

UN AIRE ESTRELLADO: LA HIPÓSTASIS QUE COMPONE LA VOZ NARRATIVA  
DE CLARICE LISPECTOR

CARLOS MIGUEL ORTIZ PEÑA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2023

UN AIRE ESTRELLADO: LA HIPÓSTASIS QUE DESCOMPONE LA VOZ

NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR

CARLOS MIGUEL ORTIZ PEÑA

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Estudios Literarios

Asesor

MIGUEL ÁNGEL BRACHO DÍAZ

Magíster en hermenéutica literaria

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2023

06/12/2023

Carlos Miguel Ortiz Peña.

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquier otra universidad”. Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es)

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized letter 'C' followed by several loops and a final flourish.

---

*A Macabea por seguir viva; por regalarme su soplo de vida.*

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi padre y a mi madre, por enseñarme que aun muerto se puede vivir. A Clara por ser delirio y remanso. A Diego porque mi voz quemadura cerca de él. A Miguel por la paciencia y la lectura atenta que tanto transformaron mis lamentos en lo que hoy sí puedo decir. A las erinias por venir y quedarse junto al fuego aun cuando el viento soplaba para disiparlo. A Pauli por creer en mí cuando nadie más lo hizo. A Majito por enseñarme que la vida no es nada más que música. A Pelusa por su don de ninfa. A todos mis amigos por ser fuerza y caudal. Y gracias a Pandora que me ha hecho experta en crisis ahora.

## CONTENIDO

|   |    |
|---|----|
| LISTA DE FIGURAS .....  | 7  |
| RESUMEN.....  | 8  |
| INTRODUCCIÓN.....   | 10 |
| PREFACIO.....   | 14 |
| CAPÍTULO I.....   | 28 |
| CAPÍTULO II.....  | 43 |
| 2.1. ¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?..... | 48 |
| 2.2. Soy un retrato que te mira.....                            | 52 |
| 2.3. Faruscante .....   | 62 |
| CONCLUSIONES.....   | 68 |
| RECOMENDACIONES .....   | 73 |
| BIBLIOGRAFÍA .....  | 74 |

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 ..... 56

## RESUMEN

En este trabajo de grado se analizan las diferentes problematizaciones que aparecen en la escritura de la autora brasileña Clarice Lispector, comás específicamente, en sus dos últimas novelas *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* (1978) las cuales abarcan temáticas como lo son el lenguaje, la imagen del autor o la metaficción. Este enfoque difiere de otros trabajos que se han hecho de dichas obras, pues no parte de las implicaciones formalistas de su escritura ni de las implicaciones históricas o sociales de su obra, sino que busca que mediante las estrategias metaficcionales que utiliza la autora entender de qué maneras se desnaturalizan las temáticas mencionadas, lo que permite trazar una relación a modo de manifiesto entre ambas obras— todo esto se explora a través del término *hipóstasis*—. Entenderemos manifiesto como la consolidación de la voz narrativa de la autora a través de estas dos novelas y las implicaciones que sus reflexiones aportan al corpus de su obra general. Además, se plantea el hecho de que el ejercicio literario de la autora supone la *deconstrucción* de lo que naturalmente se asume como jerarquización del lenguaje. Se encontró entonces que, en efecto, Clarice Lispector utiliza dichas estrategias metaficcionales para interconectar el discurso autorreflexivo que aparece en ambas obras a lo cual subyace una pregunta que se interesa por las maneras en que se representan la vida y la muerte. Todo esto permite a futuro desarrollar otras investigaciones que se centren en entender de mejor manera como el discurso que aparece en las novelas es una constante en su ejercicio literario.



**Palabras clave:** Clarice Lispector, deconstrucción, metaficción, hipóstasis, literatura brasileña, Un soplo de vida, La hora de la estrella

## INTRODUCCIÓN

En las dos últimas novelas de Clarice Lispector *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* (1978), encontramos un discurso autorreflexivo a través de sus narradores y los personajes protagonistas. Esto termina por propiciar una forma de diálogo al modo de «embate debate» —expresión utilizada por Benedito Nunes en el prólogo de *Un soplo de vida*—, en la que tanto la voz del personaje, como del narrador y la autora, logran construir toda una argumentación que fija su interés en cómo la palabra es el artefacto mediante el cual dar solución a ciertas problemáticas que se centran, principalmente, en el lenguaje pero que, a su vez, nos remiten a una pregunta por la representación de la vida y la muerte.

Además, con el discurrir de las historias se hace cada vez más notorio un interés específico por la labor del autor; la condición de quien crea y el por qué lo hace. Esto lo podemos evidenciar en las diferentes maneras en que interactúan los personajes con sus narradores y la misma imagen autorial de Lispector. Lo que termina por evocar y problematizar las formas comunes en que se suelen relacionar el texto y su contexto. Esto resulta de fundamental importancia para los estudios de autor pues es gracias a estos que se han problematizado preguntas como ¿qué quiso decir el autor? Y se ha volcado el interés por el cómo el autor expresa ciertos planteamientos en sus obras. Con esto nos queda claro que ya no es relevante la intención del autor sino lo que nos entrega en el texto. Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo de grado es cómo dentro de estas novelas es posible, a

través de un contexto situado rastrear ciertos asuntos importantes para el desarrollo de las tramas en las obras.

Es por ello por lo que hemos decidido demostrar en este texto que lo que, en ambas novelas, aparece como artificio creador, está al servicio de un discurso que cuestiona las relaciones naturalizadas mediante las cuales se piensa el lenguaje y la obra en sí. Y que, además, esto posibilita una nueva concepción de la palabra como objeto vivo, dicho de otro modo, una palabra que antecede al pensamiento.

Conforme a ello se considera oportuno realizar un análisis comparativo temático de dicha discusión presente en ambas obras y, a su vez, determinar de qué manera esta permite establecer vasos comunicantes entre las dos historias. Lo que planteamos entonces es cómo a través de diferentes estrategias metaficcionales y autorreflexivas es posible hacer un rastreo de una interconexión entre ambas novelas. Esto se ve reflejado en las correspondencias argumentales y de corte reflexivo que se desarrollan en ambas obras. Además del componente lingüístico mediante el cual es posible dar cuenta de una gran única reflexión que se elabora a través de la trama de ambas novelas.

Todo esto se logrará al amparo de la clave de lectura que proponemos en este texto, mediante la cual ambas novelas funcionan como manifiesto de la voz narrativa de la autora. Este análisis resulta relevante para distintas áreas del conocimiento como lo son los estudios de autor, la lingüística, la filosofía del lenguaje y la teoría literaria. Para el desarrollo de este se retomarán algunas perspectivas teóricas como lo son la metaficción, la narración narcisista, la imagen de autor, la deconstrucción, la aporía... Esto con el fin de desentrañar algunas de las estrategias anteriormente señaladas para la comprensión del problema general.

El artículo constará de dos capítulos. Sin embargo, antes de comenzar el análisis nos detendremos en un contenido extratextual –una serie de correspondencias entre Clarice Lispector y sus hermanas y algunas entrevistas que le fueron hechas a la autora– que consideramos fundamentales para entender de que manera lo intra y lo extratextual pueden llegar a convivir dentro de las obras y es gracias a ello posible entender más ampliamente cómo es que se da la construcción de estas. Con esto no se pretende argumentar a partir de psicologismos autobiográficos sino problematizar la imagen autorial –cosa que se desarrollará con más detenimiento en el artículo–. El primer capítulo entonces consta de un análisis metaficcional a partir del análisis de las estrategias narrativas presentes en las novelas y cómo estas permiten la construcción de una relación entre autor, narrador y personaje a modo de hipóstasis. Todo esto a la luz de pensadores como Linda Hutcheon, Patricia Waugh y Ruth Amossy.

En el segundo capítulo se hará un análisis a partir de la filosofía del lenguaje y el concepto teórico de la deconstrucción con el fin de entender mejor como estas estrategias metaficcionales también funcionan como artificio para entender el lenguaje y problematizar la manera en que naturalmente este se encuentra jerarquizado. El capítulo estará subdividido en tres subcapítulos en los cuales se abordará como primer punto la problemática alrededor de la jerarquización y naturalización del lenguaje a la luz de lo que propone Hans Georg Gadamer en *¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?* En segunda instancia se contrastará lo argumentado por Gadamer con nuestra propuesta de lectura y, por último, se analizará la importancia del ejercicio literario de Clarice Lispector a la luz de lo que propone Jacques Derrida al hablar de deconstrucción y

aporía. Todo esto nos permitirá entonces entender el fenómeno hermenéutico que implica la lectura de Clarice Lispector y como la relación del lenguaje con la vida y la muerte es una relación intrínseca dentro de los análisis lingüísticos y metaficcionales.

Consideramos entonces que este análisis puede resultar innovador y fructífero para los estudios literarios y, a su vez, para la filosofía del lenguaje puesto que la mayoría de los análisis que se han hecho sobre la obra de la autora no se han centrado tanto en cómo comprender el fenómeno lingüístico articulado al existencial-representación de la vida y la muerte- sino más bien en una serie de cuestiones que conciernen más a lo estrictamente narratológico o las implicaciones políticas y sociales que tiene la escritura de Clarice Lispector en el medio. Con esto se pretende demostrar que, dentro de la escritura de la autora, a pesar de ser esta una escritora reconocida, aún residen algunas variables que no se han abarcado y que resultan pertinentes para desarrollar futuros trabajos sobre la misma como lo puntualiza María Laura Iglesias en su artículo *Las palabras, los gestos y lo absoluto en la hora de la estrella y en un soplo de vida*: “Estas reflexiones no se limitan a sólo a esta novela. En toda la obra de Clarice Lispector hay una continuidad y una unidad, por lo cual estos interrogantes pueden hallarse en sus otras novelas”.

## PREFACIO

*¿Yo soy aquella que soy yo? Nunca había pensado «yo soy yo». ¿Soy yo? Me espanto de encontrarme conmigo. Mi movimiento más puro es el de la muerte y “me quiero morir” contigo de amor. Estoy hablando desde mi tumba y quiero exigentemente que crean en mí. Quiero que crean en mí aun cuando miento.*

-Ángela Pralini, En cuanto al futuro...

Quise abrir este preámbulo a mi investigación con las palabras de Ángela Pralini, no solo por la importancia que tendrán para trazar una ruta que guíe este viaje, sino porque son mi mayor argumento para demostrar lo que pretendo esbozar en el desarrollo de esta. Antes de empezar y entrar de lleno en la investigación, este subcapítulo funcionará como una conversación entre *Un soplo de vida*, *La hora de la Estrella* y mi propia agonía al enfrentarme a la inigualable escritura de Clarice Lispector. Por lo tanto, considero importante hacer la aclaración de que soy consciente de que tal vez resulte para usted, quien sea que esté leyendo esto, un poco disparatado empezar a esbozar una conclusión posible sin antes establecer conexiones, dar explicaciones o argumentar debidamente lo que estoy a punto de balbucear: “*Un soplo de vida* y *La Hora de la Estrella* son una misma historia”. No sé aun si funcionan como un mismo libro o si podrían denominarse como un manifiesto de la voz narrativa de Lispector o, más bien, de un *no-estilo* como preferiría ella llamarlo. Por ahora, me alejo un

poco de esta voz; de un “yo” que enuncia y me permito comenzar a dar unas cuantas explicaciones que, al final, me servirán de insumos para redondear mejor esta idea.

Miguel Ortiz.

Para empezar, es necesario que tomemos en consideración algunas particularidades que definieron la actitud tanto de Lispector frente al mundo como la manera en que sus dos últimas novelas fueron pensadas. Para ello revisaremos algunas particularidades biográficas de la autora, a través de entrevistas que le fueron hechas, datos editoriales e incluso nos remitiremos a la correspondencia con sus hermanas: Tanya y Elisa Lispector, durante un período que, sin duda, marcaría por completo la forma de relacionarse de la autora con el mundo que le rodeaba. Con esto nos remitimos específicamente al cambio en el estilo de vida de la autora al mudarse lejos de su país con su, en ese entonces, esposo Maury Gurgel Valente —que la llevó a alejarse durante un tiempo de sus pasiones—y la posterior separación después de doce años de unión. Esto sin duda, implicó un gran desgaste tanto a nivel físico como emocional y es allí donde empiezan a aparecer vestigios de este mismo cansancio en su escritura, lo que pareciera llevarla al límite de su propia expresión a través de una narración que apunta casi a la inconsciencia.

Sin embargo, antes de hacerlo es necesario decir que en este análisis no nos limitaremos únicamente a revisar los aspectos biográficos como eje central para el desarrollo del mismo, pues consideramos que estos hechos particulares, si bien pudieron o no afectar el proceso creativo de la autora, no podrían funcionar como un recurso útil en la argumentación

y que, irremediablemente, nos harían caer en el pozo profundo del biografismo psicológico. Esto ya lo señaló en su momento Marina Colasanti en la entrevista que hizo a Lispector el 20 de octubre de 1976 en compañía de su esposo Affonso Romano de Sant'Anna, y de João Salgueiro para el Museo de Imagen y Sonido de Río de Janeiro:

I think that divergence is very common among Clarice's contacts with the literary critics, because the people who study literature had a hard time admitting that your work is from inside looking out and not from outside looking in. Your work really, as you yourself say, comes, happens. And that for the literary exegetes is a very complicated thing because they are looking for paths "outside" that might lead you to things.

A su vez, esto fue rebatido por la misma Clarice en esta ocasión, cuando se le pregunta acerca de su libro *La pasión según G.H* y esta responde que no cree que este libro tenga que ver en lo absoluto con una pasión ya que asegura que: "I don't write as a catharsis, to get something off my chest. I never got anything off my chest in a book. That's what friends are for. I want the thing itself". Esto implica que la lectura que estamos por hacer de ambos libros no apunta al hecho de reducir a los personajes de la autora o sus novelas como conjunto, a un recurso utilizado por ella para confesar cosas de su vida privada.

Lo que queremos ilustrar es el hecho de que por más intentos que un autor haga por evitar "contaminar" su obra con sus propias vivencias, estas terminan apareciendo de una u otra manera en ella. Esto se hace más claro si nos remitimos a lo que Ruth Amussy en *La doble naturaleza de la imagen de autor* entiende por *ethos* autorial:



Así pues, en todo tipo de enunciación, un locutor se remite a un destinatario y, al hacerlo, proyecta una imagen de sí mismo a través de las modalidades de su discurso. De ahí que el sentimiento que el *ethos* produce a través de la totalidad de un texto se refiera a una instancia-origen única cuyo nombre, que figura en la portada, termina por imponerse: alguien nos habla *in absentia*, y su escritura, a través de sus temas, su intriga, su imaginación, su estilo, atestigua de su persona, aunque no la asuma directamente, pues esta se disimula detrás de su texto. Existe pues un *ethos* autorial que la polifonía (la voz del narrador que cubre eventualmente la voz del productor) no consigue erradicar. (4-5)

Lo realmente importante aquí es reconocer que la misma Clarice no buscaba escapar de dicha “contaminación” sino dejar claro, que tanto la inconsciencia de sus personajes como la suya, fluye en el contenido de las obras lo que termina por convertirse en un discurso que constantemente cuestiona la propia existencia y las dinámicas que se generan entre un ser u objeto creado y su creador.

A partir de las acotaciones recién hechas, en este apartado queremos recuperar la información extratextual de la cual tenemos evidencia para personificar de mejor manera para el lector la escritora que llegó a ser Lispector. Con esto pretendemos entonces que se conozcan los factores que significaron un cambio tanto en la vida de la autora como en su escritura. El objetivo será usar esta información como pretexto al análisis que se desarrollará en el corpus de la investigación.

Ahora bien, revisemos con mayor profundidad los aspectos biográficos que consideramos aportantes para el análisis, ya que esto nos permitirá acercarnos más a la vida

de la autora y entender su relación con la escritura. Además, esto nos permitirá señalar con mayor claridad las características específicas de cada uno de los personajes que consideramos encarnan un rasgo de la vida privada de Lispector. Con esto no queremos decir que la intención de la autora fuera ficcionalizar su propia realidad, sino más bien que, a través del uso del flujo de conciencia, se permite personificar en dos personajes la propia dicotomía de su vida como autora y de su vida íntima.

Remontémonos pues a las correspondencias entre Lispector y sus hermanas en una época de su vida donde se vio obligada a mutilar o, mejor dicho, censurar la manera en la que ella habitaba el mundo, todo por el simple hecho de estar casada con el diplomático brasileño Maury Gurgel Valente. Durante estos años, la autora, a través de cartas les cuenta a sus hermanas las diferentes situaciones en las que se ve envuelta y que, a la larga, transforman la manera en que se comporta Clarice. Esta información se puede encontrar en el libro *Queridas Mías* (2010) lo que más nos interesa aquí es hacer hincapié en el hecho de que Lispector antes de casarse con Valente, llevaba una vida común incluso, en unas condiciones económicas no tan favorables.

En estas cartas la autora habla de la importantísima relación que tiene con el cine, la música y lo mucho que extraña su vida en el Brasil. Al establecerse con Valente, su vida da un giro por completo pues se ve obligada a alejarse tanto de su familia como de su país durante 10 años. En estos los ánimos de Clarice decaen y su comportamiento cambia pues confiesa sentirse prisionera de una vida falsa en la que no se le permite tener tiempo para desarrollar su escritura con plenitud: “No hago casi nada, vivo como si estuviese en una gran

pensión en la que se está obligado y uno se acostumbra (esto es lo peor) a ser íntimo y delicado y amigo de todos. Apenas he leído” (77).

Todas estas condiciones terminan por convertir a Clarice en una persona nostálgica, una mujer en su jaula de oro, donde no se le reconoce como la escritora que era, sino que su vocación queda relegada a ser la esposa de alguien más. Lo único bueno que quedan de estos años serían sus hijos por quienes confiesa que lo daría todo y un nuevo hábito que, si bien la hace aislarse del mundo, también le permite concentrarse más en su propia visión de este o como ella lo dice: “En cuanto al resto, nada que decir. Soy como el loro del chiste: no hablo, pero pienso mucho, presto mucha atención” (124).

En estas cartas también se puede rastrear un deseo de escapar de esta vida que no es para ella, pero una imposibilidad de hacerlo porque su esposo constantemente la vigila y de alguna manera quiere tenerla bajo su control. En una de sus cartas así lo confiesa Lispector, desea tomarse un tiempo lejos de Valente con el fin de retomar su vida común y sin lujos con la esperanza de que las cosas mejoren para ambos, dice ella:

Él, a su vez, se conocería a sí mismo, probaría una vida por la que se siente atraído, quién sabe si falsamente. Yo soy muy difícil para convivir. Pero no es culpa mía, créeme. Yo intento controlarme, pero soy tan sensible... [...] Un poco de soledad me hará bien. Ni siquiera puedo escribir en mi diario porque él siempre encuentra una manera de leerlo, de leer incluso mis pobres notas para una novela, a escondidas. (45)

Con esto en mente, podemos adentrarnos en las particularidades de sus dos últimas novelas, ya que en ellas podemos rastrear esa agonía que le causó estar tanto tiempo alejada de su oficio. Lo primero a revisar serán las particularidades bajo las cuales fueron escritas y publicadas *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*. Nos remitimos para esto al prólogo de la primera, en el cual Olga Borelli secretaria, amanuense y amiga de Lispector explica lo siguiente:

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. La compleja elaboración de *Un soplo de vida* no le impidió escribir, en el mismo periodo, *La hora de la estrella*, su última obra publicada. (11)

Con esto nos queda claro que, si bien ambas novelas fueron escritas en el mismo período de tiempo, no fueron publicadas una tras otra y esto condiciona a ambas obras a permanecer en una clave de lectura que las aleja en cuanto a su contenido o que, simplemente, las obliga a permanecer en una distancia tanto temporal como interpretativa. Vale la pena aclarar que esto no quiere decir que la autora hubiese preferido que la lectura de dichas obras se hiciera en conjunto pero, sí que interfiere con el hecho de poder entender por completo la propuesta narrativa de la escritora ya que, durante mucho tiempo, su última novela permaneció en el anonimato impidiendo así apreciar la madurez narrativa que en esta se había consolidado.

Cabe aclarar que, aunque esta no fue la única ocasión en que Lispector escribió al mismo tiempo dos obras como lo explica ella en la entrevista con Colasanti, Sant' Anna y Salguiero:

After “The Besieged City” came “The Apple in the Dark,” which was written . . . It was funny, because on two occasions I wrote two books at the same time. “Family Ties” and “The Apple in the Dark” were written at the same time. Then I’d do a story, write it, and come back to “The Apple in the Dark.”.

y que, parece no tener mucha relevancia para la forma en que se construyen las mismas, en el caso de sus dos últimas novelas esta particularidad encarna un punto central para el entendimiento de estas puesto que las preocupaciones ontológicas en dichas obras siempre apuntan a resolver la dicotomía entre la vida y la muerte; todo gira en torno a la posibilidad de no poder terminar las obras y de cómo al final, tanto para los narradores creados como para la autora real, ya no importa tanto lo que se quiere decir sino aquello que no se dice por la imposibilidad humana de capturar mediante el lenguaje lo que se piensa. En ambas obras hay una necesidad intrínseca de evitar embellecer el lenguaje con el fin de cautivar al lector, lo que aparece en ellas es una inquietud por buscar la manera de convertir el pensamiento en lenguaje a través de la escritura. Pero esto va mucho más allá, lo que realmente plantea Lispector es la imposibilidad de la palabra pura, esto debido a que al enunciar las cosas ya no son como las nombramos en nuestras mentes.

Además de que en ambas novelas se pueda evidenciar esto, hay diversos recursos metaficcionales que permiten hacer un rastreo de la forma mediante la cual la autora logra entretener los discursos filosóficos de cada una de las obras. Estos recursos los analizaremos con mayor profundidad en los siguientes capítulos. Por ahora lo mencionamos para poder explicar, partiendo de la construcción narrativa de ambas historias, la clave de lectura que

proponemos y de esta manera desentrañar los misterios detrás del uso del flujo de consciencia en la escritura lispectoriana.

Entonces, con todo lo hasta aquí mencionado, nos aventuramos a decir que *Un soplo de vida* es el hipotexto de *La hora de la estrella*. Esto lo entenderemos mejor si nos adentramos un poco en la trama de cada una de las novelas pues es desde estas que pretendemos sentar un punto de partida:

Escrita y publicada en el año de 1977, *La hora de la estrella* es la penúltima novela de la escritora brasileña, esta historia nos presenta a Macabea una mujer de clase media, incapaz siquiera de enfrentarse a sí misma y de cuestionar su propia identidad. Ella es un personaje que no entiende el por qué habita el espacio que se le otorga. Es por esto que su creador siente la necesidad inmediata de aniquilarla, en ella no puede depositar este flujo de consciencia; no puede convertirla en *movimiento puro*. A pesar de que la historia que protagoniza dicho personaje, en apariencia puede resultar sencilla o insulsa—después de todo no es más que la historia de la corta vida de una muchacha infeliz a quien su novio la deja y su familia no le quiere—Lispector se encarga a través de estrategias narrativas como el flujo de consciencia o la metalepsis de que dicha historia no pase desapercibida y que, mediante el personaje del narrador, se cuestionen las formas en que se construye una novela en sí misma, siendo esta última característica un factor común entre los escritores del modernismo brasileño.

Por otro lado, tenemos *Un soplo de vida* escrita en 1977 y publicada como obra póstuma en el año de 2016. En esta historia Lispector propone una novela que se centra en reflexionar alrededor del acto de creación. Es por ello que toda la historia se construye

alrededor de una *no interacción* entre un narrador y el personaje que crea: Ángela Pralini. Para aclarar un poco esto, es necesario decir que por *no interacción* nos referimos a el hecho de que, a pesar de que ambos personajes hablan del otro y pareciera que están conscientes de su existencia, nunca establecen un diálogo entre ellos. Esto lo define mejor Benito Nuñez en *La narración alborotada* como: “diálogo a modo de un embate y un debate” (179).

Con esta aclaración hecha, profundicemos entonces en el personaje de Ángela. Se nos cuenta de ella que parece un ser celestial, se le encarna como una mujer que a la par que curiosa es impávida, sabia y sentimental. Pero, por encima de esto, nos parece importante resaltar la manera en que este personaje neonato, se convierte en un ser inasible para el autor; un ser tan puro que le supera y le obliga a censurarse para que ella pueda habitar un espacio físico dentro de la historia creada.

Ahora bien, pese a que estos personajes en apariencia sean contrarios, hemos encontrado en ellos una similitud demarcada entre el silencio y la agonía de ser, pero más importante aún, en la capacidad de ambas para funcionar como medio para materializar algunos de los pensamientos más recurrentes en la narrativa de Lispector. Lo que proponemos al comparar estos personajes es enmarcar una dualidad que habitaba a la voz narrativa de Lispector, en el caso de Ángela ella es este espíritu anterior al soplo de vida, se podría decir, hablando en términos de prelingüística y como la misma autora lo propone, ella es esa palabra que precede al pensamiento y que es incontenible.

Este mismo espíritu inquieto es el que Macabea pareciese no tener. Al ser abandonada por el creador, o más bien, anulada por sus palabras que intentan contenerle, la joven le otorga el poder de encapsular su esencia. Por lo que, continuando con nuestra propuesta, Macabea

sería el pensamiento: un estado de la consciencia en que solo parece haber mucho ruido y que jamás termina siendo lo que se pretendía que fuese. Para ilustrar y redondear mejor esta idea nos remitimos a una cita presente en *La pasión según G.H* de la misma autora: “—solo puedo alcanzar la despersonalización de la mudez si antes construyo toda una voz—“ (176-177). Por ello consideramos que para Lispector poder alcanzar la despersonalización; su flujo de consciencia, primero tuvo que construir una voz: Ángela Pralini. Y posteriormente entregarse al silencio al crear a Macabea.

En este mismo sentido, en diversas ocasiones dentro de ambas novelas aparecen referencias que nos han llevado a pensar en la posibilidad de que Macabea sea la reencarnación de Ángela y que por ello es que esta no pueda establecer ninguna conexión con su estado de inconsciencia que es a la vez el más puro de los estados para comprenderse a sí misma y al mundo. En el momento en que en *Un soplo de vida*: “Ángela interrumpió la vida yéndose hacia la tierra. Pero no la tierra en que se está enterrado y sí la tierra en que se revive” (67) el personaje rompe cualquier conexión con su soplo; con el creador, ocasiona que el nuevo ser en que se convierte se estanque. Esto lo podemos evidenciar en la forma en que en *La Hora de la Estrella* Rodrigo S.M detesta a Macabea, más que ser un personaje del cual desea escribir, es su contraria, simplemente funciona como forma de escape ante la necesidad del creador de decir algo de sí mismo.

A pesar de esto, en el fondo, este personaje aún comparte una conexión completamente profunda con lo cotidiano, aunque se le quiera retratar como un ser insulso sin sentido común, ella es capaz de encontrar la belleza en cosas que otras personas jamás se detendrían a pensar: en ella aún existe esta curiosidad que, constantemente, aspira llegar al



encuentro con Ángela, ese será su único propósito y el motivo por el cual el narrador no la odia completamente pues reconoce que en ella hay un secreto oculto que la hace insistir en la vida porque: “A pesar de que no tenía más que esa pequeña llama indispensable: un soplo de vida” (43) Macabea es un personaje que logra interpelar de una manera completamente diferente al lector, le hace sentirse parte de su cotidianidad y lo sume en su mundo, mientras que, en el caso de Ángela, es un ser incognoscible que solo de vez en cuando le permite al lector adentrarse en su celestial discurso.

Con todo lo hasta aquí mencionado se hace más evidente el hecho de que la lectura que propondremos de ambas novelas tiene dos partes o, más bien, dos caras mediante las cuales entender la construcción narrativa de Lispector. Por una parte, el hecho de relacionar a cada uno de los personajes con la palabra y el pensamiento nos permite desarrollar un discurso que se preocupa más por las formas en las que se construye tanto una obra escrita, así como cuestionarnos las formas en que se asume comúnmente el funcionamiento del lenguaje y, por el otro, un apartado en el que podemos ir dando luces sobre una de tantas maneras de entender cuál era el propósito de ambos personajes más allá del acto de escritura *per se*. Con esto a lo que nos referimos es que no solo pueden funcionar como las protagonistas de dos novelas extremadamente particulares, sino que simbolizan y representan las angustias personales entre la vida pública y la privada de la autora.

*Ella no sabe gritar*

De nuevo nos encontramos ante la inmanencia de un yo que escribe. De nuevo estoy aquí, para cerrar este tan tortuoso prefacio que tanto ha intentado escaparse del mundo cognoscible, que tanto ha intentado no ser. Espero que mediante estos datos haya sido, para usted lector,

más sencillo comprender los caminos que estamos a punto de recorrer en este análisis. Por último, quisiera desvelar un grandilocuente secreto que me he ingeniado para burlar, a medias, su percepción de la voz autorial y de la voz narrativa de Clarice Lispector. He de admitir que resulta poco perspicaz de mi parte explicar mi tan “grandilocuente secreto” pero lo haré únicamente con la intención de darle la última puntada a mis intuiciones y poder ilustrar para usted con mayor facilidad el punto de mis conjeturas y así usted pueda entender la manera en que he leído a Lispector durante estos últimos años.

Me permito deshacer el artilugio: la cita con la que he iniciado este prefacio no existe. Bueno, al menos no en la forma en que usted la ha leído. Está compuesta tanto por diálogos de la autora en entrevistas, como fragmentos de cartas a sus hermanas y apartados tanto de *Un soplo de Vida* como de *La hora de la estrella*. Mi punto a demostrar es que, el flujo de conciencia, de la autora —ese *ethos autorial* del que hablé con anterioridad— es inescapable para ella también. En cada uno de los apartados existe esta conexión directa por el ser, por lo creado, por la vida y la muerte pero, por encima de todo, existe una pregunta directa por lo que no se dice.

Por lo tanto, al igual que en dicha cita, no hay una manera de separar sus reflexiones de lo que hablaba o escribía. Los personajes de Lispector no son una manera de dejar salir algo que tiene adentro a través de la ficción. Son ella en diferentes momentos de su vida, son ella cuando no puede hablar, son ella cuando no puede escribir, son ella cuando en la madrugada se pasaba horas caminando con un cigarrillo en la boca escribiendo en el pensamiento. Son un reflejo de un reflejo y es ella quien habita el espejo; ella es el espejo.

Lispector no pretendía dejar salir de sí misma el soplo y con ello darle vida a un nuevo ser, quería ser siempre ahora mismo movimiento puro.

## CAPÍTULO I

## Análisis metaficcional

Antes de entrar en materia es necesario hacer ciertas aclaraciones sobre lo que entenderemos por *metaficción*. Esto debido a que dentro del mundo de la crítica literaria ha resultado bastante problemática o, más bien, truculenta la definición de dicho término y sus posibles aplicaciones, tanto a nivel literario como en otros campos del conocimiento. Por lo tanto, nos remitiremos al texto *El concepto de metaficción* (2021) de Clemencia Ardila para tomarlo como guía en el entendimiento de los procesos tanto teóricos como históricos por los que ha pasado dicho término. Así pues, en este análisis, al igual que Ardila lo hace en su texto, nos basaremos mayoritariamente en los postulados de teóricos literarios pertenecientes a la escuela anglosajona—no decimos tajantemente que así sea porque desde ya, anticipamos la utilidad de conceptos como *metalepsis* de la escuela europea para hacerlo— esto debido a que consideramos que las concepciones terminológicas que estos han elaborado con el tiempo resultaron más provechosas en los estudios literarios y, por tanto, lo serán para el análisis a hacer.

Es por ello que para definir el concepto de *metaficción* usaremos las conceptualizaciones tanto de Linda Hutcheon como de Patricia Waugh y, posteriormente, los aportes que hizo Gerard Genette a este. Además, utilizaremos conceptos como *ethos* autorial o imagen de autor basándonos en lo que postula Ruth Amossy con el fin de problematizar la

manera en que se concibe a Lispector, su voz autorial y los juegos que con esta logra para difuminar los límites entre realidad y ficción que, además problematizan características ontológicas y lingüísticas.

Por último, nos parece de vital importancia esclarecer el enfoque que se le dará al tratamiento de la *metaficción* dentro de la obra de Clarice Lispector, pues hemos descubierto recientemente un punto de vista político desde el cual podría analizarse el uso de recursos metaficcionales en las novelas de la misma. Con todo esto nos referimos al trabajo investigativo elaborado por Nelson Vieira *Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil*. Aunque este no sea de nuestro interés, puesto que no sigue la ruta del análisis planteado, podemos reconocer que en el ejercicio de la escritora sí que hay una tendencia a la sublevación del yo femenino. Sin embargo, no quisiésemos caer en un análisis que se centre en el uso de la *metaficción* como dispositivo político y como el mismo autor lo reconoce:

Defying views of language as a static system, Clarice Lispector evokes language's productive and heterogeneous potentials, thereby manifesting what Julia Kristeva calls "studying language as a discourse enunciated by a speaking subject. With her self-conscious, introspective, and questing first-person "speaking-subjects," Lispector leads her readers to new creative depths in language against the homogeneous law of single meaning. (3)

Entonces, con todo esto aclarado, comencemos por referenciar la definición que hace Linda Hutcheon sobre *metaficción*, pues será esta el punto de partida para desarrollar el análisis sobre los recursos metaficcionales, tanto en *La hora de la estrella* (1977) como en

*Un soplo de Vida* (2016). En 1980 Hutcheon publica *Narcissitic Narrative: the metafictional paradox* libro en el que desentraña las posibilidades que tiene la *metaficción* o, como prefiere llamarle, la *escritura narcisista*. Esta definición demarca bastante bien el punto central sobre el cual se centra todo el debate de la metaficcionalidad. Si bien sabemos que esta autora no es la primera en pensar las formas en que estas estrategias narrativas funcionan, sí consideramos que es quien logra, de alguna u otra manera, condensar la esencia que caracteriza a los textos de esta índole y que, por tanto, funciona como referente para entender de mejor manera cual era la intención comunicativa detrás del uso de dichos recursos en este tipo de novelas:

"Metafiction," as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.

"Narcissistic"- the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. Nor are the inevitable psychoanalytic connotations to be taken negatively, as many who have not read Freud himself on the subject might tend to do. In fact, it was Freud who conferred on narcissism the status of the "universal original condition" of man, making it the basis of more than just pathological behaviour. (1)

Ahora, si bien nos interesa entender a que nos referimos por *metaficción*, también resulta importante hablar de su relevancia no solo a nivel literario sino a nivel cultural. Como la misma Hutcheon lo explica en su cita, al denominar dicha estrategia discursiva como

*escritura narcista*, este tipo de interrogaciones acerca de la propia condición del escritor como sujeto pensante, es algo inherente a la condición humana, por lo que, el hecho de que Lispector en su escritura intente abarcar no solo el lenguaje como punto focal de su reflexión, sino que se esfuerce por entender los fenómenos de la vida y la muerte mediante el cuestionamiento del acto de creación, es algo que en lugar de confundir al lector, le permite a este adentrarse en la inconsciencia de la autora y embarcarse en este proceso autoreflexivo.

Para reforzar esta idea veamos la manera en que Patricia Waugh explica en *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (1984) las implicaciones y que tiene la *metaficción* para no solo el escritor sino el lector y el crítico de la obra:

However, terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory. (3)

Lo que aquí señala la autora permite solidificar la idea de que la *metaficción* más que ser una realidad netamente literaria es un interés a nivel cultural. Con lo cual se convierte en un estudio que se preocupa por la posibilidad de que el sujeto logre entender, a través de una serie de disciplinas, el orden preestablecido mediante el cual se producen, crean y argumentan los contenidos en ciertos sistemas preestablecidos, tales como el lenguaje, la escritura o la filosofía. Esto resulta importante de señalar respecto a la obra de Lispector pues en ella, su

impulso creativo autoconsciente va más allá del simple hecho de analizar el ejercicio escritural y deshacer el artificio mediante el cual el lenguaje se ficcionaliza a sí mismo.

Esto se hace más claro en la siguiente interacción entre Autor y Ángela en *Un soplo de vida*:

ÁNGELA. - Pensar es tan inmaterial que ni siquiera tiene palabras. Nunca olvidarse, cuando se tiene un dolor, que el dolor va a pasar: nunca olvidarse que, cuando uno muere, la muerte pasará. No se muere eternamente. Es solo una vez, y dura un instante.

AUTOR. – Yo todavía no me alcancé. ¿Los estropajos de Ángela la hacen alcanzarse? Mi ausencia de mí me resulta dolorosa. No hay un acto en que me lance por entero. Y la grandiosidad de la vida es lanzarse- lanzarse en la muerte.

“Me quiero morir” contigo de amor.

Entonces soñador sonrió: sí, quisiera morirte de amor con un contigo.

Busco a alguien para salvarle la vida. La única que me permite esta acción es Ángela. Y al salvarle la vida salvo la mía. (164- 165)

En esta *no interacción* podemos apreciar la manera en que la autora, además de poner en tensión las formas comunes mediante las cuales se construye la relación entre autor y personaje, también habla de la imposibilidad de traducir el pensamiento a palabras y, rápidamente, encadena esta reflexión con la muerte. Pensamos que esta manera de construir sus reflexiones, no es arbitraria debido a que para la autora el silencio implicaba la ausencia del yo, por lo tanto, la muerte en el otro. Al no poder establecer una conexión lingüística con



otra persona, morimos en ella, puesto que de esa manera no podemos hacerle saber, al igual que al intentar poner el pensamiento en palabras, lo que realmente somos y no únicamente lo que aquella persona piense de nuestra imagen creada. Todo esto fija la atención sobre el hecho de que, si en una obra se utilizan recursos metaficcionales y, particularmente en estos casos, no se trata entonces de un simple juego entre el autor y el lector, sino que involucra la condición humana del raciocinio como pudimos ver con Hutcheon y Waugh.

Así mismo, esto lo podemos evidenciar en *La hora de la estrella*, dejando en claro por supuesto que en este caso la relación entre autor y lector es más directa puesto que el narrador todo el tiempo interpela a quien lee: “En verdad más bien soy un actor, porque con solo una forma de puntuar logro malabarismos de entonación, hago que la respiración ajena me acompañe en el texto” (24) y, aun así, los personajes en este libro también se hacen las mismas preguntas ontológicas de las cuales parte *Un soplo de vida* ambas novelas están concebidas como un juego entre el silencio y el lenguaje: “Juro que este libro está construido sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta” (17).

Pues bien, con estas bases argumentativas sentadas y entendiendo mejor las implicaciones que tiene la *metaficción* en una composición escrita, pasemos analizar algunos factores y recursos puntuales de esta forma escritural presentes en ambas novelas; esto con el fin de entender mejor el tratamiento que le da Lispector a estos. Nos parece pertinente empezar por analizar las diferentes problematizaciones que hace la autora respecto a la labor del autor. Es por ello que revisaremos algunas definiciones sobre imagen de autor y *ethos autorial* para entender a mayor profundidad los cuestionamientos propuestos en estas

novelas. Retomemos aquí un poco de lo que ya habíamos adelantado en nuestro prefacio sobre las maneras en que la vida privada de un autor y sus vivencias pueden permear la manera en que se escriben y se leen sus obras. Partamos del insumo teórico que nos ofrece Ruth Amussy sobre la imagen de autor en *La doble naturaleza de la imagen de autor* (1998):

De esta forma, la imagen (en su sentido literal, esto es, en el sentido visual del término) se duplica en una imagen de sentido figurado. Esta se compone de dos rasgos distintivos:

1. Está construida en y a través del discurso, por lo que no puede confundirse con la persona real del individuo que escribe, pues se trata de la representación imaginaria de un escritor cuanto tal.
2. Es esencialmente producida por fuentes externas y no por el autor mismo, pues se trata de una persona y no de una representación de sí mismo. Por esto se distingue del *ethos* discursivo, o de la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso. (68-69)

Con esto pretendemos hacer entender que a través de las obras que documentan su vida—que no dejan de ser otra forma más de narración y, por lo tanto, dejan escapar la verdadera persona detrás de la imagen autorial de Lispector— hemos podido encontrar una resonancia entre su escritura y la imagen que se ha formado de ella como autora. Justamente es esto a lo que parece apuntar la escritora en sus obras, constantemente, establece un juego entre el narrador que crea, su voz narrativa y ella misma como imagen. Estos factores implican que para nosotros sea difícil el análisis de sus obras pues es ella misma quien se encarga de convertir todas estas diferenciaciones sobre la imagen de sí misma, su escritura y

sus obras en una amalgama sobre la cual no se puede discernir con claridad. Creemos que, en el caso de Lispector su *ethos autorial* no es únicamente una porción mínima e inescapable sino, más bien, el centro de su reflexión creativa. Ambas novelas son una indagación por cómo escapar de su propia conciencia al escribir. Según lo que hasta ahora hemos analizado, en su caso, la solución que ha encontrado es el estado de inconsciencia.

Para ilustrarlo podemos remitirnos al caso puntual de *La hora de la estrella* en la cual hay una especie de rompimiento de lo que en cine llamaríamos: la cuarta pared. Sobre todo, esto es más evidente hacia el final de la obra pues es allí donde ya no se nos está contando únicamente la historia de la norestina o simplemente estamos ante las consideraciones autoconscientes que plantea el narrador; Rodrigo S. M, sino que, podemos observar la aparición de una nueva voz que pareciese despedirse del lector en el momento en que Macabea abandona el espacio creado de la novela:

¿El final fue lo bastante elocuente para las necesidades de ustedes? Muriendo ella se convirtió en aire. ¿Aire potente? No lo sé. Murió en un instante. El instante es esa milésima en que el neumático del coche que corre a alta velocidad toca el suelo y después no lo toca, pero después lo vuelve a tocar. Etc., etc., etc. En el fondo ella no había pasado de ser una cajita de música un poco desafinada.

Yo les pregunto a ustedes:

¿cuánto pesa la luz?

Y ahora..., ahora solo me resta encender un cigarrillo e irme a casa. Dios mío, ahora mismo he recordado que la gente muere. Pero... ¿yo también?!

No olvidar que, pese a todo, estamos en el tiempo de las fresas.

Sí. (96)

Conforme a lo enunciado se hace evidente que Lispector, al hacer uso de estas estrategias metaficcionales no solo problematiza las maneras en que se compone una obra literaria, sino que, además, plantea todo un problema alrededor de la figura autorial y de la imposibilidad de no dejar la huella de su consciencia impregnada en sus obras. Todo esto va en consonancia con lo que mencionábamos en nuestro prefacio respecto a la percepción que tenía María Colasanti de las obras de Lispector: es imposible para los exégetas analizar su obra porque siempre buscan en lo extratextual la solución a lo intratextual.

Comprendemos que no es posible adjudicarle a la obra de Clarice Lispector aspectos o circunstancias propias de su vida íntima, sin embargo, es más que evidente que lo que pretendía la autora con estos juegos narratológicos era poner en el punto de mira lo inútil que resultaba intentar convertir en objetivo un hecho subjetivo como lo es la mismísima escritura. Es decir, lo que desvela la manera en que escribía la autora no es más que, como lo menciona Gerard Genette en Figuras III, una forma propia de la estrategia discursiva denominada como *metalepsis*:

Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma*; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta. Lo más sorprendente de la *metalepsis* radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que

lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato. (291)

Al igual que lo que plantea Genette, el propósito de esta forma escritural se convierte en la necesidad de apelar al lector en pro de que logre concientizarse que, independientemente de nuestro lugar de enunciación, siempre estamos adscritos a discursos, sea esto voluntaria o involuntariamente. Todo esto nos lleva a pensar que la verdadera cuestión central en ambas novelas es un llamado de atención que hace Lispector sobre sus lectores. Una invitación al entendimiento del universo como una entidad hecha a partir del reflejo del otro, con lo cual no sería posible ni en la ficción ni en la realidad distinguir aquellas formas de enunciación que nos limitan.

Siguiendo con este razonamiento abordemos pues un término que creemos podría arrojar luz sobre el análisis que hemos propuesto para entender la manera en que Lispector desarrolla su voz narrativa. Desde el siglo I en todas las disciplinas y, sobretodo, en las humanas ha habido una necesidad por entender la *sustancia*, lo que ha llevado a diferentes autores y teóricos a elaborar reflexiones respecto a la manera en que se entiende esta. Si bien tenemos conocimiento de que el término *Hipóstasis* tiene sus bases teóricas dentro del ejercicio literario y, más específicamente, en la retórica. Para los efectos de este análisis y la comprensión de la lectura que proponemos en conjunto de *Un soplo de vida* y *La hora de la Estrella* utilizaremos la definición que aporta a nivel teológico Tertuliano en *Contra Práxeas*, puesto que consideramos facilitará la comprensión de la manera en que está compuesta la voz narrativa de Lispector en estas novelas.

De esta manera, entenderemos que dicha voz está compuesta por tres variables; Ángela Pralini, Macabea y la imagen de autor de Clarice Lispector. Al igual que propone

Tertuliano, concebimos a esta parte como una trinidad complementaria. Según esto la manera de entender la composición de la voz narrativa de Lispector se fundamentaría en el hecho de no separar al autor de su creación:

Ellos consideran que el orden numérico y la distribución de la Trinidad son una división de la Unicidad, mientras que la unidad que se deriva de la propia Trinidad está lejos de ser destruida, siendo en realidad el apoyo de la misma. (3)

Por ende, es fundamental entender que para Lispector, si bien estos personajes, no fueron una forma de ficcionalizar su realidad, sí que son una manera de explorar la polifonía escritural que la habitaba. Así entenderemos que la imagen de autor de Clarice Lispector — en términos teológicos— representa al padre; ese ser omnipotente que crea la posibilidad de las otras dos hipóstasis que componen dicha trinidad. En el caso de Ángela, estaríamos ante la presencia del hijo; aquel quien posibilita la existencia de un padre y, por último, en el caso de Macabea, estaríamos ante el espíritu de ambos pues es ella quien permite la coexistencia de estos y que, a su manera, conserva la esencia de estas dos partes anteriores de la hipóstasis planteada. En palabras de Tertuliano:

Hay quienes afirman que incluso el Génesis abre así en hebreo: —"En el principio Dios hizo para sí mismo un Hijo"—; como no hay fundamento para ello, esto me lleva a otros argumentos derivados de la propia dispensación de Dios, donde Él existía antes de la creación del mundo hasta la generación del Hijo. Porque antes de todas las cosas, Dios estaba solo, siendo en sí mismo y para sí mismo universo, espacio y todas las cosas. Por otra parte, estaba solo, porque además de Él, no había nada externo a Él. Pero incluso, Él no estaba solo en aquel entonces, porque tenía

consigo lo que poseía en sí mismo, a saber, su propia razón. Ya que Dios es racional, y la razón estaba en el principio en Él, así todas las cosas eran de Él. (5)

Por último, parece adecuado retomar la idea esbozada con anterioridad: *Un soplo de vida* es el *hipotexto* de *La hora de la estrella*. Nos parece prudente traerlo a colación ahora cuando ya hemos hecho una revisión de las particularidades escriturales presentes en cada una de las obras pues, con lo recientemente enunciado sobre la hipóstasis, esta idea será más sencilla de elaborar ya que nos permite definir una relación directa, mediada por la interpretación, entre ambas novelas. Entonces definamos ahora lo que entenderemos como *hipertextualidad*, para ello debemos remontarnos a lo postulado por Gerard Genette en *Palimpsestos* (1962):

He retrasado deliberadamente la mención del cuarto tipo de transtextualidad, porque es de ella y sólo de ella de la que vamos a ocuparnos directamente en este trabajo. Se trata de que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (14)

Como veremos a continuación, pareciese que la misma Lispector se encargó de dejar esto sugerido en sus novelas. Si bien al adentrarnos en la narración de ambas podemos notar todas las características anteriormente mencionadas (metaficción, imagen de autor y metalepsis) como recursos puntuales que convierten las obras en un ejercicio autoconsciente de escritura, también podemos notar el hecho de que estas son aquellas en que su voz narrativa pareciese haberse consolidado por completo. Con esto nos referimos al hecho de que, si bien en la mayoría de sus novelas existe esta pregunta por el ejercicio de creación y

la posición del autor de un texto al hacerlo, en estas notamos una particularidad esencial: en ambas hay un desdoblamiento de la voz autorial que trasciende el hecho de interpelar al lector; en estos casos lo que hace la autora es interpelarse a sí misma.

Para ser más claros con todo esto, ilustraremos la idea a través de citas en donde hemos podido identificar tanto las interconexiones que se generan entre ambas novelas y las interpelaciones que Clarice hace de sí misma, ya que esto nos permite reforzar la idea de que la voz narrativa de esta autora está compuesta por una trinidad enunciativa. Lo que nos interesa de aquí es demostrar la manera tan peculiar mediante la cual Lispector complejiza aún más las dinámicas para llevar a cabo un análisis metafictional o que se centre entre la relación entre autor, texto y lector. Por ejemplo, hacía mediados de *Un soplo de vida* tenemos una interacción extraña entre Ángela y el lector en la cual esta se atribuye la escritura de dos de las grandes obras de Clarice Lispector:

El objeto- la cosa- siempre me fascinó y de algún modo me destruyó. En mi libro *La ciudad sitiada*, hablo indirectamente del misterio de la cosa. La cosa es un animal especializado e inmovilizado [...] En el “Huevo y la gallina” hablo de la grúa. Es un tímido acercamiento de la subversión del mundo vivo y del mundo muerto amenazador. (110-111)

Esto genera dos reacciones posibles en el lector: la primera una sensación de desconcierto al encontrarse con el hecho de que la misma Lispector atribuya estas obras a un personaje ficticio y, la segunda, le permite entender a este el hecho de que en ella habitan varias voces narrativas. Esto de cierta manera, resulta ser una confesión disimulada entre el universo narrativo creado dentro de la obra. De esta manera podemos comprender que, como ya hemos anticipado, tanto Ángela Pralini como la imagen autorial de Lispector se



retroalimentan y necesitan una de la otra para poder darle rienda suelta a sus procesos de creación.

Por otro lado, tenemos las alusiones disimuladas de una novela a la otra o, para ser más puntuales, de un personaje a otro en medio del discurso reflexivo de ambas. Veamos entonces las correspondencias que encontramos en ambas novelas pues esto nos permitirá redondear mejor la idea de *Hipóstasis* que venimos trabajando. En nuestra lectura y análisis el hecho de que existan ciertas coincidencias entre la manera que ambos personajes actúan no es fortuito, por el hecho de que ambos están representando para la imagen de autor de Lispector dos facetas diferentes mediante las cuales la autora fue capaz de elucubrar su discurso. En el caso de Ángela, se nota una escritura más prolífica en el personaje, una escritura que busca entender la cosa en su totalidad para nombrarla por lo que es y no por lo que se quiere que sea. Mientras que, en el caso de Macabea, encontramos una vocación por el silencio y la elaboración de una atención minuciosa de las cosas que existen en el mundo.

Como ya lo habíamos mencionado en nuestro prefacio, estas son características de las cuales tenemos conocimiento eran propias de la imagen autorial que daba Lispector de sí misma. Lo que queremos señalar con todo esto es el hecho de que, para poder lograr ver las cosas tal y como son, la autora tuvo que permitir que ambos personajes cohabitaran su espacio narrativo y es por ello que dentro de las novelas encontramos estas relaciones entre los personajes, cada uno, a su manera, intenta alcanzar al otro para poder entender el mundo de las cosas, pero no lo logra. Sin embargo, con la muerte de una, la otra nace. Así cuando en *Un soplo de vida*, Ángela es creada siente que su esencia es la de una estrella:

ÁNGELA. - Y no soy más que una promesa.

Pero soy estrella. Siento que soy estrella. Hecha añicos. Soy trozo de vidrio en el piso.

AUTOR. - Esta mujer es contundente consigo misma, es las puntas agudas de una estrella. Vos no sabés vivir a partir de un instante-clímax: lo sentís, pero no sos capaz de prolongarlo en actitud permanente. (51)

Cosa que, en *La hora de la estrella* resultará de vital importancia para entender el carácter de Macabea. En la hora de su muerte, la protagonista por fin encuentra un destino y se hace consciente de sí misma: “Entre tanto, Macabea, en el suelo, parecía volverse cada vez más Macabea, como si se alcanzase a sí misma” (91). Pero esta interconexión no termina ahí, más adelante en la novela nos damos cuenta de que en sus últimos momentos, Macabea deja salir de sí aquello que le impedía expresarse; aquello que la contenía: “En esta hora exacta Macabea tuvo una náusea profunda y casi vomitó, quería vomitar lo que no es cuerpo, vomitar algo luminoso. Una estrella de mil puntas” (94). Y al haber alcanzado dicha revelación regresa entonces a su estado primordial: “En su propio hondo, y negro núcleo había ido a buscar el soplo de vida que Dios nos da” (93).

De esta manera Lispector pone sobre la mesa la manera en la que cree es posible encontrar las respuestas a las preguntas tan persistentes a la hora de hacer un ejercicio escritural, como lo hizo anterior a esto en *La pasión según G.H.*: “—solo puedo alcanzar la despersonalización de la mudez si antes construyo toda una voz—“(176-177). Con esto la autora desvela su propia invención y deshace el artilugio: ambas novelas no son sobre las historias de estos personajes; son una única reflexión alrededor de la experiencia vital de la autora y cómo su percepción del mundo cambia al convertirse en escritora.

## CAPÍTULO II

El lenguaje; frágil como la piel del reptil

*A de autor, Ángela, alegría, Ah...*

*B de basta con sentir*

*C de ~~cada cosa es una palabra~~ ¿cómo volver todo un sueño despierto?*

*D de doble, de Dios, de Dilermando*

*E de En cuanto al futuro*

*F de faruscante*

*G de Georg Auric*

*H de hay cosas secretas que no sé cómo hacer*

*I de irisada e intranquila*

*M de ~~Macabea~~ muerte*

*N de no voy a adornar la palabra*

*L de la música más bella del mundo es el silencio interestelar*

*O de ¡Ónix! Príncipe negro de las rosas*

*P de palabra... pensamiento*

*Q de ¿Quién soy yo?*

*R de reposo de la guerrera: crisis emocional*

*S de silencio o de Salida discreta por la puerta del fondo*

*T de ¡¿Tú también, Bruto?!*

*U de Un soplo de vida, de Ulises...*

*V de vulgar, de vivo sin explicación posible.*

*Y de yo no puedo hacer nada de Yo no tengo sinónimo*

*Y Z de zafiro o de zorra vagabunda teleguiada por sí misma también.*

*“Rigurosa en el arte de la papiroflexia, la hoja de papel ha decidido hacerse universal. Mencionó que cambiaría su nombre por cualquier otro que recordara el origen del mundo. Poseída por un ánimo transformador que no se había visto hasta entonces en ninguna hoja en blanco, comenzó reconociendo sus propios bordes para poder unir y formar pliegues. Le hicieron falta varias palabras como triángulo, rombo e indefinido para finalmente llegar a ser dragón. Ningún gesto de dolor perturbó su rostro altivo de Ícaro. Ni siquiera cuando se dio cuenta de que era incapaz de contener el fuego que crecía en su interior. El pequeño dragón de papel o la pequeña hoja; escama de dragón, supo mirar el sol fijamente antes de transformarse en polvo”.*

*–Dragón, Nataly Acevedo*

Con los dedos temblorosos y el papel chasqueando entre ellos, el hombre al doblar la hoja de papel logra dotarla de una tridimensionalidad exquisita. Puede hacer de ella una amapola, un corazón, una grulla o un dragón. Puede elegir su color, su tamaño, qué porciones se cortan, qué porciones se pegan... Puede hacer de ella arma, recipiente, piel o manifiesto; pero el papel nunca deja de ser papel. Asimismo, quien escribe puede moldear las palabras: cortarlas, doblarlas, ocultarlas o incluso crear unas nuevas en función de lo que mejor le venga, pero el

lenguaje nunca dejará de ser lenguaje. El escritor a través del acto creativo reconoce en el lenguaje su imposibilidad posible; su infinita finitud.

Durante siglos, la humanidad se ha adaptado al uso del lenguaje como un hecho cotidiano dándole vía libre a este para complejizarse con su uso a lo largo de la historia. Sin embargo, esto no quiere decir que no exista entre nosotros una inmensa curiosidad por querer desentrañar los misterios de tan intrigante fenómeno. Es por ello por lo que, a través de diferentes estrategias, el ser humano ha intentado encontrar el porqué del habla, el cómo de su aparición, y el cuál de su propósito. En ocasiones hemos encontrado respuestas provisionales mediadas por diferentes variables como la religión, el espacio demográfico o la cultura, lo que nos ha llevado a elaborar sin fin de teorías que enriquecen aún más el ideal sobre el lenguaje. Por ejemplo, en la mayoría de las culturas, el lenguaje es un don otorgado por los dioses. Así en la mitología griega, Hermes, dios mensajero, es quien se encarga de llevarle a la humanidad la palabra de los dioses y mediar entre los unos y los otros. En el caso de la mitología católica es el Espíritu Santo el encargado de entregar a los discípulos este fuego que les permite desarrollar y complejizar la manera en que se comunican. Incluso en la mitología nórdica el dios Hermóðr cumple el mismo propósito de los dos anteriormente mencionados. No obstante, todos estos supuestos, fundamentados en mitología, también se quedan cortos al convertirse en una forma reduccionista de acercarse al complejo proceso de la aparición y socialización del lenguaje. Advertimos que se traduce como un ejercicio reduccionista puesto que cae en la simplificación de atribuirle esta capacidad humana a seres de los cuales queda un nulo o vago registro de su existencia y que, además, de ser posible

dicha explicación, dependería tajantemente de un contenido fantasioso del cual no se puede teorizar.

En otras ocasiones hemos dado con teorías que intentan entender desde una perspectiva científica la aparición de este fenómeno; sin embargo, esto también nos ha llevado a un callejón sin salida pues a nivel anatómico no existe un solo órgano especializado en la producción del lenguaje humano, sino un conjunto de condiciones y componentes físicos los cuales permiten su desarrollo. A diferencia de los demás animales, la función del lenguaje no solo se limita a la emisión de señales de interacción básica con propósitos específicos, por ejemplo, en el caso de las aves sus aparatos glóticos sí tienen funciones particulares para emitir señales de alerta, cortejo o defensa. Sin embargo, en nuestro caso, el lenguaje además de permitirnos dar señales –como en el caso de los animales– es autorreflexivo y autoconsciente, permite la percepción del espacio y el tiempo, involucra a otros sujetos en el acto del habla y la escritura, además de que, para su apropiado desarrollo y entendimiento, depende de factores como la gesticulación, la corporeidad o el movimiento mismo. Por ello es por lo que para los propósitos de este capítulo sería impertinente centrarse en cualquiera de estas maneras de abordar toda la problemática que rodea el hecho lingüístico.

Con esto esbozado, hemos de centrarnos en las áreas de estudio que no solo han intentado comprender el fenómeno lingüístico, sino que se han permitido explorar sus posibilidades. Con esto nos referimos a la filosofía del lenguaje y la lingüística. Hemos de aclarar que no nos interesa desentrañar los misterios del lenguaje humano en este análisis, lo que nos propondremos entonces es revisar lo que hace Clarice Lispector en *Un soplo de*

*vida* y *La hora de la estrella* esto con esto nos referimos al hecho de que la autora en estos libros concibe el ejercicio escritural como un discurrir de inconsciencia que, a su vez, permite en el acto creativo que la palabra anteceda al pensamiento. Esto se podría sintetizar en la propia premisa que da nombre a uno de los subcapítulos de la primera obra: *cómo volver todo un sueño despierto*. Con ello, genera un cambio en la manera en que se percibe el lenguaje, lo que deriva en que la autora se convierta en la creadora de su propio alfabeto.

Con estas aclaraciones hechas, empecemos por hacer revisión de algunas propuestas de filósofos como Han Georg Gadamer y Jacques Derrida que se centran en la comprensión del lenguaje; esto con el fin de hacer más diáfana la propuesta de lectura que tenemos del ejercicio creativo hecho por Clarice Lispector en sus dos últimas novelas, el cual se centrará en la relación que sostienen sus personajes con el lenguaje y el discurso que entretienen entre ellos. . Para empezar, nos resultará útil remitirnos al ensayo: *¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?* de Gadamer pues arrojará luz sobre ciertas claves fundamentales para la lectura que nos proponemos de Lispector. A su vez, nos permitirá entender *grosso modo* la manera en que, a través de la escritura es posible desarrollar una teoría tan disparatada como el hecho de que la palabra anteceda el pensamiento. Decimos disparatada puesto que, para algunos filósofos del lenguaje esta afirmación pareciese un imposible, como ya lo expresa Francisco Conessa: “El pensar no es paralelo al decir porque lo pensado es lo dicho. No hay lenguaje sin pensamiento. El lenguaje sin pensamiento sería desvarío” (95). De esta manera adentrémonos pues en la comprensión de esta problemática a la luz de Gadamer en este primer subcapítulo.

## 2.1. ¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?

Para empezar, remitámonos al igual que hace Gadamer, a la antigua Grecia en donde con Platón empieza a elucubrarse una pregunta fundamental para entender al ser humano: ¿cómo funciona el lenguaje? Al iniciar por allí podremos trazar más fácilmente una ruta que nos conecte con lo que plantea Lispector. Pero para poder hacerlo antes debemos separar cada uno de los artículos que componen el lenguaje. Según el autor, estos serían el habla, el pensamiento y la escritura. De esta manera explicaremos mejor cómo es posible reformular la manera en que naturalmente se suele concebir su relación. Así pues, veamos cómo explica Gadamer la manera en que Platón entiende el pensamiento:

Platón conoció a la perfección la esencia del pensamiento cuando lo define como el diálogo interno del alma consigo misma, un diálogo que es un constante trascenderse, una reflexión sobre sí mismo y los propios juicios y opiniones, en actitud de duda y de objeción. (196)

Con ello, el filósofo abre la discusión respecto al lenguaje y deja en claro que según esta acepción platónica el pensamiento es la forma primordial mediante la cual logramos establecer una relación con nuestro discurso interno. Pero, al mismo tiempo, va a introducir una problematización al respecto de esta. De esta manera nos dejará ver que: “La inserción en este diálogo interno con nosotros mismos, que es a la vez el diálogo anticipado con otros y la entrada de otros en diálogo con nosotros, es la que abre y ordena el mundo en todos los



ámbitos de experiencia” (196). Esto será entonces una clave interpretativa para pensar el problema del lenguaje a lo largo de este capítulo. Quiere decir entonces que el pensamiento no es solo una manera de establecer un diálogo con el yo sino con el otro

Aunque en la introducción de este ensayo, el autor de *Verdad y método II*, deja más que claro que el pensamiento condiciona al habla y por ende este ocurriría antes que el diálogo, también nos propone pensar en la imposibilidad de un universal para la comprensión de esta problemática. Por universal nos referimos al hecho de intentar explicar el fenómeno lingüístico desde una idea totalitarista o contingente, en palabras del autor esto quiere decir que:

No hay una primera palabra, y sin embargo crecemos a medida que aprendemos a hablar y nos familiarizamos con el mundo. ¿No se sigue de ahí que todo depende de cómo asimilemos los esquemas de nuestra futura orientación en el mundo mediante el aprendizaje del habla y de todo lo que asimilamos por la vía del diálogo? (196)

Esto nos lleva a pensar entonces que los procesos entre el pensamiento y el habla no conforman una transferencia unilateral y que, por lo tanto, funcionan más bien como un constante ciclo de retroalimentación entre el uno y el otro. Es en este punto específicamente sobre el que vale la pena detenerse puesto que genera en el lector un cuestionamiento de cómo es que logramos comprender el mundo a través del lenguaje.

Al convertir a este par de términos (pensamiento y habla) en variables intercambiables, se nos presenta una posibilidad infinita mediante la cual entender cómo alcanzamos la comunicación. De esta manera el autor plantea que:

No se trata de una sospecha contra el lenguaje; hay que preguntar realmente hasta qué punto todo está predeterminado desde el lenguaje. ¿Fue en definitiva un lance en el juego de azar antes de toda historia mundial el que nos ató a nuestro pensamiento a través del lenguaje y que, de seguir así, llevará a la autodestrucción técnica de la humanidad? (198)

Nos hacemos conscientes entonces de que no es posible saber si primero es, fue o será una y luego la otra puesto que, así como no existe una primera palabra, tampoco existe un primer pensamiento y, además, de los riesgos que implicaría quedarse en esta vorágine irremediable de binarismos. Sin embargo, el autor resalta la manera en que ambas siguen siendo completamente necesarias para posibilitar el lenguaje: “Ambas cosas, la comprensión total y el decir adecuado son casos límite de nuestra orientación en el mundo, de nuestro diálogo interminable con nosotros mismos” (197).

A pesar de ello, el autor considera pertinente que más allá de esta problemática –que recae mucho en una paradoja similar al tan común ¿Qué fue primero? ¿el huevo o la gallina? – vale la pena añadir una variable que considera diferenciadora y fundamental para entender el lenguaje humano en su singularidad respecto a cualquier otro tipo de interacción “lingüística” entre seres vivos: La escritura. Gadamer menciona entonces ciertas preguntas al respecto:

¿Qué significa que algo que de modo tan intuitivo y vivo es indisociable, como el discurso persuasivo de uno con otro o de uno consigo mismo, pueda adoptar la forma rígida de unos rasgos escritos que se pueden descifrar y leer y elevar a un nuevo acto de sentido, sobre todo teniendo en cuenta que nuestro mundo en su integridad es

más o menos -quizá ya no por mucho tiempo- una obra literaria, un mundo administrado por el escribir y la escrituralidad? (200)

Todas estas hablan de la preocupación por la cual el lenguaje, además de basarse en el diálogo entre un yo y el mismo y un yo con un otro, a su vez, también permite la fabricación de ciertas reglas y caracteres para hacer efectiva la comunicación. Con esto se nos muestra el carácter atemporal y fluctuante del lenguaje. Al tener esto en cuenta se podría decir entonces que es imposible establecer reglas lingüísticas. Para aclararlo tomemos de ejemplo la mutación lingüística de las palabras. Existen términos que dentro de la jerga adoptan ciertas variaciones que al ser registradas a nivel escritural se convierten en el canon para la comprensión del mundo —después de todo la manera en que nos comunicamos con el pasado o el futuro es a nivel escritural, lo que prefigura la manera en los otros comprenden el lenguaje—. Puede parecer un poco confuso pero el mismo autor lo explica sencillamente para nosotros:

En el habla ocurre que una palabra trae otra y así se extiende nuestro pensamiento. Esa es la palabra real que se ofrece por sí misma en el lenguaje partiendo de vocabularios y usos lingüísticos pre-esquemáticos. Se pronuncia la palabra, y ella le conduce a uno hacia unas consecuencias y objetivos que quizá uno no había previsto. La base de la universalidad del acceso lingüístico al mundo es que nuestro conocimiento de éste -por decirlo en un símil- no se nos ofrece como un interminable que aprendemos a recitar penosa y fragmentariamente. (201)

Es por esto que resulta imposible definir en qué orden suceden sus componentes, — habla, pensamiento y escritura— lo que sí es posible en cierta medida es entender como se

retroalimentan unos a otros y como, de esta manera, permiten la comunicación. Si no existe una palabra primigenia, ni un pensamiento o una regla escritural, tampoco es posible atribuirle un orden de uso o reglamentación al lenguaje. Las pocas claridades que tenemos al respecto como humanidad son su propósito por lo que consideramos que el verdadero desvarío sería entonces intentar contener a través de reglas o, más bien, jerarquizaciones, lo indecible.

Para finalizar nos gustaría retomar la conclusión a la que llega Gadamer al pensar el lenguaje puesto que consideramos que explica a la perfección la improbabilidad probable del fenómeno lingüístico:

Yo diría, resumiendo, que el verdadero malentendido en la cuestión de la lingüisticidad de nuestra comprensión es un malentendido sobre el lenguaje, como si éste fuese un inventario contingente de palabras y frases, de conceptos, opiniones y modos de ver. El lenguaje es en realidad la única palabra cuya virtualidad nos abre la posibilidad incesante de seguir hablando y conversando y la libertad de decirse y dejarse decir. El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material. (201)

## 2.2. Soy un retrato que te mira

*Mujer el mundo está amueblado por tus ojos*

*Se hace más alto el cielo en tu presencia*

*La tierra se prolonga de rosa en rosa*

*Y el aire se prolonga de paloma en paloma*

*Al irte dejas una estrella en tu sitio*

*Dejas caer tus luces como el barco que pasa*

*Mientras te sigue mi canto embrujado*

*Como una serpiente fiel y melancólica*

*Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro*

*—Altazor, Vicente Huidobro*

Como ya pudimos apreciar en el anterior subcapítulo, la problemática que acarrea el lenguaje es extensa y complicada de desentrañar. Sin embargo, la mujer que nos reúne en este análisis: Clarice Lispector logra, a través de estrategias metaficcionales, descolocar la jerarquización mediante la cual, comúnmente, se entiende el lenguaje. Veamos entonces a través de la clave de lectura que proponemos, de qué maneras la autora logra cierta concordancia con lo planteado por Gadamer en *¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?* Esta se hace notoria en el hecho de repensar el lenguaje y sus posibilidades infinitas por fuera de la naturalización que comúnmente se le asigna o incluso en el hecho de admitir que aunque

queramos nombrar las cosas para orientarnos con mayor facilidad, esta no es una verdad absoluta y que el lenguaje siempre está transformándose. A su vez, podemos ver como deja ciertas pistas en sus textos de la posibilidad de una manera distinta de concebir y llevar a cabo procesos lingüísticos como el pensamiento, el habla y la escritura.

Iniciemos entonces por reconocer que la reflexión que se desarrolla en las novelas supone una correspondencia con lo que Gadamer articula: en ambas se plantea una posibilidad distinta para la construcción del lenguaje; la desnaturalización del mismo. Estas obras son la viva representación de que, a pesar de que el lenguaje tenga ciertas claves para su ejecución, existe también una posibilidad de desarticular las mismas y de pensar esta problemática desde otras orillas. Con esto nos referimos al hecho de que, si bien la autora piensa en las problemáticas que acarrea el lenguaje, al mismo tiempo se decide por experimentar con ellas y esto, a su vez, permite desarrollar lo que Gadamer se pregunta. Dicho esto, podremos rastrear en estas novelas cómo Lispector no solo piensa el lenguaje, sino que lo crea a partir de fórmulas que ella misma propone.

Sin duda, anticipamos que esta propuesta a niveles teóricos puede resultar imposible de ejecutar, pero es allí cuando los recursos literarios permiten abarcar dicha problemática. Parece entonces que el objetivo de la reflexión que se hace en dichas novelas tampoco es darnos las claves analíticas mediante las cuales comprender en su totalidad el lenguaje, sino que plantea ciertas reflexiones que apuntan, justamente, a lo arbitrario de los procesos lingüísticos. En otras palabras, a la luz de lo que esboza Gadamer, Lispector se permite experimentar con el lenguaje, moviendo a su antojo esta serie de “fichas” intercambiables para crear una manera diferente de aproximarse al mismo. Esto nos conduce hasta nuestra

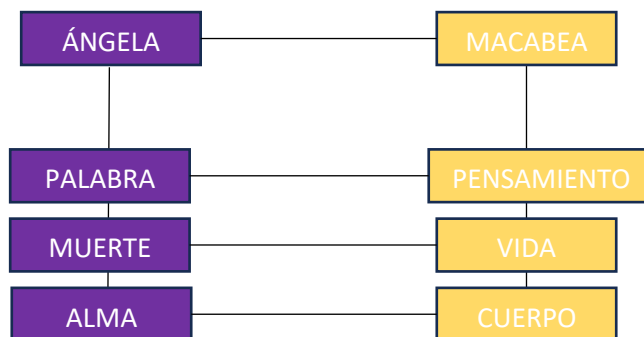
clave de lectura, la cual intenta entender de mejor manera cuál es el propósito de esta lúdica literaria que se nos presenta en los textos.

Para poder desarrollarla de mejor manera plantearemos una metáfora que va en concordancia con nuestra primera clave de lectura propuesta en el primer capítulo: ambas novelas funcionan como manifiesto de la voz narrativa de la autora. Para llevar a cabo esta “hazaña” discursiva es necesaria su atención, lector, y la promesa de creer que lo que estamos por elucubrar tendrá sentido conforme se expongan las diferentes estrategias discursivas de la autora. Veamos pues a que nos referimos al hablar de dicha metáfora.

Como ya vimos en el primer capítulo tanto Ángela –personaje principal de *Un soplo de vida*– como Macabea –personaje principal de *La hora de la estrella*– comparten ciertas particularidades específicas que las hacen personajes únicos de un género narrativo como la novela. A pesar de ello, en este apartado específico no nos centraremos en su composición como partes de una narración literaria sino como dispositivos para comunicar algo superior en ambas novelas. Con esto nos referimos al hecho lingüístico. Ahora, usted lector se preguntará ¿cómo es esto posible? a lo que, con suma cautela, intentaremos responder en las siguientes páginas.

Sin duda alguna en ambas obras tanto el silencio como el lenguaje tienen un papel determinante para la comprensión del argumento de las mismas y, además, la intrínseca reflexión sobre el acto creativo que en estas se desarrolla se convierte en un eje central. Es por esto que tanto Rodrigo S.M –autor de *La hora de la estrella* –y Autor –autor de *Un soplo de vida*– todo el tiempo están en disputa con sus personajes principales: Macabea y Ángela.

Y es esto lo que no consideramos fortuito; los autores no están discutiendo con sus personajes sino con lo que cada uno de ellos representa. Es aquí en donde entra nuestra clave de lectura:



*Figura 1*

De esta manera veremos cómo la historia que en ambas novelas se nos presenta parece estar interconectada por los diferentes discursos reflexivos acerca del lenguaje que en ellas se nos presentan. Para ver esto de manera más clara pensemos en una relación posible entre personajes: un binarismo en el que una es la contraparte de la otra. De esta manera Macabea es la antítesis de Ángela. Veremos entonces que Ángela en *Un soplo de vida* todo el tiempo está intentando nombrar al mundo por fuera de la comunicación, esto quiere decir, que lo que intenta Ángela no es nombrar el mundo basándose en un código dado por ninguna estructura social, pues de hecho es un personaje neonato y, por lo tanto, no ha tenido ningún tipo de contacto con el mundo exterior, lo que podría condicionar su manera de nombrar el mundo.

Lo que intenta, más bien, es nombrar las cosas guiándose por su propio sentir. Esto lo podemos ver mejor en apartados como el siguiente en que Autor habla respecto a la manera en que Ángela escribe:



AUTOR. - Para el que escribe, una idea sin palabras no es una idea. Ángela está llena de pre-palabras y demasiadas visiones auditivas de ideas. Mi trabajo es cortar su balbuceo y dejar anotado solo lo que puede al menos tartamudear. (130)

Pero incluso, dentro de su discurso, el propio personaje nos da claves para entender ese lenguaje que va creando para nombrar el mundo. Esta particularidad ilustra a la perfección la manera en que dentro del universo de la obra se entiende el lenguaje. Todo el tiempo se nos habla de una inconformidad respecto a la jerarquización, que ya vimos con Gadamer, que se suele hacer del lenguaje: el lenguaje preforma el pensamiento. Esta inconformidad justamente parece ser la tesis que se nos presentará y desarrollará durante todo el periplo que se lleva a cabo en ambas novelas:

Tengo pensamientos que no puedo traducir en palabras –a veces pienso un triángulo. Pero cuando intento pensar me preocupo en intentar pensar y no surge nada. A veces mi pensamiento es apenas el susurro de mis hojas y ramas. Pero para mi mejor pensamiento no se encuentran palabras. Descubrí que necesito no saber qué pienso –si soy consciente de lo que pienso comienzo a no poder pensar más, comienzo a solo verme pensar. Cuando digo “pensar” me refiero al modo como sueño las palabras. Pero el pensamiento tiene que ser un sentir. (88)

Con esto podemos ver que para este personaje la posibilidad para el habla y la escritura o, simplemente, para el desarrollo de un discurso, es necesario sentir esas pre-palabras; esos estímulos externos, para posteriormente poder nombrarlos y comunicárselos a un otro posible. Esto quiere decir que lo que implica para este personaje nombrar el mundo es volver a la sustancia misma de las cosas; contemplar de nuevo todo por primera vez.

Ahora bien, pensemos en cómo Macabea en *La hora de la estrella* se relaciona con el lenguaje. Como ya hemos dicho, ambos personajes parecen depender el uno del otro según nuestra lectura, con lo cual asociaremos a Ángela con el alma y a Macabea con el cuerpo. Según lo que en ambas obras se nos dice de los personajes Ángela siempre resulta ser una creación que supera a su creador debido a que es capaz de salirse de esa manera naturalizada mediante la cual se piensa el mundo. Mientras que, por el otro lado, tenemos a Macabea, un ser que no logra superar a su creador justamente porque se niega a pensar el mundo; a nombrarlo. Esto lo podemos ver en la conversación que tiene la norestina con Madame Carlota hacia el final de la novela:

¿Sabes lo que quiere decir alcahueta? Yo uso esa palabra porque nunca he tenido miedo de las palabras. Hay gente que se asusta del nombre de las cosas. ¿Tú tienes miedo de las palabras, cielo?

-Lo tengo, sí, señora. (83)

Al punto al que queremos llegar con esto es que, al Macabea entrar en contacto con el mundo, la posibilidad del lenguaje que puede usar o crear se acorta, ella puede relacionarse con otros y nombrar las cosas según se le diga que lo debe hacer, pero no es capaz de desnaturalizar este lenguaje que se le ha dado y se limita a repetir las fórmulas que tanto parece ignorar Ángela. Nuestra lectura se hace en esta clave pues hay ciertos indicios en ambos libros, como ya hemos visto en el primer capítulo, que dan cuenta de una relación de ambos personajes a nivel más literal –estos los podemos ver en el primer capítulo como el hecho de que cada personaje vaya en búsqueda del otro cuando muere, así Macabea va en búsqueda de su soplo vital y Ángela se convierte en una estrella de mil puntas–. Pero

consideramos que en este apartado también resulta productiva puesto que permite entender lo que sucede a nivel teórico y creativo cuando se intenta desarticular las jerarquías naturalizadas mediante las cuales se suele pensar el lenguaje. De esta manera ambas novelas sirven como una metáfora que se contraponen a lo que teóricos del lenguaje proponen y, además de contraponerse, pone en práctica ese ejercicio que a nivel teórico parece imposible: que el habla anteceda al pensamiento.

No obstante, esto no quiere decir que lo que en ambas obras se propone sea la posibilidad absoluta de desarticular el lenguaje tal y como naturalmente se le suele pensar. Resulta necesario aquí explicar un poco más a profundidad el por qué no creemos que sea posible. A pesar de que Lispector se interese por esta problemática, al crear su propia visión de cómo comprender el lenguaje, a lo largo y ancho del libro nos da pistas de lectura para entender el lenguaje de sus personajes. Aunque estos diálogos –que realmente no lo son– puedan parecer desvarío en ocasiones, siguen aún las reglas de su propia creadora: Lispector. Esto nos llevaría entonces al mismo dilema del inicio. Lo que implica que, aunque el flujo natural del lenguaje se desvíe, siempre termina por adoptar unas formas naturalizadas que hacen posible la comunicación y el entendimiento del mismo.

Lo que queremos ilustrar entonces es: lo que no logra hacer Gadamer a nivel teórico o, incluso, otros filósofos o expertos de la misma área, Lispector sí lo logra a través del acto creativo y, aunque no sea completamente opuesto, este ejercicio permite imaginar una manera distinta de articular el lenguaje y deja entrever las posibles consecuencias de ello. Ya lo advierten los mismos personajes: en este acto de creación no hay un objetivo de resolver el problema desde su raíz: “ANGELA. - ¿Obra? No, quiero la cosa prima. Quiero la piedra

que no se esculpió (165)”, lo realmente importante aquí es volver a la cosa e imaginar que se mira por primera vez e intentar nombrarla alejándose de los nombres ya dados por otros anteriores a nosotros: Muy presente aquí lo Heideggeriano: volver a la pregunta por el ser.

AUTOR. - El proceso que Ángela tiene al escribir es el mismo del acto de soñar: se van formando imágenes, colores, actos y sobre todo una atmósfera de sueño que parece un color y no una palabra. No sabe explicarse. Solo sabe realmente hacer y hacer sin entenderse. (122)

Más que la creación de un universo literario, Lispector a través de sus novelas nos invita a entender el mundo desde otra mirada, tal vez inocente, como la de un recién nacido y nos demuestra los males que conlleva para alguien seguir mirando el problema desde el mismo punto de partida desde el cual siempre se ha mirado, en el caso de Macabea por ejemplo es la muerte. Pero no una muerte en la que el alma abandona su cuerpo sino una muerte en el otro, una muerte en la que la percepción de alguien ajeno a la experiencia propia condiciona la manera en la que habitamos la realidad. Se podría hablar entonces de que en medio de esta lectura, Lispector también nos propone una mirada crítica sobre las cosas puesto que, como lo menciona en *La hora de la estrella*: “La muerte es un encuentro con uno mismo” (95) esa muerte de la que hablábamos también es necesaria para empezar ese viaje mediante el cual volver a nombrar el mundo. La primacía de la pregunta y el asombro.

Con todo esto se nos lleva a pensar en la forma cíclica de las cosas, en el cómo es imposible escapar de la naturalidad con la que ocurren: la vida es condicional para la muerte, el lenguaje es condicional para el lenguaje mismo, el pensamiento es condicional del pensamiento también. Como ya lo mencionábamos, el propósito de la autora no parece ser

otro que la experimentación misma, además de ser un ejercicio literario que le permita imaginar otras formas de habitar el mundo, también es un ejercicio filosófico en el que se cuestiona por el modo de ser del lenguaje y el mundo mismo. Y con todo eso es capaz de reconocer en él la incapacidad para llevarlo hasta el final, con lo cual no le queda más que habitar el silencio. Es por ello que consideramos que, con la muerte de Macabea, no solo culmina la trama de ambas novelas, sino que también se apaga la voz narrativa de Lispector, pareciese que ambas obras no son más que carta de despedida a sí misma:

Silencio.

Si un día dios viniese a la tierra, se produciría un silencio enorme.

El silencio es tal que ni siquiera el pensamiento piensa. (96)

Y es por ello que al final no queda más que el silencio, con la pérdida del lenguaje los personajes ya ni siquiera pueden pensar y al morir solo pueden comenzar de nuevo este ciclo en el que sentir es fundamental. Con esta despedida Lispector parece invitarnos entonces a volver a lo básico; ver el mundo de nuevo por primera vez y recibir sus estímulos tal y como son. Como ella misma lo nombra en *Un soplo de vida*:

Siento una belleza casi insoportable e indescriptible. Como un aire estrellado, como la forma informe, como el no-ser existiendo, como la respiración espléndida de un animal. Mientras viva tendré de vez en cuando la casi-no-sensación de lo que no se puede nombrar (154)

## 2.3. Faruscante

Hormajauma

*Marijauda**Mitradente**Mitrapausa**Mitralonga**Matrisola**matriola**Olamina olasica lalilá**Isonauta**Olandera uruaro**–Altazor, Vicente Huidobro*

Para comenzar con este tercer y último subcapítulo es necesario hacer ciertas aclaraciones que, poco a poco, nos guiarán para entender el fin último de este análisis y lo que, según nuestra lectura, se presenta en las últimas dos novelas de Clarice Lispector. Lo primero entonces será retomar la idea de este binarismo entre Macabea y Ángela. Cuando nos referimos a ambas como un binarismo nuestra pretensión no es la de jerarquizar a los personajes convirtiéndolos así en un binarismo moral –esto sin duda iría en contra de la manera en que se piensan en ambas novelas a los personajes– lo que pretendemos es demostrar que para la subsistencia de cada uno es completamente necesaria la existencia del

otro. Esto las pone entonces en una condición de igualdad que conecta la idea sobre el lenguaje que ya habíamos esbozado. Entonces parece que dentro de las novelas no existe una relación de subordinación entre palabra y pensamiento sino una correlación de caracteres intercambiables, que a pesar de que los hayamos pensado en un orden específico, pueden funcionar en cualquiera de los dos sentidos: palabra- pensamiento/ pensamiento palabra/ Ángela- Macabea/ Macabea- Ángela.

Ahora bien, después de hacer dicha aclaración es necesario trazar las líneas teóricas que serán la guía mediante la cual comprender nuestro planteamiento. Como ya se puede entrever a lo que apuntamos en este capítulo es la idea de una *deconstrucción* del lenguaje presente en *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida*. Pero para poder llegar hasta allí es fundamental primero que entendamos bien a qué nos referiremos por *deconstrucción* y hacia dónde nos llevaría el hecho de utilizarla como nuestro faro teórico.

Como bien se sabe el término fue postulado por el filósofo francés Jacques Derrida en la década de los sesenta en su libro *De la gramatología* (1967); sin embargo, y con fines prácticos utilizaremos lo que explica Maurizio Ferraris acerca de este en su libro *Introducción a Derrida* (2003). Para iniciar debemos tener en cuenta que dicho término nace como una continuación de lo que ya autores como Heidegger y Nietzsche habían planteado acerca de la gramatología y el lenguaje en general. Como ya lo señala Ferraris es en Heidegger donde podemos rastrear esos primeros intentos por desestabilizar la jerarquización de argumentos, el lenguaje o teorías que son naturalizadas a nivel social como el mismo concepto del ser:

La idea básica de Heidegger es que si el ser es una visión del mundo que corresponde a los esquemas conceptuales de los hombres tales como se sucedieron

históricamente en distintas épocas, y organiza nuestra relación con los entes, el proyecto de «pensar verdaderamente el ser», esto es, de reconocer la estructura originaria subyacente en cada expresión histórica, debe requerir una destrucción de la historia de la ontología que, según explica Heidegger, «desedimente» esas diversas configuraciones. (92)

De esta manera el término deconstrucción nace como una búsqueda o una experimentación, si se quiere, mediante la cual comprender mejor los sistemas a los que está sometido el lenguaje sin que esto implique la destrucción total de las bases en que se fundamenta el mismo:

Por el contrario, es la alternativa de Derrida a la argumentación y al trascendentalismo clásicos: no se trata de desarrollar argumentos ni de proponer fundaciones y teorías, sino de mostrar nexos y revelar marcos, el más amplio encuadre conceptual en que se desenvuelven los pares filosóficos tradicionales. (93)

Lo que nos propone Derrida entonces es similar al ejercicio que advertíamos en la escritura Lispectoriana: una búsqueda a través del lenguaje para entender el mismo y una experimentación que si bien puede o no arrojar resultados fructíferos para la teorización, posibilita lo imposible para ciertas áreas del conocimiento que se basan en la demostración y conjeturación: “La deconstrucción exhibe la interdependencia entre esos términos opuestos y hace surgir un tercero, que se revela como un absoluto, aunque todavía sea un reenvío y una remisión; vale decir, como veremos de aquí a poco más, una ‘différance’” (93).



Es por ello que, nos resultaba apropiado y útil comenzar con esta aclaración acerca del binarismo, pues consideramos que restringir a ambos personajes a un binarismo jerarquizado, nos lleva entonces a replicar ideas totalitaristas como lo es pensar en el lenguaje como un sistema prefigurado en una sola fórmula repetible e inamovible y esto iría en contra de la lectura que hemos expuesto sobre la autora. Como ya podemos ir advirtiendo, y lo esbozamos anteriormente, la reflexión que se hace en ambas novelas no se trata de un proceso del cual se puedan obtener unos resultados fijos sino que es una exploración en la que se hace posible invertir una jerarquía naturalizada como lo es el lenguaje, el pensamiento y la escritura: “Así, la deconstrucción no lleva a una solución, sino que da cuenta de los rasgos y los límites, los presupuestos inexpresados y las premisas históricas —es decir, en el léxico de Derrida, los «márgenes»— del concepto examinado”(99).

Con esto en mente podemos ver que la exploración de Lispector no solo nos permite preguntarnos, a través de un universo literario creado, por asuntos como el lenguaje, sino que nos invita a ahondar en esa posibilidad planteada. De esta manera la autora reinventa los límites de su propio lenguaje, los expande y los acorta. Incluso, en su obra, llega a crear sus propios términos para hacer de dicha exploración algo más fructífero. Así, Lispector nos adentra en su mundo y nos permite vivir en él con todo lo que ello implica. A pesar de que intenta escapar de las formas naturales del lenguaje crea unas que terminan por limitarse a sí mismas. A lo largo de la novela, es posible entender las claves mediante las cuales personajes como Angela y Macabea entienden el mundo a través del lenguaje.

Pero el ejercicio de la autora no solo se queda en estas comprensiones, sino que explora temáticas netamente existenciales, por ejemplo: se nos pone en medio de binarismos

como la vida y la muerte, el autor y su personaje, el creador y lo creado. Esto parece tener como fin la búsqueda de un tercero en el cual ambas cosas puedan subsistir y, así, encontrar maneras distintas de pensar y pensarse.

Es por ello por lo que consideramos que esta exploración lingüística está en consonancia con una pregunta que va más allá del lenguaje es una búsqueda constante por entender la existencia misma. De esta manera la forma y el contenido se retroalimentan así mismo como cada personaje cumple un rol determinado que aporta al desarrollo de un absoluto común. Esto se entiende mejor si nos remitimos a lo que la autora propone en su libro *La pasión según G.H.*: “—solo puedo alcanzar la despersonalización de la mudez si antes construyo toda una voz—“(176-177). Para poder entender la relación entre Ángela y Macabea o la relación entre el pensamiento y el habla es necesario ir al quid de la pregunta y buscar un punto en el que ambas partes del binarismo confluyan. Para poder crear lenguaje es necesario entender primero uno. Y esto, al igual que hace Derrida en su ejercicio, nos permite obtener más allá de una comprensión total del problema, un beneficio moral-práctico el cual:

Consiste no tanto en ver que el negro y el blanco nunca se dan puros, que en medio hay un amplio terreno gris (a eso llega nuestra sensatez sin esfuerzo), sino que justamente la polarización entre blanco y negro, siquiera a escala de ideal regulatorio, implica un parcial aturdimiento moral. (99)

Es con esto entonces que podemos decir que toda la construcción de ambas novelas funciona a modo de aporía. Este término está en concordancia con la deconstrucción, de hecho, es uno de sus posibles resultados, así lo explica Ferraris:

Una aporía se presenta cuando una indagación no logra alcanzar una solución. El ejemplo típico lo ofrece el Teéteto de Platón, donde se examinan y luego se descartan distintas definiciones de «conocimiento». Así, la deconstrucción no lleva a una solución, sino que da cuenta de los rasgos y los límites, los presupuestos inexpresados y las premisas históricas —es decir, en el léxico de Derrida, los «márgenes»— del concepto examinado. (99)

Con todo esto, queda más que con nuestra clave de lectura no buscamos proponer una nueva forma de crear lenguaje ni de pensar en el problema existencial entre el ser o el no ser, sino intentar visibilizar como la autora experimenta con dichos límites para generar en el lector esta curiosa nueva manera de entender el mundo; de convertir todo en sueño. Es por ello que para lograrlo se necesita de un discurrir de inconsciencia, al igual que propone Dante en la entrada al infierno en la *Divina comedia*: “Quiénes entraís, dejad toda esperanza” (9) pareciese que lo que nos propone Lispector es que todo aquel que se adentre en sus novelas debe abandonar las ideas preconcebidas que tiene del mundo y el lenguaje para así entrar en contacto con un nuevo mundo en el cual sí es posible el hecho de que la palabra que anteceda al pensamiento.

## CONCLUSIONES

Como ya hemos visto en el desarrollo de este artículo hay ciertos aspectos diferenciadores dentro de la escritura de Clarice Lispector, sobre todo y particularmente en sus dos últimas novelas: *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* (1978). En ellas pudimos evidenciar diferentes preocupaciones por temas como el lenguaje, la imagen de autor y la metaficción. Cada una de ellas nos fueron llevando por diferentes caminos que logran la articulación de una pregunta más trascendental que tiene que ver con la representación de la vida y la muerte. Con los análisis planteados pudimos obtener ciertos resultados y un sin número de preguntas que quedan como abre bocas a diferentes investigaciones en otros campos de estudio como lo son la filosofía del lenguaje y la lingüística. Pero también nos permiten dilucidar desde otras perspectivas los problemas que acarrear consigo la relación entre autor, narrador y personajes.

El primero de nuestros resultados va en concordancia con los objetivos que nos habíamos planteado. Al analizar las estrategias metaficcionales que se pueden rastrear en estas obras nos hemos dado cuenta que su búsqueda parece apuntar a algo que trasciende los límites entre un creador y su creación. Esto una vez más problematiza las maneras mediante las cuales comúnmente y a través de los estudios literarios se entiende dicha relación. De esta manera nos queda claro que el ejercicio literario de Lispector no se limita únicamente a repensar las maneras en que estas relaciones se conciben o se dan dentro del texto, sino que, también, se nos propone una relación extratextual. Esto se hace claro al revisar las cartas y

entrevistas que se le hacen en vida, mediante las cuales es posible problematizar la manera en que se percibe a un autor y como esto puede llegar o no a condicionar su escritura.

Lo que queremos dejar en claro es que a pesar de que en los estudios literarios estos acercamientos se dan, gracias a los estudios de autor, se han dejado de lado claves de lectura importantes en las que se sitúen los eventos biográficos de los autores para revisar las posibles influencias que estos puedan tener dentro de la elaboración de las obras. En el caso específico de Lispector pudimos apreciar como lo que sucedía en su vida afectaba la manera en que concebía las obras e implicaba una evolución en su escritura. Esto se hace más evidente en el periplo que tuvo que atravesar al estar diez años alejada del Brasil por cuestiones maritales y lo que esto implicó en su escritura al regresar a dicho país.

El segundo de nuestros hallazgos se centra en la manera en que no solo la autora se centra en elucubrar un discurso relacionado con la figura autorial, sino que, apunta a una relación aún más íntima entre la vida y la muerte. Hemos descubierto cómo a través de su escritura es posible rastrear una especie de continuidad en el discurso entre las novelas. Esto nos lleva entonces a entender cómo es posible a través de la escritura emborronar los límites tanto lingüísticos como de la obra para poner sobre la mesa un discurso que cuestiona la existencia misma.

Al mencionar que se emborronan estos límites, como ya hemos visto nos referimos a esas maneras en que ambas obras se interconectan a través de un discurso filosófico pero que también este mismo discurso se atreve a experimentar con las maneras mediante las cuales se piensa el lenguaje. Esto segundo se hace más evidente en las formas con las cuales la autora logra crear una nueva manera de acercarse al lenguaje al pensarlo como un ejercicio

de factores intercambiables que transgreden las formas jerárquicas y naturalizadas mediante las cuales entendemos el lenguaje. Todo esto con el objetivo de lanzar preguntas que desequilibran conceptos con un gran peso para la teoría literaria como lo son la metaficción y la imagen autorial.

El tercero de nuestros hallazgos se centra en la posibilidad de que ambas obras funcionen como manifiesto de su voz narrativa. Con esto nos referimos al hecho de que hemos dado con que es a través de estas últimas novelas que hay una consolidación de esa voz autorial y que de esta manera Lispector logra dejar por terminada su labor como autora. Todo el discurso que en sus obras se plantea apunta siempre a una misma pregunta sobre la vida y la muerte y sobre el lenguaje ¿el cómo estas funcionan? que en estas obras se culmina al crear su propio lenguaje mediante el cual comprender el mundo y, a su vez, nombrarlo.

A pesar de las diferencias temporales entre una publicación y la otra, ambas obras fueron escritas en el mismo período de tiempo y esto se puede dilucidar a través de los análisis propuestos y de las distintas maneras en las que la autora da cuenta de ello al hacer alusiones no directas entre las obras; consideramos pues que no es gratuita la aparición de un aire estrellado en el momento en que Ángela muere y nos remitimos entonces a dejar abierta la pregunta de que ambas obras puedan estar conectadas en otros niveles intertextuales. Además de configurar de cierta manera una carta de despedida de la autora para consigo misma, todo esto fundamentado en el hecho de que fueron escritas durante sus últimos años de vida y esto se transluce en la manera en que la autora comienza a entender el mundo y su paso por la tierra.

Como último quisiéramos dejar abiertas ciertas posibilidades con respecto a la relevancia de nuestro análisis pensando en cómo a futuro se podrían abordar las mismas. Con todo lo que hemos revisado respecto a estas dos últimas obras podemos notar que estos interrogantes por el lenguaje, la relación entre obra y autor y la relación entre la representación de la vida y la muerte parecen ser constantes en toda su producción narrativa, esto podemos verlo también en sus cartas, entrevistas y cuentos, incluso en obras anteriores como *La pasión según G.H* en donde la autora plantea cuestiones similares. Todo esto nos deja a la expectativa y genera en nosotros un interrogante por resolver y es si acaso es posible rastrear estas problemáticas como constantes en las obras de la autora, como una forma de entender mejor el porqué de su acto creativo y los propósitos de su escritura.

Además de esto, los planteamientos de la autora traen de vuelta discusiones importantes que con el paso del tiempo se han ido cerrando sobre categorizaciones naturalizadas; con esto nos referimos a la manera en que pensamos el lenguaje, y esto sin duda puede ser de gran importancia para estudios como la filosofía del lenguaje. Si bien, como ya hemos visto, la autora no pretende desentrañar los misterios alrededor del lenguaje sí que plantea una pregunta fundamental para el mismo: ¿Cómo se configura realmente el lenguaje? y la pone en práctica al intentar desarmar esas convenciones naturales mediante las cuales se piensa el mismo. A pesar de que se limite a un ejercicio literario abre la posibilidad a preguntas de carácter ontológico y lingüístico que valdría la pena revisar a la luz de las disciplinas correspondientes.

Para finalizar, nos gustaría mencionar que si bien estamos conscientes que la elección de la autora puede resultar un poco arriesgada debido a que se trata de una autora de culto y

que se han hecho algunos estudios relacionados a las obras aquí tratadas, consideramos que era importante aportar a la discusión centrándonos más en *Un soplo de vida* debido a la falta de trabajos al respecto y, además, sacar a relucir algunos aspectos que en otros análisis no se han hecho, pues como ya lo hemos mencionado, se trataban de estudios que se centraban más en la forma y en el valor que tenían las mismas desde una perspectiva feminista e histórica. Esto no quiere decir que sean estudios impertinentes respecto a las obras, sino que dejan de lado algunas preguntas fundamentales que se presentan en ambas obras.



## RECOMENDACIONES

## BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Catedra, 2018.

Amossy, Ruth. *La presentación de sí: Ethos e identidad verbal*. Prometeo, 2022.

Ardila Jaramillo, Clemencia Alba. *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana*. Universidad EAFIT, 2021.

Ferraris, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Amorrortu Editores, 2006.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Traducido por Manuel Olasagasti, Ediciones Sígueme, 2022.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Ediciones Lumen, 1989.

---. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989, traducido por Celia Fernández Prieto. ISBN: 9788430621958.

Hutcheon, Linda. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Universidad de Illinois, 2000.

---. *Narcissistic Narrative*. Amsterdam University Press, 2014.

Iglesias, María Laura. “Las palabras, los gestos y lo absoluto en *La hora de la estrella* y en *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector”. *Outra Travessia*, vol. 0, no. 9, pp. 175-189,

2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8522.2009n9p175>, consultado 06 diciembre 2023.

Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Siruela, 2020.

---. *La Pasión Según G.H.* 1982.

---. *Queridas Mías*. Siruela, 2010.

---. *Un soplo de vida*. Vereda Brasil. 2020

Moser, Benjamin. "A Lost Interview With Clarice Lispector". *The New Yorker*, 2023. The New Yorker, [www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/a-lost-interview-with-clarice-lispector](http://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/a-lost-interview-with-clarice-lispector). Consultado 06 diciembre 2023.

Vieira, Nelson H. "Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil". *Hispania*, vol. 74, no. 3, 1991, pp. 584-593. DOI: <https://doi.org/10.2307/344186>. Consultado 06 diciembre 2023.

Waugh, Patricia. "Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction". *Poetics Today*, vol. 6, no. 3, pp. 566-566. Duke University Press, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/1771928>. Consultado 06 diciembre 2023.