *La Trama de la Comunicación* 19: 29-43.  
<https://www.redalyc.org/pdf/3239/323936839002.pdf>

Barthes, Roland

1994 “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 65-71.

Benhabib, Sheyla

1990 “El otro generalizado y el otro concreto. La controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista”. *Teoría feminista y teoría crítica*. Eds., Benhabib, Sheyla y Drucilia Cornella. Valencia: Institució Valencia d’etudis i investigació.

Benavente, Karen

2016 “Poetry-Fugue: Latin American Women and the Lyrical Move”. *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*. Eds. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. Nueva York: Cambridge University Press. 296-310.

Bermúdez, Silvia

1997 “Sobre cuerpos y textos: ‘La escritura un acto de amor’ y las mujeres poetas de la década de los ochenta”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46: 301-312.  
<https://www.jstor.org/stable/4530942>

Bourdieu, Pierre

2002 *Razones prácticas. Para una teoría de la acción*. Tercera edición. Barcelona: Editorial Anagrama.

Butler, Judith

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidós.



Cámara, Mario

2010 “Los secretos movimientos del respirar. Palabra, cosa y mundo en Un soplo de vida”. *Un soplo de vida. Pulsaciones*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 1-11.  
[https://www.academia.edu/6215649/LOS\\_SECRETOS\\_MOVIMIENTOS\\_DEL\\_RESPIRAR\\_Sobre\\_Un\\_soplo\\_de\\_vida.\\_Pulsaciones.\\_De\\_Clarice\\_Lispector\\_](https://www.academia.edu/6215649/LOS_SECRETOS_MOVIMIENTOS_DEL_RESPIRAR_Sobre_Un_soplo_de_vida._Pulsaciones._De_Clarice_Lispector_)

Campillo, Antonio

2001 “El autor, la ficción, la verdad”. *La invención del sujeto*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 161-189.

Castro-Klarén, Sara

2017 “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”. *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural*. Eds., Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. 179-195.

Caballero Wangüemert, María M.

2012 *Las trampas de la emancipación: literatura femenina y mundo hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva

Cixous, Hélène

1995 *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y trad., Moix, Ana María; trad. revisada., Díaz-Diocaretz, Myriam. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Chueca, Luis Fernando

2005 “Poesía peruana. Generación del 70”. *Extramares*. Ed. Cecilia Bustamante.

Cornejo Polar, Antonio

2015 “Presentación de la primera edición”. *Por qué hacen tanto ruido*. Lima: Intermezzo Tropical. 129-133.

Corbatta, Jorgelina

2002 “Capítulo I. Balance de la escritura feminista/femenina en (y sobre) Latinoamérica”. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor. 13-40.

Cróquer, Eleonora, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés.

2015 “A manera de presentación: Ninguna voz es transparente. Autoría de mujeres para un corpus visibilizador”. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Caracas, número 16, año 7, pp.15-27.  
[http://www.iaeaal.usb.ve/Mundo%20Nuevo/MN%2016/MN\\_16.pdf](http://www.iaeaal.usb.ve/Mundo%20Nuevo/MN%2016/MN_16.pdf)

Cróquer, Eleonora.

2000 *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. España: Editorial Cuarto Propio. Consulta: 1 de abril de 2018.  
<https://elecrope.files.wordpress.com/2017/05/el-gesto.pdf>

Deleuze, Gilles y Félix Guattari

2004 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

De Peretti, Cristina

1989 “Entrevista con Jacques Derrida”. *Política y Sociedad* 3: 101-106. Madrid: Departamento de Filosofía de Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Eltit, Diamela

2016 “Desvinculaciones”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 105-108.

Federici, Silvia

2013 *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.

2018 *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Trad., María Aránzazu Catalán Altuna, Scriptorium (Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz; el capítulo 2). Madrid: Traficantes de sueños.

Ferrero Cándenas, Inés

2017 “Los orígenes de la creación. *Un soplo de vida*, de Clarice Lisepector”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. 19.1: 287-304.

Foucault, Michel

1983 “La escritura de sí”. *Corps écrit* 5: 3-23.

1990 *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad., Allende Salazar, Mercedes. Barcelona: Paidós; Universidad Autónoma de Barcelona.

2010 *¿Qué es un autor?* Trad., Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones literales, El cuenco de plata.

García Argüelles, Elsa Leticia

2015 “Un soplo de vida, de Clarice Lipsector: reflexiones en torno a la figura y voz del autor, el personaje y el lector”. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos* 16: 187-201.

Germinal, Nicolás

2016 “El concepto de ‘trabajo’ en el capitalismo contemporáneo: una contraposición entre los planteos de Habermas / Gorz y los del autonomismo italiano”. *Eidos* 25: 43-71.

Gherzi, Ericka Paola

2008 *Pensamientos y prácticas feministas en el Perú (la poesía limeña de los 80 y 90)*. Tesis de doctorado en Filosofía. Florida: Universidad de Florida.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar

1998 *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Editorial Cátedra.

Golubov, Nattie

2012 *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Coyoacán y México D. F.: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

<http://kolektivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Golubov-Nattie-Cr%C3%ADticaLiteraria-Feminista.-UNAM..pdf>

2015a “La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina”. *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*. Coords. Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín, Olga Martha Peña Doria, Rosa Ma. Gutiérrez García. México: Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Red de Enlaces Académicos de Género (UMSNH), Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guadalajara y Centro de Estudios de Género, pp. 77-90.

<http://bibliotecafeminista.com/erotismo-cuerpo-prototipos-los-textos-culturales/>

2015b “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos* 16: 29-48.

González, Anahí

2016 “Una lectura deconstructiva del régimen carnofalocéntrico. Hacia una ética animal de la diferencia”. *Revista Internacional de Filosofía* 69. 125-139.

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/221121>

Guerra, Lucía

2007 *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D. F.: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

<http://bibliotecafeminista.com/mujer-escritura-fundamentos-teoricos-la-critica-feminista/>

Guerrero, Gustavo

2010 “Prólogo”. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos. 11-33

Guerrero, Victoria

2016 “Aplastar un pequeño insecto: Observaciones sobre la autobiografía en ¿Por qué hacen tanto ruido? y la lucha por la identidad”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 53-59.

Hernando, Almudena

2018 *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno

1998 “Concepto de Ilustración”. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta. 59-95.

Huamán Andía, Bethsabé

2016 “Este cuerpo existe: la poesía de Carmen Ollé”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 139-150.

Kazandiján, Anicarle

2015 *Por una crítica de la máquina de rostrificación: a propósito del 'caso' Lispector*. Tesis de maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

Kazandijan, Anicarle y Pedro Vargas

2015 “Había una vez un pájaro”: apuntes en torno a una economía ficcional en los bordes de la modernidad”. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos* 16: 163-185.

Krebs, Victor

2007 *La recuperación del sentido. Ensayos sobre Wittgenstein, la filosofía y lo trascendente*. Caracas: Editorial Equinoccio.

[https://ficcionalarazon.files.wordpress.com/2015/09/vjkrebs\\_la\\_recuperacion\\_d\\_el\\_sentido\\_equinoccio\\_2007.pdf](https://ficcionalarazon.files.wordpress.com/2015/09/vjkrebs_la_recuperacion_d_el_sentido_equinoccio_2007.pdf)

2014 “Prefacio”. *Tecnología, lenguaje y cuerpo*. Coord., Krebs, Victor. Lima: Sin prosa ni verso. 3-33

Kristeva, Julia

2006 “Sobre la abyección”. *Poderes de la perversión*. México D. F: Siglo XXI Editores. 7-45.

León, Christian

2005 “Capítulo 3. Los seres abyectos”. *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional. 49-62.

Ludmer, Josefina

1985 “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.

Lispector, Clarice

2008 *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela.

Lista Coraspe, Carolina del Valle

2008 *El lugar autorial de Milagros Socorro: un espacio para la personalidad*. Tesis de maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

López, Alejandro Simón

2011 “El devenir animal como herramienta política”. Ponencia en *I Jornadas de Estudiantes del Departamento de Filosofía*.

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEDF/I/paper/view/1858/696>

Maingueneau, Dominique

1993 *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.

<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/texte07.html>

Mattalia, Sonia

2003 “Primera parte”. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert. 19-86

Maura, Antonio

1997 “Presentación”. *Revista Anthropos. Extraordinarios 2*: 36-40.

2001 “El mundo, los mundos: Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX”. *Revista de Filología Románica Anejos 2*: 245-266.

<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0101220245A/10953>

Marcuse, Herbert

1969 *La sociedad industrial y el marxismo*. Buenos Aires: Editorial Quintaria.

Moi, Toril

1988 “Hélène Cixous: una utopía imaginaria”. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra. 112-135.

Mosquera, Mariano Ernesto

2013 “Literatura del resto e impersonalidad artística en La hora de la estrella de Clarice Lispector”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios 51*: 155-162.

Méndez, Mariela

2017 “Capítulo 1”. *Crónicas travestís: El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 1-67.

Miiller Fascina, Diego y Aice Áurea Penteado Martha

2015 “A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos”. *Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. Volumen 11, número 11, pp. 92-109.

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v11i1.4976>

Olivera-Williams, María Rosa

2016 “Boom, Realismo Mágico – Boom and Boomito”. En Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, eds. Nueva York: Cambridge University Press. 278-295.

Ollé, Carmen

2015 *Por qué hacen tanto ruido*. Lima: Intermezzo Tropical.

Ortega González, Karen Lorena

2010 “¿La muerte del ser como sujeto? (Aproximaciones a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats)”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica 11*: 139-153.

Ortiz, Paulina

2018 “Un misterio llamado Clarice”. *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-a-bejamin-moser-autor-de-por-que-este-mundo-biografia-de-clarice-lispector-181114>

Ortner, Sherry B.

- 1979 “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. *Antropología y feminismo*. Comps., Harris Olivia y Kate Young. 1-24. <https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121sherryortner.pdf>

Pech, Cynthia

- 2010 “Escribiendo como una mujer: Un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector”. *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* 7. 17: 79-95.

Pérez Fontdevila, Aina

- 2017 *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl\\_10803\\_402398/apf1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_402398/apf1de1.pdf)

Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés

- 2015 “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24: 1-16.
- 2016 “Hacia una biografía del concepto de autor”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Eds. y comps., Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Madrid: Arco Libros-La Muralla. 11-51.

Plumwood, Val

- 2003 “Dualism: the logic of colonisation”. *Feminism and the mastery of nature*. Londres: Routledge. 41-68.

Reisz, Susana

- 1990 “Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»”. *Tropelías* 1: 199-213.
- 1996 *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Barcelona, Asociación española de estudios literarios: Universitat de Lleida.
- 2016 “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis* 60. 1: 73-98. [revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/15049/15562](http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/15049/15562)
- 2015 Prólogo. *Por qué hacen tanto ruido*. Lima: Intermezzo Tropical.

Richard, Nelly

- 1994 “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate feminista* 9: 127-139. <http://www.jstor.org/stable/42624218>

Rodríguez, Olga

- 2016 “Cuerpo en vilo: pensando a la escritora desde la narrativa de Carmen Ollé”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 245-256.

Rosales Ortega, María del Rocío

2006 “Modernidad, naturaleza y riesgo”. *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. Eds., Solongo Codina, Pedro Luis; Delgado Díaz, Carlos Jesús. Buenos Aires: CLACSO. 213-221.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100719033336/17Ortega.pdf>

Rowe, William

2016 “Carmen Ollé: mirar y oír”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 79-103.

Russotto, Mária

2006 “Presentación”. *La ansiedad autorial: formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. 9-16.

Sant’ Anna, Affonso Romano y Marina Colasanti

2009 “Clarice entrevistada”. *Clarice Lispector. Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*. Eds., Teresa Montero y Licia Manzo. Trad. Elena Losada.

Schaeffer, Jean-Marie

2016 “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, eds. 2016: 243-278.

Sotelo Céspedes, Aída

2016 “El cuerpo contemporáneo: Entre la tesis de la excepcionalidad del hombre y su oscurantismo”. *Pedagogía y Saberes* 44: 83-91.

Stanford Friedman, Susan

1987 “Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse”. *Feminist Studies* 13.1: 49-82.

Suárez, Mariana Libertad

2005 “El grito de un ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad”. *Atenea* 491: 113-125.

2009 *Sin cadenas ni misterios. Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936-1948)*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Toro Montalvo, César

1996 *Historia de la literatura peruana*. Tomo XI. Siglo XX. Poesía-Teatro (1990-1995). Lima: A. F. A: Editores.

Varela, Blanca

2015 “Prólogo a la primera edición”. *Por qué hacen tanto ruido*. Lima: Intermezzo Tropical. 127-128.

Westphalen, Yolanda

2016 “La poética del cuerpo y de la calle”. En Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán Andía, Rocío Silva Santisteban, eds. 2016: 189-199.

Wittgenstein, Ludwig

s/a *Conferencia sobre ética*. Traducción de R. Reeves.

<https://www.cbachilleres.edu.mx/Bibliowiki/libros/W/Wittgenstein%20Ludwig%20%20Conferencia%20sobre%20etica.pdf>

Woodmansee, Martha

2016 “El genio y el copyright: condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘autor’”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, eds. 2016: 279-306.

