

**ESCRITURA, LENGUAJE Y SUBJETIVIDAD EN *LA HORA DE LA ESTRELLA*
DE CLARICE LISPECTOR**

Requisito parcial para optar al título de Magistra en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2013**

**VALERIE OSORIO RESTREPO
Directora:
Dra. ERNA VON DER WALDE URIBE**

Yo, VALERIE OSORIO RESTREPO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Valerie Osorio Restrepo

Fecha: Febrero 4 de 2013

LISTA DE CONTENIDOS

<u>Introducción.....</u>	<u>1</u>
<u>I. El camino hacia la convergencia: del asunto del sujeto al problema del lenguaje....</u>	<u>12</u>
1.1 La construcción de sujetos: la búsqueda de las aristas de(l) ser.....	13
1.2 La expresión de la conciencia sobre la existencia.....	24
<u>II. La escritura como primer eje narrativo.....</u>	<u>32</u>
2.1 La escritura como forma: los tres planos narrativos de la novela.....	33
2.2 La escritura como tema: la metanarración.	42
<u>III. La existencia como segundo eje narrativo.....</u>	<u>51</u>
3.1 Rodrigo S.M.: la conciencia de la existencia.....	51
3.2 Macabea: la sujeción de la existencia.....	54
3.3 La existencia de Macabea y la reflexión de Rodrigo.....	59
<u>IV. La expresión de la existencia. Sobre la relación entre lenguaje y sujeto (A manera de conclusión).....</u>	<u>68</u>

Mi vida más verdadera es irreconocible, interior en extremo, y no tiene una palabra sola que la signifique

Clarice Lispector

La hora de la estrella

Introducción

La historia es la siguiente: nací en Ucrania, tierra de mis padres. Nací en una aldea llamada Tchechelnik, que no figura en el mapa de tan pequeña e insignificante. Cuando mi madre estaba embarazada de mí, mis padres ya se estaban dirigiendo a los Estados Unidos o el Brasil, todavía no lo habían decidido: pararon en Tchechelnik para que yo naciera y siguieron de viaje. Llegué al Brasil con sólo dos meses de edad.

Soy brasileña naturalizada, cuando, por una cuestión de meses, podría ser brasileña nata. Hice de la lengua portuguesa mi vida interior, y mi pensamiento más íntimo, la usé para palabras de amor. Empecé a escribir pequeños cuentos apenas me alfabetizaron, y los escribí en portugués, por supuesto. Me crié en Recife y creo que vivir en el Nordeste o Norte del Brasil es vivir más intensamente y de cerca la verdadera vida brasilera que allá, en el interior, no recibe influencia de costumbres de otros países. Mis creencias las aprendí en Pernambuco, las comidas que más me gustan son pernambucanas. Y con las criadas, aprendí el rico folclore de allí.

Recién en la pubertad vine a Río, con mi familia: era la ciudad grande y cosmopolita que, sin embargo, pronto se volvería para mí brasilera-carioca (citado en Gotlib, 2007, 136).

La declaración anterior surge de la necesidad de Clarice Lispector por desmitificar la imagen que había alrededor de ella y de su nacimiento. Mito que había surgido por los varios documentos que existen con respecto a su origen (que no todos coinciden) y, por supuesto, por el raro acento que caracterizaba su hablar. En resumen, Clarice Lispector nació en 1920, pero su familia se trasladó dos meses después de su nacimiento a la ciudad

de Recife, capital del estado de Pernambuco, Brasil. En 1939 comenzó sus estudios de Derecho y ejercía, de manera paralela, el periodismo, actividad que mantuvo durante gran parte de su vida.

La carrera literaria de Clarice Lispector comienza en 1944, con la publicación de *Cerca del corazón salvaje (Perto do coração selvagem)*, una novela que se ocupa con un lenguaje lírico y filosófico de la subjetividad de Juana, una mujer que examina el sentido de su vida. La introspección ocupa el espacio narrativo y solo accedemos a otros personajes a partir de las reflexiones de la protagonista. Como anota Bella Jozef, en esta novela, “el sondeo introspectivo lleva a una temática de la existencia” y más que a una exploración de la psiquis de la protagonista (1984, 241). Esta será una característica propia de la narrativa lispectoriana.

Lispector irrumpe con esta novela en el panorama de las letras brasileñas en un momento en que la tendencia dominante se caracteriza por enfocar la mirada hacia el país, especialmente sus problemas sociales con un notorio énfasis en la región del sertón nordestino. Entre 1930 y 1945, primó una literatura regionalista o con orientaciones hacia lo social. Figuras visibles de esta tendencia eran Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre otros. Sin embargo, ya hacia los años 40 comienza una búsqueda de renovación de la ficción brasileña. Dos autores que se consideran voces innovadoras en este momentos serán João Guimarães Rosa y Clarice Lispector (Villarino, 2006, 83). Ya con sus primeras publicaciones Lispector adquiere, como afirma Carmen Villarino, la “fama de escritora introspectiva y difícil, misteriosa y reservada, de autora hermética con pocos lectores” (84). Así, pues, Lispector aparece desligada de la tendencia dominante del “realismo regionalista del nordeste” (Pampín, 2009, 136). Sin embargo, algunos críticos señalan que sería un error considerar a Clarice Lispector una escritora alejada de las preocupaciones por los aspectos sociales del país. Como indica María Fernanda Pampín, entre los años 1967 y 1973, “Lispector escribió semanalmente una gran cantidad de crónicas (género respetado en el medio brasileiro) para el Jornal de Brasil de Río de Janeiro. En ellas manifestó un creciente interés por los aspectos sociales de su pueblo” (137).

Lispector se ubicará en una de las tendencias que surgen después de 1940: la de una visión subjetiva del mundo, que, a su vez se enlaza con una tendencia anterior de las letras brasileñas, la vanguardia que se consolida a partir de 1922, con la Semana de Arte Moderno. Según Bella Jozef, “con la experimentación de nuevas técnicas” esta nueva tendencia “configuró nuevos medios de expresión” (1984, 240).

Una de las reacciones que generó la primera novela de Lispector en la crítica de la época fue la de remitirse inmediatamente a la tradición y confirmar que se estaba ante un texto que generaba desconcierto porque, como menciona Ida Vitale, representaba una “independencia de los formalismos de los géneros de *Macunaíma* de Mario de Andrade” (2003, 79). Incluso fue considerada una novela de “realización defectuosa” (expresión de Benedito Nunes y que menciona Vitale en su perfil sobre Lispector). Dos años después, Lispector publica su segunda novela, *La araña (O lustre)*, 1946), que ha recibido poca atención de la crítica lispectoriana, pero que claramente confirma que “la captación de la realidad por la experiencia psíquica” (Jozef 1984, 241) es su preocupación central. Le sigue *La ciudad sitiada (A cidade sitiada)*, 1949), una novela que trata del crecimiento de un suburbio en la década del veinte. El tema “social”, sin embargo, se presenta desde la percepción subjetiva de Lucrecia, de tal manera que “en este panel de la vida urbana hay un mirar desde dentro hacia fuera: el mundo subjetivo creando la atmósfera” (Jozef 1984, 242). Estas tres novelas, aparecidas en el lapso de cinco años, constituyen una primera etapa en la que Clarice Lispector organiza un lenguaje subjetivista, que nunca abandonará, y que se verá enriquecido más adelante por la inclusión de otras dimensiones.

Transcurren doce años antes de que Lispector publique una nueva novela. En 1960 aparece su primer libro de cuentos *Lazos de familia (Laços de família)* y en 1961 *La manzana en la oscuridad (A maçã no escuro)*, una novela que se considera que abre un nuevo ciclo en su obra (Jozef 1984, 243) con una reflexión sobre el lenguaje y la intersubjetividad. Le seguirán *La pasión según G.H. (A paixão segundo G. H.)*, 1963) y el *Aprendizaje o el libro de los placeres (Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres)*, 1969), dos novelas en las que las vivencias de los personajes y sus búsquedas existenciales también han de convertirse, como indica el título de la segunda, en un aprendizaje. Ya en

este punto de su carrera literaria, Lispector se ha consagrado no solo como una escritora intimista, sino como autora de novelas filosóficas de corte existencialista.

Agua viva (*Agua viva*, 1973) es la más experimental de sus novelas. Lispector prácticamente renuncia a la anécdota y entrega por fragmentos la visión de una pintora que parte de la descomposición de los elementos de su pintura (el color, la forma) para adentrarse en el proceso de su percepción sensorial y existencial del mundo. Si bien la pregunta por el lenguaje y la escritura venían insinuándose en sus novelas anteriores, con *Agua viva*, Lispector pone la escritura en el centro de la reflexión tanto como medio para el proceso y como objeto mismo de la subjetivación.

Su última obra en vida, *La hora de la estrella* (*A hora da estrela*, 1977), es el objeto de esta tesis. A lo largo de su obra, Lispector descompone la existencia de sus personajes a través de una construcción de subjetividades que se encuentran con plenos vacíos existenciales. En esta última novela, como veremos, Lispector invierte las premisas de su escritura anterior. En lugar de partir de alguien que se va convirtiendo en nadie, parte del proyecto de un escritor por construir un personaje que no es nada ni nadie. Las consecuencias de esta inversión, y los procedimientos de subjetivación y de reflexión que desencadena, serán lo que se desarrollará en este trabajo.

Clarice Lispector murió en Río de Janeiro en 1977. Un año después de su muerte se publica póstumamente, en 1978, *Un soplo de vida* (*Um sopro de vida*, 1978), una novela que también se ocupa de la creación literaria, pero en la que cambia la estructura narrativa, pues intercala la voz del autor y del personaje creado. Mientras en *La hora de la estrella* se parte de una diferenciación (que eventualmente se disuelve), ya en esta última obra la distinción entre personaje y autor se reduce a un mínimo desde el comienzo.

En cuanto a las características intrínsecas de su narrativa, encontramos una predominancia de novelas en las que “no sucede nada”. Es decir, el acontecimiento no es el punto central de la narración: el protagonismo lo asumen los monólogos interiores de los personajes o la narración fragmentada, dislocada, de una voz en tercera persona que nos acerca a las introspecciones de los protagonistas. De ahí que se considere la prosa de Lispector como el producto de una preocupación por el lenguaje, en la que la palabra es

tanto un instrumento de creación como un instrumento de reflexión. Cristina Ferreira, en “Clarice Lispector e a crítica” caracteriza el estilo de Lispector de la siguiente manera:

O estilo narrativo da escritora pernambucana, seu uso muito particular da linguagem – a estrutura sintática às vezes inusual, a ambigüidade, as escolhas semânticas – põem em destaque a própria palavra enquanto instrumento mediador entre o sujeito e a realidade circundante, em detrimento do enredo narrativo (2006, 11).¹

En *Historia concisa de la literatura brasileña* (1982), Alfredo Bosi, a partir del establecimiento de una distinción entre las novelas de otros autores de la corriente subjetivista y de exploración interior de la literatura brasileña a partir de los años 40, como son Lúcio Cardoso (1912-1968) y Cornélio Penna (1896-1958) y la narrativa de Guimarães Rosa y de Lispector, caracteriza las novelas de estos últimos como de “tensión transfigurada”. Las narrativas de los primeros, según Bosi, son “novelas de tensión interiorizada”, en las que “el héroe no se dispone a enfrentar la antinomia yo/mundo por medio de la acción: se evade, subjetivando el conflicto”. La ficción de Lispector, como la de Guimarães, va un paso más allá pues en las “novelas de tensión transfigurada”, “el héroe procura sobrepasar el conflicto que lo constituye existencialmente, mediante la transmutación mítica o metafísica de la realidad [...] El conflicto, así resuelto, fuerza los límites del género novela y toca la poesía y la tragedia” (Bosi, 1982, 417). La diferencia fundamental entre Guimarães y Lispector, será que el primero se ocupa de esta transmutación desde lo colectivo, mientras que la autora pernambucana se centra en el proceso individual.

En las novelas de Clarice Lispector la forma da cuenta de los conflictos internos que existen en los personajes y que se hacen evidentes únicamente a través de los relatos fragmentados de ellos mismos o del narrador, quien disloca la narración para darle materialidad a un sujeto agónico, a un sujeto que se debate entre la experiencia exterior y la experiencia interior. Podríamos decir que el sujeto lispectoriano siente la necesidad de romper con el mundo para dar una vuelta por sí mismo, pero que vuelve al mundo luego de

¹ El estilo narrativo de la escritora pernambucana, su uso particular del lenguaje –una estructura sintáctica a veces inusual, la ambigüedad, las elecciones semánticas– pone de relieve a la palabra en sí misma como instrumento mediador entre el sujeto y la realidad circundante, en detrimento de la trama narrativa. (Todas las traducciones son mías)

haber procesado su propio “registro verbal de la realidad” (Jozef, 2002, 707). La transmutación a la que se refiere Bosi puede interpretarse, a la luz de lo anterior, como el cambio que se opera sobre el sujeto cuando se ha sometido al proceso de deconstrucción y reconstrucción de sí mismo. La realidad deja de ser un algo externo y pasa a interiorizarse como experiencia.

Es debido a las particularidades de su narrativa que la crítica empezó, entonces, a notar relaciones entre la obra de Lispector y otros autores como Virginia Woolf, James Joyce (de quien toma la frase “cerca del corazón salvaje”, que usa como título de una de sus novelas) e incluso con el existencialismo. Sin embargo, ante esta búsqueda de influencias por parte de los lectores y la crítica, Lispector responde:

[...]Leí a Delly y a Ardel, pero no a Joyce. Confirma que el título es de Joyce, pero que no lo había leído. Vi esa frase que sirvió de epígrafe. Y remata afirmando que cabe a la crítica hacer las comparaciones [...] Es gracioso... que yo no haya tenido influencias, todo lo tenía guardado dentro de mí (citado en Gotlib, 2007, 200).

Dichas particularidades de la obra de Lispector han despertado, según Ferreira (2006), el interés crítico desde una multiplicidad de enfoques analíticos, entre ellos, el psicoanálisis, la filosofía, la religión, el estructuralismo, el post-estructuralismo, la teoría feminista y la autobiografía. Independientemente de esta variedad de aproximaciones críticas se observa una concentración en tres aspectos fundamentales, que Ferreira identifica como: la dimensión filosófico-existencial de la obra (en la que se menciona como uno de los críticos representativos a Benedito Nunes), la construcción formal y el estilo narrativo y, por último, la cuestión de lo femenino (corriente a la que pertenecen los estudios realizados por Hélène Cixous). Esta última corriente, explica Ferreira, fue de nacimiento tardío: surgió hacia los años 70, debido a la fuerza que cobra la crítica feminista en Francia y en los Estados Unidos, que coincidió con las discusiones que se estaban dando en Brasil alrededor del papel de la mujer en la sociedad.

Es apenas en los años 80 cuando empieza a buscarse una visión global de la obra de Lispector, es decir, a superarse la atomización de la crítica para ir identificando puntos de encuentro entre las tendencias analíticas. El punto de encuentro fue establecer, como aspecto central, el asunto del lenguaje y su relación con las preocupaciones filosóficas de

los personajes (Ferreira, 2006, 8). En este sentido, Aída Toledo va más allá al caracterizar *La hora de la estrella* como la “obra en la cual la autora, repensando sus posturas estéticas, la organiza para dialogar con otros textos narrativos de su propia tradición y se inserta en un circuito marginal en el caso específico de ella, en la escritura elaborada por mujeres en el contexto latinoamericano, y en una realidad social, la del noreste del Brasil” (2004, 240).

Es decir, para Toledo, *La hora de la estrella* se postula como la novela que sintetiza la exploración del sujeto que ha sido el motivo central de la obra de Lispector y de alguna manera recoge también los otros motivos que la acompañan. Aquí quiero proponer algo ligeramente distinto. Lejos de buscar en *La hora de la estrella* lo que podría ser la “obra total”, algo imposible en la propuesta de obra fragmentada de Lispector, quiero partir para mi lectura de una visión de *La hora de la estrella* como una ruptura con respecto a las obras anteriores. Ciertamente, Lispector jamás abandona los elementos que han caracterizado tan distintivamente su producción. Más bien, quiero resaltar lo ya anotado: que mientras en sus narrativas anteriores, la exploración interior del sujeto pone en cuestión su existencia y lo va acercando a la nada del ser, en esta última novela su punto de partida será la de la construcción de un sujeto que todavía no es nada ni nadie, aspecto que se convierte en la puerta de entrada hacia las reflexiones alrededor de dos ejes fundamentales que surgen de ella: la escritura y la existencia.

Para construir dichas reflexiones, en el Capítulo I se hará un recorrido por algunas novelas de Lispector con el fin de establecer las características del universo textual de la autora. El interés central es identificar los procesos de construcción y los motivos que serán distintivos. Me ocuparé en concreto de cinco novelas: *Cerca del corazón salvaje* (1944), *La manzana en la oscuridad* (1961), *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969) *Agua viva* (1973), *Un soplo de vida* (1978) en relación con *La hora de la estrella*, que se discutirá brevemente.

El propósito de este capítulo es trazar una suerte de vía conductora que nos vaya acercando a las características de *La hora de la estrella*. La intención es la de mostrar el proceso de la novelística lispectoriana, las mutaciones y transformaciones por las que pasa, entendiendo que este proceso es fundamental para comprender lo que se propone en la novela que nos ocupa. Agrupo los textos en dos categorías: “La construcción de sujetos: la

búsqueda de las aristas de(l) ser” y “La expresión de la conciencia sobre la existencia” con el fin de diferenciar ciertos procedimientos de construcción de la subjetividad en la obra de Lispector.

La primera categoría agrupa las novelas en las que el tema fundamental es la subjetividad, sin abordar todavía el lenguaje en un nivel metalingüístico (*Cerca del corazón salvaje*, *La manzana en la oscuridad*, *Aprendizaje o el libro de los placeres*). En estas novelas, la estructura narrativa da cuenta de cómo se construye una concepción de sujeto (desde lo personal, desde la relación con el otro y desde la errancia), pero aquí el proceso de reflexión sobre la forma para expresar lo experimentado interiormente todavía no es objeto de reflexión. *La manzana en la oscuridad* es una especie de novela fronteriza entre esta categoría y la que agrupa a las novelas que introducen el proceso de subjetivación como inseparable del problema de la expresión. Ya allí empieza a vislumbrarse, no por parte de los personajes, sino por parte del narrador omnisciente, cuáles son las relaciones que se establecen entre los sujetos y el lenguaje que utilizan para definirse a sí mismos.

En esta primera categoría estamos frente a personajes que se encuentran consigo mismos. La subjetividad es un asunto emergente que les genera algún tipo de molestia. Tanto así que deben romper con el mundo para poder internarse en las selvas subjetivas que los hacen ser. Se vuelven, entonces, hacia un tiempo subjetivo, medido únicamente por lo que Clarice Lispector ha considerado de manera recurrente en sus obras, ficcionales y no ficcionales: el instante. Si bien es cierto que la acción sigue transcurriendo, aunque aquello que se narre no sea lo verdaderamente importante (es decir, lo que sucede en el exterior, los hechos), hay una ruptura de la escritura horizontal (la de los eventos, la que lleva al lector desde un inicio hasta un final, aunque no haya necesariamente una secuencia de eventos) para darle paso a una escritura vertical: se ahonda en la construcción de los personajes como una manera de dar cuenta de lo que ocurre en las profundidades del sujeto y a las cuales accedemos a través de la percepción que tienen dichos sujetos sobre el mundo que habitan y sobre ellos mismos.

En la segunda categoría, “La expresión de la conciencia sobre la existencia” se agrupan las novelas en las que el lenguaje ya empieza a ser un tema de reflexión por parte de los personajes. *Agua viva*, *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella* hacen parte de esta

categoría y abordan la relación del sujeto con el lenguaje desde tres perspectivas: en el caso de la primera, la escritura como evidencia de lo que es el sujeto porque lo importante no es lo que se relata, sino cómo se relata. En la escritura se muestran las percepciones que el sujeto tiene sobre el mundo y es la manera en la que el sujeto hace conciencia de ellas. En la segunda, la escritura es producto de la existencia y de la necesidad humana de conocer: el escritor crea a un personaje tanto para poder escribirle su “parlamento” como para hablar sobre él y, así, descubrir los misterios de la existencia. En *La hora de la estrella*, Rodrigo S.M., escritor, contrasta silencio y lenguaje para expresar la imposibilidad de expresar completamente lo que el sujeto encuentra en su proceso introspectivo. El lenguaje se convierte, para él, en una manera de explorar las posibilidades de expresión.

Este primer capítulo finaliza con un breve acercamiento a *La hora de la estrella*: su tema y sus características narrativas. Con esto se abre la puerta para el abordaje de la obra a partir de dos categorías fundamentales: la escritura y la existencia. Hay que mencionar que esta categorización no es propia de la novela, sino que es el método de acercamiento a ella.

En el Capítulo II se aborda el tema de la escritura como uno de los ejes narrativos. Este abordaje tiene dos ramas: la escritura como forma y la escritura como tema. En la primera rama se analiza la coexistencia de tres niveles narrativos representados por Clarice Lispector y por dos personajes de la novela: Rodrigo S.M. y Macabea. La segunda rama, por su parte, plantea el tema de la metanarración: la reflexión que Rodrigo S.M. hace sobre la escritura mientras construye el relato sobre Macabea. El propósito de este análisis es identificar cuáles son las particularidades del espacio textual en el que se mueven los personajes y que se convertirá en asunto problemático cuando se asuma que el relato producido por Rodrigo S.M. no es más que la búsqueda de expresión de su propia existencia.

En este capítulo se hace referencia a las características fundamentales de la escritura, del uso del lenguaje, a partir tanto de la apuesta narrativa como de las reflexiones por parte del escritor: la estética de la fragmentación, el recorte como única posibilidad de reconstrucción de una historia, el paréntesis como forma de expresión tanto de la marginalidad como de la imposibilidad del autor de alejarse de lo que crea, la escritura como proceso individual y social, la búsqueda del interlocutor (escritura, entonces, no solo

“monológica” sino dialógica) y el lenguaje como objeto de exploración (la antítesis entre palabra y silencio como principio creador).

Luego de hablar de la escritura, se abordará el tema de la existencia como segundo eje. Si el capítulo anterior se concentró en la estructura narrativa y en la escritura como tema de reflexión, en el Capítulo III se analiza uno de los elementos de la narración: los personajes. Para esta exploración de los personajes fue necesario un análisis de las características de Rodrigo S.M., las de Macabea y, por último, las de la relación que se establece entre ellos dos mediante el vínculo de la escritura.

El interés se enfoca, entonces, en aquellos puntos significativos que utiliza el sujeto para categorizar su propia existencia. Soledad, padecimiento, dolor, llanto, despojo y extrañeza son las palabras que van tejiendo la red que construye a Rodrigo a la luz de la conciencia sobre sí mismo. Casi las mismas palabras construyen a Macabea en una relación especular que Rodrigo entabla con ella. El punto que los separa es la conciencia del uno y la inconsciencia de la otra. Existe, entonces, una relación pendular de alteridad en la que la categorización del uno repercute, necesariamente, ya sea por semejanza o por contraste, en el otro.

El último capítulo funciona como conclusión porque allí se plantea ya la relación entre escritura y existencia. El propósito es, entonces, el desarrollo de dicha relación mediante la explicación de cómo la puesta en forma del relato corresponde a la categorización que el sujeto Rodrigo hace de lo que significa *ser*. El lenguaje, la escritura, se convirtieron en objeto de exploración por parte del sujeto para encontrar las formas que logren expresarlo, lo cual permite pensar en la necesidad del sujeto de darle forma concreta a aquello que intuye por el solo hecho de existir. La gran construcción lingüística es Macabea, con quien busca desligarse, de todas maneras, de la búsqueda de la totalidad, de lo completo. Por eso la creación de un personaje que fuera nadie. Surge, entonces, la pregunta de si efectivamente se logra esta expresión de la subjetividad, en tanto que el final de la novela nos enfrenta a la muerte de Macabea, a la muerte simbólica del autor (como autor) y la continuación de Rodrigo como un hombre más que deja de mirar hacia sí mismo y a la escritura para devolverle la mirada al mundo que habita.

Cada uno de los momentos de análisis de la novela *La hora de la estrella* apunta a la propuesta de una manera de leer dicha novela. La propuesta de lectura es, entonces, la de postular la escritura como el medio a través del cual el sujeto se construye como lenguaje.

I. El camino hacia la convergencia: del asunto del sujeto al problema del lenguaje

La propuesta de lectura que orienta este trabajo se basa en el supuesto de que en la obra narrativa de Clarice Lispector hay dos puntos alrededor de los cuales se construye el proceso de subjetivación de los personajes: la conciencia sobre la existencia y el lenguaje como vehículo de la expresión de esta y, sobre todo, como instancia de reflexión en la construcción de la subjetividad. En *La hora de la estrella*, que es la novela que nos ocupa, la reflexión sobre la existencia es, en últimas, la reflexión sobre el lenguaje: ¿cómo se construye lingüísticamente un no-sujeto (un otro) que obligue al autor a la mirada, el reconocimiento y la expresión de sí mismo?

En este capítulo se hará un recorrido por varias de las novelas de Clarice Lispector con el fin de identificar núcleos semánticos que conecten su narrativa con el asunto de la construcción de sujeto y que nos acerquen a la relación que se establece entre el proceso de subjetivación y la reflexión sobre el lenguaje, es decir, la manera en la que el sujeto expresa su propio ser. Bella Jozef, una de las críticas que más se ha ocupado de la obra de Lispector, propone a propósito de la relación entre el sujeto y el lenguaje ya en el momento de la búsqueda de expresión del *sí mismo* la necesidad del sujeto de expresar lo que encontró en su proceso de introspección: es necesario, en las obras de Lispector,

[...] analizar la correspondencia establecida entre el mundo de cosas reales y presentes y el de las palabras no sólo para extraer del lenguaje los más sorprendentes efectos de palabras, sino para extender el dominio del lenguaje en ese mirar desde adentro hacia afuera (Jozef, 1984, 240).

De manera que este trabajo sobre *La hora de la estrella* comienza con un breve análisis de las novelas *Cerca del corazón salvaje*, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva* y *Un soplo de vida*. Este análisis trazará un camino que inicia en la novelización del encuentro del sujeto consigo mismo, pasa por el surgimiento paulatino del lenguaje como motivo de reflexión dentro de la narración y desemboca en el planteamiento de una relación autor-personaje en sus últimas dos novelas. Este camino nos lleva al reconocimiento de *La hora de la estrella* como una novela en la que Lispector realiza “una revisión personal y retrospectiva de toda su producción” (Pampín, 2009, 138) para dar lugar una nueva propuesta de la relación entre el sujeto y su expresión.

Para lograr este recorrido y con el propósito de establecer conexiones entre las novelas, se proponen dos categorías (a partir de las características observadas en los textos), una llamada “La construcción de sujetos” y la segunda, “La expresión de la conciencia sobre la existencia”. En la primera, el motivo común es el sujeto y la conciencia de sí mismo; en la segunda, el asunto de la subjetivación se contempla en relación con la reflexión con la que tanto narradores como personajes expresan, categorizan, definen la existencia.

1.1 La construcción de sujetos: la búsqueda de las aristas de(l) ser

1.1.1 *Cerca del Corazón salvaje* (1944): la conciencia del personaje como acontecimiento narrativo

Tengo que buscar la base del egoísmo: todo lo que no soy no me puede interesar, es imposible ser algo que no se es [...] tengo un cuerpo y todo lo que haga es continuación de mi principio.

En casi todas las novelas de Clarice Lispector, la (auto-)construcción de los personajes (la descripción del proceso en el que el sujeto se hace consciente de sí mismo) está por encima de la anécdota. *Cerca del Corazón salvaje* es un ejemplo de ello. La novela narra la vida de Juana a partir de la yuxtaposición de momentos que comienzan en la infancia y recorren momentos de su adultez para desembocar en la decisión de acabar su matrimonio y salir de viaje. En estos instantes de la vida podemos observar a la mujer en su

relación consigo misma y con otros personajes (cinco, en particular). Estos elementos narrativos son las aristas a través de las cuales accedemos a Juana: la exploración de lo que sucede alrededor se hace necesaria para acceder al centro.

La novela esta compuesta por una serie de “fotografías” de momentos y personajes, sin un orden cronológico particular. Estas “instantáneas” están entrelazadas por la voz de un narrador omnisciente que permite un encuentro entre su voz (con las que podemos acceder a los personajes con los que interactúa Juana) y las narraciones de la misma Juana. Narraciones que corresponden a un monólogo interior con el que somos testigos de su construcción a través de ella misma: la mirada hacia dentro.

El acontecimiento de la novela no es la anécdota, sino la conciencia que va adquiriendo Juana de sí misma. Esto se va construyendo por medio de otros personajes, alrededor de los cuales se teje la red que la envuelve. La mirada volcada hacia el interior es lo que necesita Juana para liberarse de esa red en la que se encuentra atrapada. Abordo, entonces, la novela a partir de la función de los personajes porque cada uno de ellos se convierte en un símbolo del proceso de experiencia interior de Juana. Tenemos en primer lugar al padre, la tía y el marido de Juana, Octavio. El padre representa la conexión con el mundo de la infancia. La incesante referencia de Juana a este momento produce dos efectos: por una parte, la contemplación; por otra, la resignificación. Con respecto a la primera hay que decir que lo contemplado es el tiempo mismo, porque es a través de él como el sujeto puede construirse a sí mismo, ser consciente de sí. Por el otro lado, con respecto a la resignificación es necesario mencionar que es la decisión inicial del sujeto en su proceso de auto-reconocimiento: “-No es añoranza, porque yo ahora tengo mejor mi infancia que cuando ésta transcurría...” (Lispector, 2008, 55). No hay miradas nostálgicas hacia atrás, existe un planteamiento de un nuevo significado del tiempo a partir de la mirada restauradora que el sujeto hace sobre sí mismo.

La tía y Octavio representan dos formas de sujeción de las que Juana quiere liberarse. La tía hace parte de su educación (Juana vive con ella desde que el padre muere hasta que es enviada a un internado), lo que convierte a su función narrativa en una “señaladora” de la moralidad como parte importante del sujeto. Octavio, por su parte, descentra a Juana: la hace distraerse de sí misma (27), la transforma en una otra (39) y no la

entiende. Esto último es quizás lo más importante: por una parte, no se entienden en la interlocución, porque sus diálogos no giran en torno a las profundidades de ambos como sujetos que se supone que se encontraron en su relación: “Sólo se comprendían cuando se besaban, cuando Octavio recostaba la cabeza en su seno. Pero la vida era más larga, pensaba asustada” (92). Por otra parte, él no la entiende a ella porque está muy lejos del proceso de subjetivación en el que Juana está tratando de hallar su propio anclaje con el mundo y con ella misma. Octavio es una distracción, pues ella no puede construirse en torno a un sujeto que está afuera y que, además, ha dividido sus atenciones entre dos mujeres: Juana y una amante.

El cuarto personaje es el profesor de Juana, quien funciona como la puerta de entrada hacia ella misma: “Juana continuaba escuchándolo, y era como si sus tíos jamás hubieran existido, como si el profesor y ella misma estuvieran aislados dentro de la tarde, dentro de la comprensión” (60). La presencia del profesor es importante por dos aspectos: por el hecho de que es el único sujeto con el que ella logra encontrarse en medio de la comunicación y porque él va representando el alejamiento de Juana en relación con los personajes que la rodean. El camino de Juana como personaje y de la (re)construcción que hace de sí misma (la subjetivación) empieza con personajes a los que está fuertemente vinculada, ya sea por los lazos de sangre o por los afectos (en el caso del padre), continúa con un personaje intermedio, con el que genera un vínculo cuando va descubriendo su ser femenino: el profesor, a quien se siente atraída, pero no se trata de una atracción física. Para Juana, él constituye un sustituto de padre no por el afecto sino “porque la comprende”. Pero también representa ese impulso de sujetarse a alguien que la caracteriza y del cual buscará gradualmente liberarse.

El último personaje en ese camino de des-sujeción es “el hombre”. No tenemos conocimiento del nombre del personaje, pero no hace falta. Lo único que importa es su función dentro de la construcción de Juana, pues será fundamental la mirada de un desconocido al que ella se acerca y con el que nuevamente explora su cuerpo. Lejos de cualquier vínculo que la distraiga de sí misma. Él se constituye como un camino de liberación, pues en lugar de buscar sujetarse nuevamente a alguien, decide que su búsqueda es el encuentro consigo misma.

El núcleo semántico, es decir, lo más significativo del encuentro consigo misma es el proceso de toma de conciencia. Una conciencia que se traduce en el deseo de crecer en sí misma: en buscar el anclaje que la conecte consigo y, desde allí, renazca. El primer paso es la conexión con el cuerpo:

También me sorprende, con los ojos abiertos hacia el pálido espejo, de que haya tantas cosas en mí más allá de lo conocido, tantas cosas siempre silenciosas. ¿Por qué silenciosas? ¿Esas curvas bajo la blusa viven impunemente? ¿Por qué silenciosas? Mi boca, medio infantil, tan segura de su destino, continúa igual a sí misma a pesar de mi distracción total. [...] Período de interrogación a mi cuerpo, de gula, de sueño, de prolongados paseos al aire libre (74).

El camino hacia el interior empieza por lo sensorial. El cuerpo (la conciencia sobre el cuerpo, la exploración del cuerpo, de los sentidos), sin interferencias, es el primer paso hacia la reflexión sobre la subjetividad, sobre el interior. Un elemento clave es el espejo: porque es el que permite al sujeto convertirse en objeto de la mirada: “También me sorprende, con los ojos abiertos hacia el pálido espejo, de que haya tantas cosas en mí más allá de lo conocido, tantas cosas siempre silenciosas” (Lispector, 2008, 74). De ahí se desprende el asunto de la percepción, que se convierte en la puerta de entrada hacia la conciencia:

Había muchas sensaciones buenas. Subir a la montaña, pararse en la cima y, sin mirar, sentir atrás la extensión conquistada, con la hacienda allá lejos. El viento hacía volar la ropa y el cabello. Los brazos libres, y el corazón latiendo salvajemente, y el rostro claro y sereno bajo el sol. Sabiendo principalmente que la tierra, bajo los pies, era tan profunda y secreta que no tenía que temer una invasión del entendimiento disolviendo su misterio. Aquella sensación tenía una calidad de gloria (52).

Luego de la percepción, la conciencia busca la expresión. Pero no encuentra un referente que la diga. El sujeto se enfrenta a la problemática de la expresión de sí mismo: “Es curioso cómo no sé decir quién soy. Es decir, lo sé muy bien, pero no lo puedo decir” (30). De ahí que la búsqueda sea la del silencio: “En mi interior encuentro el buscado silencio” (75), porque este “es parte de la experiencia humana” (Chirinos, 1998, 230). Y la experiencia de Juana es la experiencia de sí misma.

Sobre la base de lo anterior, es decir, de la función narrativa de los personajes, de lo que cada uno representa en el proceso de subjetivación de Juana, de la necesidad narrativa de relacionarla con personajes conocidos hasta lograr una imagen construida por un desconocido y, finalmente, por la imposibilidad de expresar el ser a través del lenguaje, puede ir construyéndose un campo semántico que oriente en el camino de la construcción y sustentación de la hipótesis de lectura que guía este trabajo. Estamos frente a una novela que nos aporta el asunto de la construcción de sujeto como un proceso que tiene un asidero en la narrativa: la sujeción, la búsqueda de la “des-sujeción” y la liberación: el viaje. Juana se construye a través de un proceso de desligarse de los otros que la construyen como sujeto. El encuentro consigo misma es un desencuentro con el mundo que la rodea.

1.1.2 *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969): el reconocimiento del yo y el encuentro con el otro.

El día que el ser humano se hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por donde circulaba sangre.

El epígrafe que acompaña la reflexión sobre *Aprendizaje o el libro de los placeres* es, quizás, el núcleo semántico, no solo de esta novela, sino de casi todas las novelas de Calrice Lispector, porque es el problema de fondo que las atraviesa: la pregunta de los sujetos por sí mismos y, como consecuencia, la necesidad de acudir al lenguaje como la herramienta para buscar darle inteligibilidad a lo ininteligible, para, por lo menos, alcanzar a vislumbrar una respuesta. Una respuesta que, aunque no se consiga, al menos se la intuye en el interior. Desde su interior, los personajes intuyen una incomunicación de su subjetividad con el mundo. De ahí que inicien una búsqueda de sí mismos, de comprensión de aquello de lo que están hechos, para poder encontrar su lugar en el mundo.

Podríamos decir que este proceso de búsqueda interior sucede en esta novela a través de una estructura tripartita que se desprende de aquello que le sucede a los sujetos que interactúan. El primer bloque está determinado por la relación entre los protagonistas de la historia, Lori y Ulises. El segundo bloque está caracterizado por una suerte de separación entre ellos dos debido a la necesidad de Lori de encontrarse con ella misma y construirse desde adentro, sin la sujeción de lo que Ulises quisiera enseñarle. El tercer

bloque es el encuentro de Lori y Ulises (no sería propio hablar de reencuentro, en tanto que la conciencia de sí misma, a la que Lori había tenido acceso solo desde la intuición, es la que permite que los dos personajes se encuentren a partir del conocimiento de sí mismos). Estos tres bloques semánticos están repartidos en dos capítulos cuyos nombres aportan al significado del desencuentro de Lori con Ulises para el encuentro consigo misma: el primer capítulo se denomina “El origen de la primavera o la muerte necesaria en plano día”; el segundo, “Luminiscencia”.

La pregunta por el ser se le plantea a Lori como una suerte de epifanía. Un índice objetual que construye narrativamente este acontecimiento de descubrirse *siendo* es la presencia del espejo (recurrente en otras novelas de Lispector), lo que implica ser objeto de la propia mirada, lo cual, a su vez, produce la prueba de la existencia. Una existencia que asombra y que requiere de una narración que la justifique, que la explique. Esa narración es la búsqueda del propio relato: ser consciente del centro al que se pertenece, pero asumir una historia en la linealidad de los eventos que, en el caso de Lori, alejan y acercan a otros. Lo que ocurre con el sujeto es la entrada en su propio silencio para poder volver al lugar en el que se comunicaba con el mundo. La intención no es una ruptura definitiva con el afuera, es, más bien, el hallazgo en el interior de aquello que le dé peso al lugar que se ocupa en el mundo. La causa: la indecisión acerca de seguir o no con su pareja, porque “en súbita rebelión no quiso aprender lo que él pacientemente quería enseñarle y ella misma aprenderse rebelaba sobre todo porque aquélla no era para ella época de “meditación” que de pronto parecía una ridiculez: estaba vibrando de puro deseo como le sucedía antes y después de la menstruación” (Lispector, 2010, 15).

Una relación que inició con una fuerte presencia masculina se dirige hacia una zona de transición en la que la mirada de Lori deja de ser hacia Ulises y es él quien tiene que tejer los hilos de la nueva trama en la que lo envuelve su pareja, la verdadera viajera, porque si asumimos el nombre de nuestro personaje masculino como onomástico simbólico, leemos cierta ironía en la quietud en la que él debe mantenerse mientras la recia Lori navega a través de los obstáculos de sí misma. La mirada hacia adentro implica una distancia, una lejanía, producto de la conciencia del ruido que el propio ser genera como síntoma de que algo debe ser atendido. No es necesario definir ese “algo”, porque lo

importante no es lo que se encuentra, sino precisamente el proceso de búsqueda. De ahí que sea recurrente en las obras de Lispector que el verbo ser nunca esté acompañado por un complemento directo, pues está implícito en la acción: “Lori era. ¿Qué? Pero era” (Lispector, 2010, 37). Lo que ha de generarse es la búsqueda del sentido del ser. Una búsqueda que implica el diálogo consigo misma más allá del dolor, asunto este que parece ser una condición del ser humano porque en esta novela no se menciona ninguna causa que lo provoque y, además, también ha de atravesar las peripecias de los personajes a través de sí mismos.

Lori se ha reconocido a sí misma. Quizás a eso debemos que, en medio de una historia cuyo final podría ser considerado como convencional (la pareja que vuelve y empieza a construir futuro), la protagonista sea construida como personaje por una estructura narrativa que no responde a una sintaxis “normal”, sino que se disemina en medio de párrafos que no siempre están separados por algún signo de puntuación. La estructura de la novela permite pensar en una suerte de tensión entre la búsqueda del sujeto y aquello que puede ser expresado. Evidencia esta de lo que debe hacer el lenguaje para acoger la necesidad del ser de tratar de reconstruir su propio continuum en medio de las fragmentaciones que implica empezar a hacer conciencia: “Antes había evitado sentir. Ahora todavía sentía, aunque ya con leves incursiones de la vida” (33).

Lo interesante de esta escritura aparentemente dislocada es que plantea que la búsqueda del ser no tiene un comienzo y un fin. Es decir, no puede haber una linealidad narrativa para el acto reflexivo de mirar hacia dentro. No en vano la novela inicia con una coma, como si antes de las páginas que leemos los lectores hubiera algo más: “ , estando tan ocupada, había vuelto de hacer la compra que la sirvienta había hecho deprisa y corriendo porque cada vez trabajaba menos [...]” (13). Y este inicio desemboca en un diálogo trunco: “–Pienso –interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor–, pienso lo siguiente:” (142). El silencio ha adquirido una forma gráfica para habitar el texto y expresar que el proceso de búsqueda del ser está reflejado en el sujeto mismo, es decir, en el personaje construido, más allá del discurso que se le otorga como propio. El silencio logrado en la experiencia interior no puede ser aniquilado por la retórica de la estructura narrativa tradicional. Eduardo Chirinos, poeta

peruano, en su texto *Las moradas del silencio* plantea que el silencio se aniquila luego de su nombramiento. Sin embargo, lo que puede interpretarse a partir de *Aprendizaje* y su estructura narrativa, además de las reflexiones de los personajes sobre el silencio, es que este encuentra asidero en la nueva propuesta de relato, lo que difiere de la eliminación del silencio con la retórica tradicional:

Para ser destruido, el silencio necesita ser nombrado y materializado, de modo que se convierta en algo que se pueda quemar, golpear, martillar; acciones que sólo pueden llevarse a cabo con el instrumental retórico que proveen el lenguaje y la tradición (Chirinos, 1998, 221).

En la narrativa de Lispector se da la construcción de un marco textual que de alguna manera construye una imagen, que vuelve inteligible lo intangible que se busca tocar, es decir, la experiencia interior. Así la han definido algunos críticos que han observado las características de las obras de Lispector, ya sea con referencia a la tradición o considerando únicamente sus características intrínsecas: “Esta es la idea-núcleo de toda la obra de Clarice Lispector: la indivisibilidad de forma y contenido, la correspondencia entre la busca existencial y un nuevo modo de escribir” (Jozef, 1984, 245).

En *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay un triángulo en medio del cual se construye el sujeto: el dolor, el placer y la presencia de otro. Solo con el tercero se es consciente del segundo. El proceso de Lori desemboca en saber cómo estar viva a través de un dispositivo distinto al dolor que atraviesa su existencia (un dolor a cuya causa no accedemos: no sabemos si la hay, no hay una arqueología del dolor, es una prueba hallada en la arqueología de la existencia): la opción, el placer. Y el placer implica a Ulises: “El placer era nosotros” (Lispector, 2010, 110).

1.1.3 *La manzana en la oscuridad* (1961): la arqueología del ser.

*Comprender es un pacto
con la soledad.*

Aunque *La manzana en la oscuridad* (1961) fue escrita unos años antes que *Aprendizaje o el libro de los placeres*, por el acontecimiento narrativo que plantea esta novela conviene discutirla después y no antes de *Aprendizaje*. Para el desarrollo del proceso de la narrativa de Clarice Lispector, a la luz de la cual se lee *La hora de la estrella*,

La manzana permite plantear una suerte de transición (temática) entre la construcción del sujeto descubriéndose a sí mismo y el hecho de colindar con la nada, pasando por la reflexión sobre el propio lenguaje y el de los otros. *La manzana en la oscuridad* narra el viaje de Martim desde el crimen que comete (casi asesina a su esposa) hasta que es entregado a las autoridades. En ese viaje hay que mencionar, por un lado, la soledad en la que se envuelve y la entrada a la finca de las hermanas Vitoria y Ermelinda, con quienes se ratifica a sí mismo, se convierte en espejo de ellas y vuelve al mundo de los otros.

La anécdota de la novela está caracterizada por una línea que se bifurca y que encuentra nuevamente su curso. Una bifurcación que está determinada por dos asuntos: por un lado, el verse separado de los otros y, por el otro, la vivencia del propio tiempo. La unión de la bifurcación se da con el tiempo de la continuación, que es el reencuentro con los otros. Es en el tiempo de lo propio en el que Martim encuentra el sentido de ser, encuentra su ser. Este hallazgo tiene una suerte de tono mítico porque implica un movimiento regresivo al tiempo primitivo de la creación: “Él era alguien muy reciente” (Lispector, 2010, 43), frase que se convierte en el núcleo semántico de la novela porque de lo que verdaderamente se trata es de la construcción subjetiva de Martim. Su propio proceso de conciencia de sí mismo. Proceso que requiere de una especie de justificación, de un relato que lo explique (segundo vínculo con el asunto mítico): “Hasta que esa tarde en la ladera Martim empezó a justificarse. Había llegado el duro momento de la explicación” (Lispector, 2010, 135).

Cabe mencionar en este momento las tres partes en las que se divide la novela: “Cómo se hace un hombre”, “El nacimiento de un héroe” y “La manzana en la oscuridad”. Tres títulos que abren la puerta al significado que apunta hacia la vuelta a la esencia del ser y, por lo tanto, a una concepción mítica de la propia existencia. El hombre ha descubierto en sí algo que debe explicarse. Durante este descubrimiento, el hombre se ha sumido en el propio silencio (y ha silenciado las voces, heredadas o vivas aún, de los otros), es decir, se ha despojado de los atributos con los que tanto él como los otros han ornamentado el ser y emprende la búsqueda de los pilares sobre los cuales se construye. Una búsqueda que ha surgido por saberse errante, por la soledad en la que está inmerso en el tiempo que dura desde que inicia la huida hasta que se encuentra con Vitoria y Ermelinda, y, como efecto de

esto, por la compenetración que existe entre él y la naturaleza, *lo natural*, que hace que sienta la necesidad de buscar eso en sí mismo. Así, pues, dichos pilares pueden caracterizarse así:

1) Él es la medida de todas las cosas: “Entonces las cosas pasaron a reorganizarse a partir de él” (19).

2) Pertenece a una raza, la de los hombres: “Mientras dormía no gastaba nada de lo poco en que se había convertido, pero extraía algo de su raza de hombre, y esto le resultaba confuso y satisfactorio” (23).

3) Es libre. Y que la libertad es la que le permite despojarse “de la necesidad de ser comprendido” (17), es decir, del lenguaje de los otros para poder concentrarse en la comprensión de sí mismo.

4) El despojo lo hace colindar con el vacío. Y que hay que ser nada para poder habitarlo: “«No soy nada», y entonces se cabe en el misterio” (234). Volver al silencio implica volver a la nada. Destruir o silenciar para construir: un nuevo ser (por la conciencia de sí) que se vincula nuevamente a los otros porque ya ha logrado la comprensión.

Una particularidad de este encuentro consigo mismo es el asunto de la abyección. Estamos frente a un sujeto que huye por un crimen que cometió (aunque su esposa, finalmente, no muere por sus agresiones), de manera que se trata de un sujeto que se descubre a sí mismo al verse forzado a marginalizarse de los otros, no solo por un aspecto exterior que incluye el juicio de la comunidad (la violencia hacia su esposa), sino porque no reconoce en el lenguaje que lo vincula a los otros el vínculo consigo mismo. Por eso es tan importante la relación que establece Martim, durante la huida, con la naturaleza, es decir, con otros lenguajes. Entonces, al descentrarse, logra definir su contorno en medio del vacío en el que sucumbe (la huida, la errancia). Julia Kristeva dice sobre lo abyecto:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos

sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (Kristeva, 2006, 12).

La sustracción, la pérdida de un aparente lugar y de una supuesta certeza es lo que genera la búsqueda de sí. La errancia es el símbolo de la imposibilidad de encontrar un lugar. Además, el código de los otros (el del castigo, el del señalamiento) lo ha condenado a esta errancia por el crimen cometido. Sin saberlo, Martim inicia la búsqueda de la revelación, punto común, parafraseando a Jozef (1984, 242), en los personajes de Lispector. Hasta el momento de la revelación, él vive con el signo de la abyección externa: la valoración puesta por los otros y que genera la mirada sobre sí mismo en medio de la soledad. El descubrimiento, la revelación, es la abyección como condición del ser.

El otro lado de la bifurcación es el encuentro con los otros. Otridad representada en dos mujeres, Vitoria y Ermelinda, que se reconocen a sí mismas durante la estadía de Martim en la finca de ellas (luego de haber huido). En este encuentro de tres “yo” con tres otros ocurren la reafirmación por parte de Martim de su propio ser y la imposibilidad de comunicación de lo que es el ser o dicha reafirmación, representada en el malestar que Martim produce en Vitoria:

Aquel hombre tenía un rostro. Pero aquel hombre no era su rostro. Esto lo inquietó y despertó su curiosidad. Aquel hombre no era él mismo, pensó sin intentar entender lo que pensaba; aquel hombre desvergonzadamente se transportaba a sí mismo. Y estaba allí de pie en una exhibición completa de sí mismo, con un silencio de caballo en pie (70).

Entre dos interlocutores media un mensaje. Pero ese mensaje sale lleno de vacíos para el receptor, quien trata de lograr la comunicación llenando a partir de sí dichos vacíos. Y esta imposibilidad lingüística de acceder a lo que verdaderamente ocurre es lo que había obligado al ser a despojarse del lenguaje e intentar una vuelta al silencio, porque aquél no alcanza para nombrar lo que sucede en el interior. Lo que ocurre con Ermelinda, por otra parte, está en consonancia con esa búsqueda de llenar los vacíos en la interlocución con el otro. Más allá de la búsqueda de Martim, ella se buscaba a sí misma a través de él, a través de la conexión con el cuerpo. Y a través de una despersonalización en el amor, que sucedía porque, al despegarse de ella para entregarse a otro, podía verse. Como en un espejo.

Este encuentro entre los tres personajes desemboca en la llegada de la policía a la finca de las mujeres (por el llamado de Vitoria). Martim se entrega, casi feliz. Lo importante de esta entrega es que, después de la vuelta por sí mismo, el ser siente la necesidad de volver al mundo de los otros: “Entonces, como muchas promesas nos han sido hechas, una de ellas se cumplió allí mismo: los otros existían” (327). La situación extrema de pérdida del lugar social se constituye en el punto culminante del encuentro consigo mismo.

Dice Jozef, a propósito de la relación con lo real que se establece en las obras de Lispector que “para poder poseer lo real, es necesario crearlo” (Jozef, 1984, 256). Así, pues, en su travesía a través de la oscuridad y de sí mismo, Martim es un Adán que se auto-referencia, que se justifica a sí mismo por medio del nombre que le da a su ser, descubriéndolo. Un Adán que se ha creado a sí mismo y se ha convertido en su propio protagonista por medio de luchas interiores que lo convierten en el héroe-abyecto que habrá de ser juzgado por otros pero que ya fue redimido precisamente en el proceso de silenciamiento del pasado para la reconstrucción del nuevo ser. Uno consciente de sí mismo en tanto que es consciente del vacío alrededor del cual se funda toda existencia.

1.2 La expresión de la conciencia sobre la existencia

1.2.1 *Agua viva* (1973): la construcción del ser a partir de la expresión de la propia visión sobre las cosas.

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

Como en todas las novelas de Clarice Lispector, “cada acontecimiento despunta, lo común se abre y muestra su tesoro que es, precisamente, común. Y, de repente, ahí está como un vendaval, como un incendio, un mordisco: la vida” (Cixous, 1995, 158). ¿Qué hay más común que el acto natural de observar y observarnos (a cada uno como individuo y a los otros)? La particularidad está en que dicha observación no da cuenta de la realidad externa, sino de lo que le sucede al sujeto cuando mira. Hablarle a otro (ausente) y hablar sobre las cosas y lo que ellas son en profundidad (el “it” que menciona la pintora

protagonista de *Agua viva*) no es más que la afirmación: “ésta soy yo frente al mundo” (Lispector, 2010, 37).

Agua viva representa otro eslabón en la cadena de la obra de Lispector en tanto que aporta la construcción del sujeto a través de la reflexión que este hace sobre el mundo. Hay un interlocutor ausente, que probablemente nunca accederá a lo escrito por la pintora (de quien nunca sabemos el nombre, de manera que la reflexión se convierte en una suerte de “absoluto” en tanto que anónimo), pero ese interlocutor ausente no es más que el dispositivo para acceder a los recovecos de la subjetividad: la soledad, la nostalgia, la mirada, la escritura, el dolor (a propósito, recurrentes en los textos de Lispector). Porque lo importante no es a quién se dirige el relato, lo importante es el descubrimiento que el sujeto hace de sí mismo. De ahí que el epígrafe de este apartado sea el núcleo semántico del texto de Lispector, pues la intención no es la de buscar una verdad, sino la de inventarla, independientemente del efecto que produzca en quienes son testigos de ella. En la narradora no hay una intención de explicarle al mundo quién es ella: la intención es la de descubrirse en la mirada que hace de lo que le sucede a ella mientras observa el mundo: “Mi salvaje intuición de mí misma. Pero lo mío principal está siempre escondido. Soy implícita. Y cuando voy a explicitarme pierdo la humedad íntima” (37). La mirada en el espejo es el camino (figurativo) hacia el encuentro del sí mismo. Un encuentro que no tiene por qué corresponder al sentido de los otros o a una lógica de la existencia. De lo que se trata es de descubrir (inventar mediante la interpretación de la propia historia) el misterio de cada uno: trascender la figura para hallar lo informe que está dentro de ella:

Quien mira un espejo, quien logra verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser el vacío, quien camina hacia dentro de su espacio transparente sin dejar en él vestigio de su propia imagen, ese alguien entonces ha percibido su misterio de cosa (101).

En *Agua viva* no hay búsqueda de sentidos. Se acepta la dispersión. Es más, se prefiere la dispersión: vivir en medio de fragmentaciones. A diferencia de *Aprendizaje*, en la que Lori surge desde el momento en el que empieza a hacer conciencia de sí misma y de sus propias necesidades introspectivas, en *Agua viva* el ser se manifiesta en la expresión deshilvanada pero consciente que ya empieza a verse en las novelas de Lispector en esta etapa. Y para eso es necesario escucharse: construir un relato en el que emerja la

subjetividad. Por eso la narradora deja la pintura para dedicarse a la escritura de un relato que no es más que la búsqueda de sí misma y que ha sido originada por la necesidad de escribirle a un interlocutor ausente con la única intención de verse reflejada, objetivada, en la escritura. No hay anécdotas, hay reflexiones sobre lo que se ha visto o lo que se ha vivido. Pero el relato no es una mera expresión de dichas reflexiones: es la búsqueda del ser a través de la expresión. El lenguaje es, pues, el medio para construir la subjetividad. El resultado: la emergencia infinita del ser: “Lo que te escribo es un esto. No va a parar: continúa” (121).

1.2.2 *Un soplo de vida* (1977): la reflexión sobre el ser a partir de la yuxtaposición de voces.

¿Sabré verdaderamente que yo soy yo?

El núcleo semántico de esta novela está en la palabra creación. Desde el título, y pasando por los epígrafes que hacen alusión a dicha palabra, el acto creativo condensa el acontecimiento narrativo. Es clave hablar de condensación porque no hay una narración que responda a las características de un relato, sino que hay una yuxtaposición de voces (la del Autor y la de Ángela, personaje creado por él) y en cada intervención se concentra la percepción de cada uno sobre lo que significa existir, ser.

El asunto de la novela es la creación de un personaje femenino, llamado Ángela Pralini, por parte de un autor cuyo nombre desconocemos. Este anonimato es una marca textual con la que el autor se construye como sujeto fragmentado: “fuera de mí soy Ángela. Dentro de mí soy anónimo” (Lispector, 1999, 39).

A partir de esta puesta en forma, pueden proponerse dos grandes pilares que sostienen al núcleo semántico: por un lado, la reflexión sobre la escritura; por el otro, la construcción del personaje. La reflexión sobre la escritura inicia con un “monólogo” del autor antes de la creación de Ángela. En este monólogo empieza a tejer los hilos que se entrecruzan y construyen una red solo visible a través del tejido lingüístico. Esta reflexión arroja dos tipos de concepciones: la escritura como exploración interna y la escritura que vincula o aleja a los otros. Con respecto a la primera, la gran conclusión es que el sujeto descubre que no es posible construirse en medio de una gran Línea de Tiempo y que, por

ende, la escritura no ha de ir tras hechos (que habrían de estar encadenados como si la existencia fuera sencillamente una exposición de causas y efectos) sino tras su propia justificación: escribir “para librarme de la difícil carga de ser una persona” (17).

En medio de la exploración de la interioridad se descubre que ser escritor es una de las tuercas que ajusta la vuelta por el sí mismo. La función autor va más allá de la creación de un elemento narrativo en medio de un continuum de eventos. Todo lo contrario: implica precisamente sacar el elemento narrativo de esos eventos para poder contemplarlo sin interferencias; el autor se esfuerza, pues, por “alcanzar la esencia” que “se traduce en el intento de descifrar el enigma de la vida encubierta por las convenciones” (Jozef, 1984, 249). Por esto es que no se ubica a Ángela en medio de relaciones con otros personajes o en medio de eventos, porque la ilusión es la de llegar al individuo sin los atributos generados por las acciones sujetas a las disyuntivas narrativas a las que se enfrenta. La gran disyuntiva es la existencia misma:

Autor Ella vive las diversas fases de un hecho o de un pensamiento, pero en su ser más profundo está fuera de las situaciones y, en lo aún más profundo e inalcanzable, existe sin palabras, es sólo una atmósfera indecible, incomunicable, inexorable. Libre de antiguallas científicas y filosóficas (47).

Por otro lado, la escritura revela que la relación, a la luz del artificio, entre autor y personaje está atravesado por la ambigüedad o por la imposibilidad del autor de establecer un límite claro que lo ubique frente a su creación: Ángela ha de ser un personaje independiente, con un discurso originado únicamente en su experiencia de vida y en su feminidad. Sin embargo, aunque en principio el autor se defina a sí mismo como un acompañante de su personaje, no puede evadir la sujeción:

Autor Atravesar este libro acompañando a Ángela es tarea delicada [...]

Además del problema que tenemos al vivir, Ángela añade uno: el de la escritura compulsiva. Cree que dejar de escribir es dejar de vivir. La controlo como puedo, tachando sus frases anodinas. Por ejemplo: está loca por escribir sobre la menstruación por puro desahogo y no la dejo (48).

La otra parte de la reflexión sobre la escritura no corresponde ya al ámbito hermético del solipsismo, sino a la inclusión de los otros en la figura del lector, aunque el movimiento hacia afuera retorne, siempre, a la concepción sobre la subjetividad y la auto-

afirmación: “El pequeño éxito de mis libros me hizo difícil escribir. Fui invadido por las palabras de los otros. Necesito reencontrar mi dificultad” (82). Su estar en el mundo convierte al autor en un sujeto escindido entre la comunicación y la incomunicación. La comunicación está representada por el hecho comercial del éxito de los libros: ser leído, ser accedido por otro. La incomunicación o, mejor, la ininteligibilidad, está en la búsqueda de una lengua inaccesible, intraducible, porque es la que corresponde a la experiencia interior. Es la búsqueda de la difuminación: la creación metonímica de Ángela, quien no lo sustituye pero que alarga sus propias concepciones sobre la existencia y la otredad (ella es mujer).

Ha sido necesario hablar de la escritura como pilar que sostiene al núcleo semántico porque es el dispositivo que conduce al creador a la reflexión sobre su creatura: el sujeto. Además, es la que le da el espacio fragmentado de la existencia precisamente por la puesta en forma, caracterizada por el “parlamento” de cada uno de los personajes. Si nos mantenemos en la figura del guión, podemos hablar de la representación de la subjetividad a través de una puesta en escena en la que, al igual que en *La hora de la estrella*, confluyen dos planos narrativos: el del creador y el del sujeto creado. Sin embargo, el plano al que pertenece el sujeto creado podría incluir un juego narrativo en el que podría vislumbrarse un tercer plano: el de lo extra-textual.

De manera que el asunto más significativo en la construcción de sujeto no es solamente la mirada interior, que ha caracterizado a todos los personajes de la obra de Lispector, o el contraste entre el “yo-mí” y el “yo-global” (75), sino la presencia de nuestra escritora en sus propias producciones, a través de la mención de su propio nombre (como en la dedicatoria de *La hora de la estrella* o a través de la mención de otras obras que ha escrito. En *Un soplo de vida* el caso es el segundo. Dice Ángela: “El objeto –la cosa– siempre me ha fascinado y de algún modo me ha destruido. En mi libro *La ciudad sitiada* hablo indirectamente del misterio de la cosa” (99). Tanto *La ciudad sitiada* como “El huevo y la gallina”, que también es mencionado en esta novela, son textos narrativos (la primera, novela; el segundo, cuento) escritos por Clarice Lispector. Si nos mantenemos en el segundo plano, es decir, el del personaje-creador y el personaje-creado, lo importante de la mención de dichas obras es que estamos frente a dos escritores (el Autor y Ángela) tratando de construirse sujetos (aunque el Autor considere pseudo-escritora a Ángela). El primero,

mediante la despersonalización; la segunda, mediante la reafirmación de la escritura como forma de existencia y de prolongación de esta. Si ha sido creada por la escritura, el sujeto se reafirma ya a sí mismo escribiendo, lo cual es una de las diferencias entre lo que se plantea en esta novela y lo que veremos que se plantea en *La hora de la estrella*. En *Un soplo de vida* el personaje creado desborda, incluso, a su creador, casi que adquiere independencia en tanto ella también se define como escritora, es decir, como productora, lo que plantea el contraste con el hecho de ser ella misma una producción.

La novela termina en un final abierto: no hay posibilidad de hacer un contorno finito que contenga al sujeto porque la combinación de palabras para construirlo también sería infinita. Lo que se logra es construir al sujeto en un escenario polifónico: en él confluyen la voz del autor-creador, la voz del personaje-creado y las voces de los lectores (presentes en las consideraciones de los personajes) que completan a dicho personaje. El final está impregnado de una suerte de teatralidad trágica en la que el sujeto-creado es incapaz frente a su ente creador:

Ángela Está amaneciendo: oigo cantar a los gallos.

Yo estoy amaneciendo.

- El resto es la tragedia implícita del hombre: ¿la mía y la suya? ¿La única salida es solidarizarse? Pero “solidario”, lo sé, se parece a “solitario”.

(Cuando la mirada de él se va distanciando de Ángela y ella se hace pequeña y desaparece, el AUTOR dice:)

- Por mi parte, también me distancio de mí. Si la voz de Dios se manifiesta en el silencio, yo también me quedo silencioso. Adiós.

[...]

Por mi parte, estoy. Sí.

“Yo... yo... no. No puedo acabar”.

Creo que... (154).

Solo se accede a la representación del sujeto. De ahí la presencia del silencio como instancia última del lenguaje. No hay miedo de la conciencia interior, esta se vive mediante la experiencia interior. Sin embargo, posiblemente el lenguaje no alcanza a sostener la totalidad del sujeto, por eso solo desmiembra a los personajes y presenta fragmentos. Voces.

1.2.3 *La hora de la estrella* (1977): la escritura como espacio de reflexión sobre la existencia.

... *me tendré que escribir todo a través de ella.*

Para la crítica, *A hora da estrela* “es el remate clarificador a partir del cual podemos distinguir la línea direccional del proceso de creación literaria que establece la cohesión de tantos escritos diferentes en la unidad múltiple de una sola obra” (Nunes, 1997, 46). La novela narra el momento en el que Rodrigo S.M. escribe el relato sobre Macabea, con quien intenta la construcción de un sujeto que sea nadie. El núcleo semántico de esta novela es la reflexión del personaje-autor sobre sí mismo y sobre un otro (una otra) en el marco creado por la escritura. Reflexión que, inevitablemente, vuelca la mirada hacia la escritura misma, que se convierte en algo más que el medio para la construcción de un personaje. En este punto difiere de *Un soplo de vida*, pues no es la escritura la que genera la necesidad de creación de un sujeto que pueda servir como objeto de exploración, sino que el descubrimiento de la subjetividad, de la necesidad de expresión de la subjetividad y de la búsqueda de experimentación hasta el límite de la transgresión por el hecho de querer construir un alguien-nadie generan la reflexión sobre el dispositivo que lo permite. La escritura es el dispositivo que permite la creación de un marco para la conversión tangible de lo que es el sujeto y su existencia: la fragmentación, la confusión de planos, la interlocución y la auto-locución, la búsqueda del silencio, etc. son los artificios por medio de los cuales se accede al ser y al fracaso del proyecto de la nada, es decir, dichos artificios se convierten en la manera en la que Rodrigo S.M. crea a Macabea.

Gracias al recorrido por algunas de las novelas de Lispector, vimos cómo el centro narrativo es la construcción de sujetos: el proceso de subjetivación en el que descubren el ser y van tras él a través de la búsqueda de conciencia de sí mismos. El hilo conductor que se va construyendo en medio de estos textos inicia en el asunto de la mirada hacia adentro, en la necesidad de romper con el mundo de los otros para poder acceder a los recovecos de la propia existencia, de la interioridad, ininteligible para quien está por fuera, pero que puede revelarse para quien inicia la búsqueda. Luego de esta construcción subjetiva, nos enfrentamos con novelas en las que el lenguaje empieza a surgir como una suerte de pilar sobre el que se construye la reflexión. La inclusión del lenguaje como objeto de reflexión

comienza como una necesidad de despojarse de él, de volver al silencio para poder encontrar aquello que no tiene un referente en la lengua de todos. Y hacia el final del hilo encontramos dos novelas en las que el lenguaje es el protagonista en tanto saca a la superficie (es decir, que puede ser visto, leído, por otros, en un intento de proceso de comunicación) la necesidad de dos autores (en el caso de las novelas *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*) de construir personajes. La construcción de personajes no es más que el intento de representación de la subjetividad.

II. La escritura como primer eje narrativo

En este capítulo se aborda la escritura como uno de los ejes alrededor de los cuales se construye el acontecimiento de *La hora de la estrella*: la creación de Macabea, un sujeto que, en principio, sería nada. Metodológicamente, es necesario abordar por un lado la escritura y por otro el asunto de la existencia para luego abordar la propuesta de lectura que guía este trabajo: la reflexión sobre la existencia es, en últimas, la reflexión sobre el lenguaje. Para reconstruir el significado que aporta la escritura dentro de la novela es necesario pensarla de dos maneras: como forma y como contenido.

Primero abordaré la escritura como forma alrededor de los tres planos narrativos presentes en la novela. Estos planos están contruidos por la presencia de tres “actores” fundamentales: Clarice Lispector, la autora de la novela, pero que se incluye como una instancia dentro del relato; Rodrigo S.M., un autor que busca construir un personaje; y Macabea, el personaje que construye Rodrigo S.M. La presencia de estos tres planos es la base sobre la que se construyen la relación autor-texto, la imagen virtual de un lector al que va dirigido el relato, la fragmentación como estrategia narrativa y la multiplicidad de títulos (trece) como evidencia de una categorización semántica de lo que será el relato. De manera que la forma de *La hora de la estrella* alrededor de esos tres planos da cuenta de asuntos que atañen a la escritura y que la convierten en un objeto de reflexión.

Luego me ocuparé de la escritura como tema, es decir la metanarración. Si en la primera parte se analiza la escritura como estructura para construir el relato, en “la metanarración” la preocupación es por la manera en la que funciona la escritura como parte del contenido del relato: la reflexión al margen de los eventos que construyen la narración.

La reflexión parte de la pregunta por lo que significa la escritura para Rodrigo S.M. y los problemas que le plantea.

2.1 La escritura como forma: los tres planos narrativos de la novela

El primer plano narrativo está conformado por Clarice Lispector. Su inclusión no responde a una intención de generar explicaciones o proponer vínculos extra-textuales para comprender el funcionamiento de la narración, sino porque ella hace parte del juego textual con el que se construye la novela. Antes de que empiece el relato propiamente dicho, hay una sección denominada “**Dedicatoria del autor** (*en verdad, Clarice Lispector*)”. Son dos los aspectos que hay que mencionar a propósito de dicha sección: por un lado, la confusión de género; por el otro, la apertura a una pluralidad de planos narrativos. Si bien en el paréntesis se nombra a Lispector como la verdadera autora de la dedicatoria, esta aparece formulada en primera persona, sí, pero con un narrador masculino. De manera que esta primera escritura produce un primer plano narrativo que inmediatamente conecta con el segundo: el de un autor que va a escribir, juego textual que ha sido identificado como una característica en la escritura de Lispector en la búsqueda de la “manipulación” de la existencia, de la pregunta por el ser. Dice Benedito Nunes:

Também ela pessoa, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente – mas sabendo que finge ou mente – para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Esta diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta – Eu que narro, quem sou eu?,. em uma réplica ao Cogito de René Descartes (Penso, logo sou). (1989, 169, citado en Spinelli, 2008, 4)¹.

Los aspectos importantes de esta dedicatoria son dos: por una parte, se categoriza a la escritura desde ella misma (no alcanza a ser vehículo de la expresión) y desde la existencia (la escritura está atravesada por el dolor, aunque no tengamos conocimiento de lo que lo produce). De entrada, los dos ejes del relato. Por otra parte, nos abre la puerta a un

¹ También ella, en su condición patética de escritora (debida relativamente a la muchacha nordestina), finge o miente -pero sabiendo que finge o miente- para alcanzar una cierta verdad humana acerca de sí misma y de los otros. La escritora se inventa al inventar el personaje. Está frente a él como lo está de sí misma. En su escritura errante, autodilacerada, repercute, secreta y permanentemente, la pregunta - Yo, que narro, ¿quién soy? En una réplica al Cogito de René Descartes (Pienso, luego existo)

juego narrativo que también marca la pauta en relación con el tipo de escritura ya que pretende eliminarse desde un principio la ilusión de una voz controladora que está por fuera del texto. Al respecto señala Roland Barthes que

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (2009, 75).

Pero la categorización de la escritura no termina en la Dedicatoria. Luego de esta aparece un listado de trece títulos posibles para la novela misma, que bien pueden ser la puerta de entrada al relato. Menciono aquí aquellos que son ejemplo de la categorización semántica (disfórica, es decir, negativa) de la narración que comienza a continuación: “La culpa es mía”, “Lamento de un blue”, “Ella no sabe gritar”, “Una sensación de pérdida”, “Historia lacrimógena de cordel”, “Salida discreta por la puerta del fondo”. Esta multiplicidad de títulos permite pensar en una ambigüedad: tenemos, por un lado, la presencia de un autor que tendría la potestad de nombrar su relato; pero, por otro lado, la desviación del problema no hacia la decisión del sujeto que escribe, sino hacia el lenguaje en tanto se categoriza a sí mismo, pues de entrada hay una postura sobre lo que Rodrigo S.M. pretende, que es la construcción de un relato sobre Macabea. Si vamos a hablar posteriormente de la relación esencial entre escritura y lenguaje, es necesario pensar los elementos narrativos como indicadores del problema que se plantea a partir de la novela en la que funcionan. El título es, pues, uno de ellos, más aún cuando estamos a una multiplicidad de entradas al texto, que da cuenta, no de una imposibilidad de decisión, sino precisamente de la imposibilidad de poder darle un solo nombre a un relato experimental al que se está enfrentando Rodrigo S.M. porque quiere hablar de un personaje del que aparentemente no habría nada que decir porque es *nadie*. Ante esta evidencia de la relación entre elemento narrativo y problema propuesto por la narración misma, dice Manuel Martínez a propósito de la semántica de los títulos:

D) Polititularidad textual o Diferentes títulos para un mismo texto.

No se trata, como de primera intención pueda sugerir la denominación que hemos utilizado, que al texto se le pueda asignar cualquier título, fenómeno siempre factible desde la multiplicidad de lecturas del mismo, sino todo lo contrario: el texto se defiende ante el título. El autor intenta definir una y otra

vez un mismo contenido textual. En más de una ocasión algunos autores han expresado la dificultad con que se han encontrado al tener que dar título a determinadas obras. [...] Todo ello, a su vez, presupone, desde otra perspectiva, una valoración contrastiva del contenido semántico de los distintos títulos que inciden sobre un mismo significado textual (Martínez, 1980, 28).

La presencia de “Lispector” como partícipe en este juego textual plantea una presencia-ausencia de un autor externo al relato y plantea desde el comienzo que la existencia (que será la de Macabea como personaje) empieza como un problema de escritura, de lenguaje. Uno de los primeros pliegues de la sucesión en los que se irá desdoblado el relato remite a la “veracidad” o el “valor de realidad” de la enunciación (comunicar una postura de un ser de carne y hueso). Con este primer planteamiento se derrumban las certezas que podría proponer la postura de un autor “real” como puerta de entrada a la narración que está por comenzar. Lo que ocurre con *La hora de la estrella* es que dicha presencia-ausencia es un juego textual en el que se eliminan las certezas: los títulos bien pueden indicar el relato construido por Lispector pues aparecen en la página que le da título a la novela y podrían ser una propuesta de títulos alternativos. Pero apenas unas páginas dentro del relato, en la voz de Rodrigo S.M. lo encontramos haciendo uso de uno de los títulos propuestos por “Lispector”:

Historia exterior y explícita, sí, pero llena de secretos, empezando por uno de los títulos. “En cuanto al futuro”, que está precedido y seguido por un punto y aparte. No se trata de un capricho mío; al fin tal vez se entienda la necesidad de lo delimitado. (Muy mal veo ese fin que, si mi pobreza lo permite, quiero que sea grandioso.) Si en lugar de punto estuviese seguido de puntos suspensivos, el título quedaría abierto a posibles ejercicios de imaginación de ustedes, quizá hasta malsana y despiadada. (Lispector, 2011, 15).

Con ello, los títulos tentativos pasan a formar parte del segundo plano narrativo. Es decir, hubiéramos podido pensar que el título es una de las herramientas textuales con las que podemos acceder al significado de la narración. Pero el hecho de que el título deje de pertenecer únicamente al autor externo y sea propiedad, también, de un autor-personaje intra-textual, porque dentro de la novela Rodrigo hace referencia a varios de los títulos planteados antes de iniciar el relato, arrebatando la posibilidad de la certeza interpretativa (finalmente, característica de la obra literaria, lo cual hace más importante aún la reflexión sobre la escritura) y le devuelve la mirada hacia el lenguaje mismo. En ese sentido, vale la

pena anotar lo que señala Roland Barthes sobre la incertidumbre constitutiva de la literatura:

porque si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar “las certidumbres del lenguaje”, no habría literatura. Por eso las reglas de la literatura no son las de la letra, sino las de la alusión: son reglas lingüísticas, no reglas filológicas. (2006, 54).

De manera, pues, que este juego textual de presencia-ausencia del autor evidencia lo que ocurre con la enunciación: “las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyectiles, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores” (Barthes, 2009, 126). La escritura ha dejado de ser concebida como un vehículo de expresión para convertirse en la expresión misma. Esto implica que la significación del lenguaje va construyéndose desde que Lispector genera ante él una postura especular en la que la escritura no refleja una situación externa a ella, sino que se refleja a sí misma. La maquinaria se ha puesto en funcionamiento y uno de los engranajes que la componen es la de advertir que no hay una presencia rectora que se configure como creadora de los relatos, sino, por el contrario, una voz que deja entrar a otra voz que pretende hacer hablar a una tercera:

Como institución, el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo “murmura”). (Barthes, 2009, 46).

La primera parte de la cita permite teorizar la presencia-ausencia de Lispector dentro de la narración. La segunda parte, que plantea el asunto de la necesidad recíproca entre lector y autor, permite hablar de dos asuntos: por un lado, la necesidad de la creación de un relato de un autor que está escribiendo un relato y, por el otro, la presencia del lector-posible. Clarice Lispector desaparece para darle entrada a Rodrigo S.M. y que él ponga en escena la relación entre autor y personaje creado. Surgen, entonces, en el relato las reflexiones sobre si Macabea es una construcción por parte de Rodrigo o la representación de alguien que ya existía. La narración es un espacio para reflexionar sobre sus propios

elementos (la narración es otro nombre que adquiere la escritura, en últimas, el lenguaje). Además de esto, la presencia de Rodrigo S.M. representa la necesidad de autor que plantea el texto mismo (de la que habla Barthes).

Pero la presencia del autor implica, en *La hora de la estrella*, no solamente las consideraciones en torno a un solo sujeto, sino necesariamente a la vinculación de “otro”, es decir, la creación abstracta de un lector a quién dirigirse. Dice Barthes:

Es un problema, qué duda cabe, muy grave para un escritor el de los límites de su recibimiento; al menos, él escoge esos límites, y si le ocurre aceptar que sean estrechos es precisamente porque escribir no consiste en establecer una relación fácil con un término medio de todos los lectores posibles; consiste en establecer una relación difícil con nuestro propio lenguaje: un escritor tiene más obligaciones con una palabra que es su verdad (2006, 34).

El asunto de la configuración de un lector (abstracto o real) no solo hace parte de la antesala de la narración, esto es, la dedicatoria, que implica un alguien a quien va dirigido el texto, sino a la configuración que se genera en el segundo nivel narrativo: el de Rodrigo S.M., autor del relato sobre Macabea. La apelación a los posibles lectores responde a una necesidad de construcción de interlocutores que alcancen a hacerse las mismas preguntas que el escritor. Pero lo interesante de esto es la construcción irónica de la escritura: implicar a otro en esa “relación difícil con nuestro propio lenguaje”. El acontecimiento de este segundo nivel narrativo es la construcción de un personaje llamado Macabea. Al lado de este acontecimiento, se produce esa difícil relación con el lenguaje en tanto que se construye a un lector ausente pero posible: “También porque si hubiese algún lector para esta historia, quiero que se embeba de la joven así como un paño en el suelo encharcado” (Lispector, 2011, 39). O al final de la novela: “¿El final fue lo bastante elocuente para las necesidades de ustedes?” (81). La dificultad radica en tener como catalizador de la escritura a un tercero en la relación autor-texto. Es en ese momento en el que se corre el riesgo de que la palabra se configure desde la carencia de un sujeto que no pertenecería, en primera instancia, al proceso de construcción del relato.

De ahí que la comunicación rebote automáticamente en el mismo sujeto que enuncia: el escritor. La escritura se convierte, así, en el espacio de la “auto-interlocución”. El autor se pregunta y se responde a sí mismo. Evidencia de ello son las elipsis que se

formulan en frases que inician con un adverbio de afirmación como si una duda o una pregunta hubieran sido planteadas anteriormente:

Sí, pero no hay que olvidar que para escribir no-importa-qué mi material básico es la palabra. Así es que esta historia estará hecha de palabras que se agrupan en frases, y de ellas emana un sentido secreto que va más allá de las palabras y las frases (16).

La elipsis como estrategia narrativa está relacionada con otro mecanismo que caracteriza al funcionamiento de la escritura en esta novela: la fragmentación. Si la elipsis es una figura de “supresión de algún elemento lingüístico”, establece una conexión con el asunto de la fragmentación como estrategia narrativa. En *La hora de la estrella* la elipsis abre la puerta al pensamiento sobre el recorte: enfrenta, pues, lo que no se dice frente a lo que sí se dice y a la forma en la que se dice, efecto del silencio de lo primero. Ya sabemos que el asunto de la novela es la narración de la creación de Macabea por parte de Rodrigo S.M. Pero lo importante en este eje interpretativo (el de la escritura) es la manera en la que se aborda dicha construcción. Vemos, entonces, la fragmentación desde dos perspectivas: por los cinco momentos en los que divide el autor la vida de Macabea y, dentro de cada momento, por el corte que hace del relato para dar paso a paréntesis con los que inserta sus propias explicaciones dentro del relato mismo.

Los siguientes son los cinco momentos que construyen la totalidad de la narración. Dentro de cada uno, hay un espacio para que el escritor combine la narración con la explicación, lo que fragmentaría la totalidad del relato en dos propósitos: uno, construir la vida de Macabea y, dos, reconstruir la vida de su autor por medio de la conciencia sobre esta. Conciencia que solo puede hacerse evidente a través de la escritura:

I. Del autor al personaje.

En este primer momento, el “inicio” se divide en la presentación del autor y del personaje:

El relato –decido con falso arbitrio– va a tener unos siete personajes y yo soy uno de los más importantes, está claro. Yo, Rodrigo S.M. Cuento antiguo éste, porque no quiero ser modernista e inventar modismos por pura originalidad. Así que experimentaré contra mis costumbres, una narración con principio, medio y “gran final” seguido de silencio y lluvia que cae (15).

Este fragmento del inicio de la novela nos permite pensar dos cosas: por un lado, la función del inicio del relato. Esta responde a una suerte de tendencia explicativa o incluso justificadora de lo que sucederá a continuación. Por otro lado, es una evidencia de la escritura de pliegue que presenta la novela, debido a que Rodrigo no es más que la invención de otro que lo escribe. Incluso ese otro podría ser él mismo ya que él se nombra personaje dentro de su propio relato.

De la auto-denominación y de la toma de decisiones que atañen a la estructura del relato que será escrito se pasa a la escasa presentación de Macabea, no nombrada aún sino como la norestina. Estamos aquí en presencia, entonces, del tercer plano narrativo, que inicia con el esbozo de la vida de Macabea. No es desinteresado el uso de la palabra esbozo, sino, por el contrario, alusivo. Alude precisamente a una condición fragmentaria de la biografía del personaje. Porque eso es a lo que accedemos los lectores de Macabea, a una vida formulada en jirones. Esta fragmentación tiene su justificación en el ir y venir entre la norestina y Rodrigo, que ya se había auto-denominado como personaje dentro del relato.

Lo más relevante de este momento narrativo es que Rodrigo S.M deja ver la maquinaria de la escritura que lo ocupará: “¿Por qué escribo? Ante todo porque capté el espíritu de la lengua y así, a veces, la forma forja un contenido” (19). El espacio de escritura está siendo creado:

Por eso no sé si mi relato va a ser... ¿a ser qué? No sé nada, todavía no me he animado a escribirlo. ¿Tendrá acontecimientos? Los tendrá. ¿Pero cuáles? Tampoco lo sé. No estoy tratando de crear en ustedes una perspectiva ansiosa y voraz: es que realmente no sé lo que me espera, tengo un personaje en ebullición entre las manos, y se me escapa a cada instante, con la pretensión de que yo lo recupere. (23).

Los breves instantes en los que la norestina logra estar en la retina de Rodrigo es a lo que hemos podido acceder para empezar a interactuar con ella, conocerla. Los datos, pocos. Y son solo eso, datos, no hay una construcción narrativa que la vaya forjando. Es como ir armando un rompecabezas y aún no tenemos la forma a la que hace referencia. Su construcción está llena de adelantos de hechos (23) o de breves alusiones al lugar en el que vivía (con lo que podemos predecir que su lugar presente será motivo de reflexión por parte

de su autor), a su título profesional y a su familia. Alusiones que a su vez se verán interrumpidas (fragmentadas) por las reflexiones que Rodrigo introduce sobre sí mismo:

Ella, que debería haberse quedado en el sertao de Alagoas con su vestido de algodón y sin nada de mecanografía, porque escribía muy mal, que sólo había hecho el tercero de básica. Por su ignorancia, cuando estudió mecanografía tenía que copiar, lenta, letra por letra; su tía era quien le había dado un curso escaso de máquina. Y la muchacha adquirió un título: por fin era mecanógrafa.

[...]

Discúlpenme, pero voy a seguir hablando de mí, que soy mi desconocido y al escribir me sorprende un poco porque he descubierto que tengo un destino. Quién no se ha preguntado: ¿soy un monstruo o esto es ser una persona?

[...]

La persona de la que voy a hablar es tan tonta que a veces sonríe a los demás en la calle. Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran.

Vuelvo a mí: lo que escribiré puede ser absorbido por mentes de mucha exigencia y ávidas de cosas sublimes. (17).

¿Qué significa, entonces, pensar la forma?: “No podrá ser una ciencia de los contenidos [...], sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, engendrables por las obras [...]” (Barthes, 2006, 59). De manera que, a partir de la reflexión de la escritura como forma, esta resulta con varias características: es un relato, lo que la condiciona a ser un encadenamiento de hechos o eventos que construyan un significado (cosa problemática con la que se enfrentará nuestro autor); su flujo se debate entre la expresión de un personaje en construcción o de un autor que se está reconstruyendo por medio de la escritura sobre sí mismo, es decir, fusiona dos planos narrativos, los yuxtapone; su tono estará atravesado por el dolor y el silencio, matices necesarios para ser el marco en el que se mueva la norestina.

II. Construcción del personaje.

Macabea empieza a existir por partes: “Ahora voy a empezar por la mitad diciendo que...” (Lispector, 2011, 25) o “Ahora (explosión) en rapidísimos trazos dibujaré la vida anterior de la muchacha hasta el momento del espejo del lavabo” (28). La vida de Macabea empieza a escribirse como un *collage* de fotografías en la que no se la presenta únicamente

a ella: es necesario echar mano de otros elementos narrativos (personajes) que la completen. Es precisamente a través del diálogo con Olímpico de Jesús, quien sería su pareja por un tiempo, como podemos acceder, finalmente, al nombre de la noestina:

– Si me permite, ¿cuál es su nombre?

– Macabea

– ¿Maca qué?

– Bea –se vio obligada a completar.

– Disculpe, pero parece el nombre de una enfermedad, de una enfermedad de la piel.

– A mí también me parece extravagante, pero mi madre hizo voto de ponérmelo a Nuestra Señora de la Buena Muerte si yo vivía; hasta hacer el año nadie me llamaba, porque no tenía nombre; yo hubiese preferido seguir así sin que nadie me llamara en lugar de tener un nombre que nadie más tiene según parece (42).

De manera que no solamente es asunto problemático para el lenguaje montar el marco de presentación de un personaje, sino nombrarlo: también la vida de Macabea empieza en un no-momento expresado en la inexistencia de un nombre que empezara a construirla.

III. Interrupción de la escritura.

Tengo que interrumpir este relato durante unos tres días.

En estos últimos tres días, solo, sin personajes, me despersonalizo y me quito de mí mismo como quiera que se quita la ropa. Me despersonalizo hasta el punto de adormilarme (67).

Esta es la evidencia “gráfica” de la fragmentación. Pero también lo es de la relación problemática entre escritor y escritura. De la relación problemática con el lenguaje: la escritura no es un flujo continuo en el que se le da forma al pensamiento y se hace comunicable a otros. La escritura (y esto se ampliará en el apartado de la confluencia entre escritura y existencia) no solo es una forma que “otra cosa” adquiere para existir, sino que es la evidencia de la vuelta del escritor por sí mismo. Es la manera de nombrarse como tal. Y plantea la lucha del autor contra su propia muerte: narrativamente hablando, esto adquiere la forma de la inclusión excesiva y obsesiva de paréntesis explicativos en los que Rodrigo S.M. interrumpe el relato para no perderse de vista también como personaje, como contenido, no solo como productor de este.

IV. Fin del personaje.

Como todo relato, este está inscrito en una forma tripartita: inicio-nudo-desenlace. El momento más problemático, narrativamente hablando, es el nudo, porque no queda muy claro si el nudo pertenece al segundo plano narrativo (serían, entonces, los nudos de Rodrigo) o al tercero, el de Macabea. Pero el relato nunca enfrenta a Macabea a un problema que necesite resolverse. El nudo se lo ha impuesto el escritor, ella no es consciente de la problemática de su existencia. Su creación es el nudo. De manera que la estructura tripartita no solo ha de verse en horizontal sino en vertical: profundizar en cada uno de los momentos del tejido de las acciones. El nudo se origina en el segundo plano narrativo, es decir, la pregunta del escritor por la creación de un personaje, y se “soluciona” en el tercero con la muerte de dicho personaje.

V. Voz del autor.

El relato es un texto anfibio: contiene dos realidades. Una realidad productora/producida y una realidad producida. La primera está representada por el autor/personaje Rodrigo; la segunda, por Macabea. Pero aquí la escritura ha decidido un solo cauce. Antes, estábamos navegando por bifurcaciones (por un lado, Rodrigo; por el otro, Macabea), ahora la escritura solamente habla sobre el escritor. La escritura había sido un recorrido por sus meditaciones sobre él y sobre Macabea. Ahora la escritura aborda el recorrido que lo saca del tejido de palabras que lo había confundido con el tercer plano y lo devuelve nuevamente al suyo, como personaje: “Y ahora..., ahora sólo me resta encender un cigarrillo e irme a casa. [...] No olvidar que, pese a todo, estamos en el tiempo de las fresas” (81).

2.2 La escritura como tema: la metanarración.

Retirada de toda situación, la obra se presta por eso mismo a ser explorada: ante aquel que la escribe o que la lee, se convierte en una cuestión planteada al lenguaje, cuyos fundamentos sentimos y cuyos límites tocamos. La obra se hace así depositaria de una inmensa, de una incesante indagación sobre las palabras (Barthes, 2006, 57).

El lenguaje no solo ha permitido la reflexión sobre cómo la escritura construye un marco en el que se mueven los personajes, también permite la mirada sobre sí mismo. La indagación sobre la palabra se traduce en la definición de la escritura a partir de la construcción de un campo semántico compuesto por los siguientes términos: artificio, silencio, realidad, escritor, acto de escritura, margen, propósito y literatura.

Si estamos frente a una novela en la que el pliegue caracteriza su escritura, el lenguaje se pliega sobre sí mismo:

[La existencia del lenguaje] ... ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde se trata de recoger, en el movimiento que la hace narrar, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino –particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente particular– hacia el simple acto de escribir (Foucault, 2003, 294).

La construcción del relato, esto es, la construcción de Macabea como personaje, se va con-fundiendo con la reflexión que se hace sobre la escritura, porque hablar de un sujeto (sea otro o sea el sí mismo) implica volver la mirada hacia el material con el que se está formando (es decir, el material que está dándole forma), con el que se está re-presentando. De manera que se deja de lado el hecho de pensar la escritura como un “instrumento formal” (Barthes, 2006, 79) para dar paso a la escritura como acontecimiento. Un acontecimiento que implica un antes, un durante, un después e, incluso, un margen.

El antes de la escritura hace referencia a los “prejuicios” (no necesariamente negativos) que quien escribe tiene en la planeación del encuentro con la hoja en blanco o con el material que debe moldear. Es la preconcepción que guía la escritura:

- La escritura es artificio:

Bien, es verdad que tampoco yo tengo piedad de mi personaje principal, la norestina: es un relato que quiero frío. Pero tengo el derecho de ser dolorosamente frío, y ustedes no. Por todo esto no les doy alternativa. No se trata de un relato, ante todo es vida primaria que respira, respira, respira [...] Lo que escribo es más que una invención, es obligación mía hablar de esa muchacha, de entre millares de ellas (Lispector, 2011, 15).

El acto de escribir enfrenta al escritor en una lucha tanto con el relato (la forma) como con el contenido de este. Si la escritura ha de ser artificio, es necesario justificar la importancia del contenido de la narración para diferenciarlo de un propósito meramente ficcional en la que se concatenen anécdotas que vayan a ser leídas por otros. De ahí la necesidad de hablar de la invención al lado de otros índices verbales tales como dolor, vida primaria, respiración y obligación. Van tejiéndose redes de significado que alejan a la escritura de un mero recurso o de reflexiones meramente formales para acercarlas al asunto que ocupa al escritor: la construcción de un ser que sea nada y que permita la mirada sobre sí mismo.

- La escritura nombra:

Pero, al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra (19).

La reflexión sobre el “antes” de la escritura aborda el asunto de la enunciación. Una enunciación previa a la comunicación porque acude primero a la relación que se establece con la realidad, material problemático por varias razones: porque se desconoce lo que verdaderamente es (“Sea lo que sea que quiera decir realidad”, 18); porque supera los límites del sujeto mismo (“Sin embargo, de pronto me fascinó transgredir mis propios límites. Y fue cuando pensé en escribir sobre la realidad”, 18) y porque esta transgresión debe ser nombrada. ¿Cómo puede nombrarse aquello que supera al sujeto que enuncia? Y, sobre todo, ¿cómo estar seguros de acceder a la verdad de la cosa a través del nombre? Por lo pronto tenemos a un personaje a medio nombrar: por los jirones de biografía de los que hablamos en el apartado anterior y por la adquisición tardía de un nombre que le diera lugar en el mundo. Al lado de este personaje a medio nombrar, a un escritor obsesionado con una hiper-enunciación con la que, paradójicamente, quiere llenarse el vacío que deja la imposibilidad de expresar a un sujeto que sea nadie (Macabea) con una información que no le pertenece a ella sino a él.

- La imagen, concepción o auto-referencia del escritor:

He aquí que ahora, al poner estas palabras sobre la noestina, me siento receloso. La pregunta es: ¿cómo escribo? Advierto que escribo de oído, así como aprendí inglés y francés de oído. ¿Mis antecedentes de escritor? Soy un

hombre con más dinero que quienes pasan hambre, cosa que de alguna manera hace de mí una persona deshonesto. Y sólo miento a la hora exacta de la mentira. Pero cuando escribo no miento. ¿Qué más? Sí, no tengo clase social, marginal como soy. La clase alta me tiene por un hombre extravagante, la media me ve con desconfianza de que pueda desequilibrarla, la clase baja nunca se me acerca (20).

Se advierte aquí un imaginario sobre lo que significa ser escritor. Un imaginario construido desde dos esferas: la interior y la exterior. La segunda corresponde a la categorización que la sociedad haría sobre él. Una categorización que lo dejaría sin centro, de ahí que comience la reflexión sobre su ser escritor desde el lugar que puede ofrecerse él mismo a la luz de la pregunta que se hace sobre su oficio y sobre una suerte de historia que lo reafirme como tal. Es decir, la esfera de lo interno.

El durante de la escritura, por su parte, hace referencia al acto de escribir, lo que permite acceder a una concepción sobre la simbolización (echar mano de algo concreto para acceder a lo que aún es abstracto, como el personaje que se va a construir) de la escritura como dispositivo de acceso a la existencia de un personaje:

Ahora no hay comodidad: para hablar de la muchacha tengo que dejar de afeitarme varios días y adquirir ojeras oscuras durmiendo poco, sólo dormir de puro agotamiento, soy un obrero. Además, he de vestirme con ropa vieja y rota. Todo eso para estar en el mismo plano que la norestina. Aunque entre tanto sepa que tal vez tuviese que presentarme de un modo más convincente ante sociedades de tanta exigencia con quien ahora mismo está escribiendo a máquina (21).

Esta necesidad de experimentación de Rodrigo responde a una concepción no inmanente de lo que es el lenguaje, es decir, que va más allá de ser un “simple instrumento, utilitario o decorativo, del pensamiento” (Barthes, 2009, 27) para dar paso a una situación en la que el escritor se enfrenta al proyecto de crear a un personaje y, para ello, debe reflexionar sobre el elemento con el que le dará vida: el lenguaje. Sin embargo, lo importante de este pensamiento sobre el lenguaje es que le devuelve la pregunta por el sujeto (que ha de ser él mismo o el personaje en cuestión). Porque lo que hace el lenguaje es enseñar “cómo definir al hombre y no al contrario” (27). De manera que el acto de escribir o no es una pregunta sobre el uso del lenguaje, sino sobre dos sujetos que pertenecen a planos distintos pero que se encuentran en el lenguaje. La creación no es,

parafraseando a Barthes, un lenguaje más o algo que sucede por fuera de él para luego ser verbalizado, sino, al contrario, algo que sucede en él, que hace parte de él (2009, 51).

Pero lo que ocurre dentro del lenguaje tiene también un margen en el que se producen otras dinámicas que marcan la pauta de la escritura y de las reflexiones que sobre ella hace Rodrigo S.M. La escritura es un lugar de enunciación en el que confluye el escritor como individuo y el momento en el que se escribe: el afuera, la colectividad, la sociedad, los acontecimientos que parecieran estar por fuera pero que de alguna manera enmarcan la narración. Para evidenciar esto, tenemos el siguiente índice verbal que daría cuenta de la inclusión del acto de escribir en un momento social particular:

También olvidé decir que la relación que en breve tendrá que comenzar –pues ya no soporto la presión de los hechos–, la relación que en breve tendrá que comenzar está escrita bajo el patrocinio del refresco más popular del mundo y que ni por ésas me paga nada, el refresco ése difundido en todos los países. Sin embargo, fue el que patrocinó el último terremoto de Guatemala. A pesar de tener el gusto del olor de la laca de uñas, del jabón Aristolino y de plástico mascado. Nada de eso impide que todos lo amen con servilismo y sumisión. También porque –y voy a decir una cosa difícil que sólo yo entiendo–, porque esa bebida que tiene coca es hoy. Es el medio del que dispone una persona para actualizarse y pisar en la hora presente (Lispector, 2011, 24).

Dos aspectos deben ser tenidos en cuenta a partir del fragmento anterior: primero, la problemática particular del escritor Rodrigo S.M; segundo, la inclusión de la temporalidad en la escritura: el lenguaje y el tiempo. Con respecto a la primera, no es de extrañar que Rodrigo interrumpa su relato para hacer referencia al refresco de moda que, sin embargo, no le genera a él ningún tipo de beneficio. No es de extrañar precisamente porque una de las características de Rodrigo es su estar por fuera de un centro. Podría decirse, incluso, que es un ser marginal. Ya lo habíamos intuido cuando él mismo hace referencia a la imposibilidad de ubicarse en una clase social. Otra prueba es el propósito con el que amarra la escritura: “Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres” (22). En principio, el fragmento sobre el refresco parecería una reflexión intrascendente alrededor del hecho central, que es la escritura. Sin embargo, es este margen lo que ubica al escritor en un tiempo y lo hace consciente de su ubicación con respecto al “centro” en el que están ubicados los hombres.

Tenemos, entonces, el segundo aspecto: la temporalidad. La escritura es espacio-tiempo. Con respecto al espacio, ya sabemos que Rodrigo S.M. enuncia y se enuncia desde la marginalidad. Con respecto al tiempo, Rodrigo tiene dos intenciones: por una parte, buscar una suerte de anclaje de la escritura al devenir del tiempo. La ubicación temporal del relato implicaría la comunicación con otro, es decir, con el lector, que es uno de los aspectos mencionados en este eje que es la escritura. Por otra parte, al lado de esta necesidad, está la obsesión por la condensación del instante en la escritura: escribir un eterno presente que se reactualice en el momento de realización de la obra, del personaje que se va a construir en el lenguaje mismo. Construcción que responde a la condición solitaria y a la reafirmación tanto de la ruptura con el mundo, aunque se haya mencionado la necesidad del anclaje histórico, como de la crisis de la propia existencia:

No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado (Bachelard, 1999, 11).

El tiempo es el pretexto, pero el verdadero foco de la mirada sigue siendo el lenguaje. No en vano la novela inicia con una reflexión sobre la temporalidad:

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la prehistoria existía la prehistoria y existía el nunca y existía el sí. Siempre lo hubo. No sé qué, pero sé que el universo jamás tuvo comienzo.

[...]

¿Cómo empezar desde el principio si las cosas ocurren antes de ocurrir? (Lispector, 2011, 13).

Parecería contradictorio marcar un inicio narrativo pensando precisamente en la intemporalidad. Pero lo relevante del asunto es que la escritura comienza a adquirir un tono que nos acerca a algo que no solo mira hacia el exterior, que es la historia (y de la que escritor no puede desligarse porque no puede desoír el momento al que pertenece, en el que escribe y para el que escribe): la obra misma está tratando de entender su propia creación y

su propio funcionamiento. Lo que pretende reflexionarse en este momento es cómo decir aquello que ya existe pero que aún no tiene una existencia dentro de la escritura.

Para ello, hemos visto, Rodrigo S.M. da una vuelta por Macabea y por sí mismo. Pero aún queda la pregunta importante sobre el después de la escritura, que abarca el último fragmento de la novela: el silencio. La muerte de Macabea, el final de la escritura, produce la antesala al silencio. Luego de este acontecimiento, dos párrafos concluyen la novela: el mutismo del lenguaje contribuye, también, al mutismo del autor, a quien solo le resta despedirse de su audiencia en esta puesta en escena que ha representado la escritura:

Muerta, las campanas doblaban pero sin que sus bronces resonaran. Ahora entiendo esta historia. Es la inminencia que hay en las campanas que casi-casi doblan.

La grandeza de cada uno.

Silencio.

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

Un silencio es tal que ni siquiera el pensamiento piensa. (81).

Esto implica una escritura, en algún modo, circular: la escritura del relato nace en el silencio y retorna a él. En el inicio de la novela, cuando Rodrigo S.M está caracterizando su escritura, elige la caracterización de la escritura desde la antítesis: su escritura es lo que no se dice o lo que no dice: “Juro que este libro está construido sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta” (18). La pregunta es precisamente lo que permite el recorrido, no importa que vaya a ser de retorno. Preguntar es lanzar la posibilidad de la expresión, aunque esa expresión sea comparable a un redoblar mudo de campanas. Tal es la vida de Macabea. Una vida muda que se traduce en una escritura muda que vuelve al principio (al silencio) con la posibilidad de la llegada de Dios y el silencio absoluto en el pensamiento de los hombres. De ahí que lo que inicie, atravesie y finalice la escritura no sea más que el silencio como semilla de lo posible. El silencio como transgresión de la lengua:

El escritor no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible (Barthes, 2006, 17).

Parecería, entonces, que la novela está montada sobre una base antitética en la que se plantea la existencia del silencio como potencia creadora y a la palabra como vehículo de dicha potencia. Esta antítesis se expresa en la creación de Macabea: decir que un personaje es nadie está repitiendo la misma antítesis sobre la que se construye el discurso. Según el decir de Barthes, este es el claroscuro propuesto por la literatura: “el texto tiene necesidad de su sombra” (2009, 52). Dos interpretaciones. Primera: lo tangible (la escritura) tiene necesidad de lo intangible (el silencio). Segunda: el texto es, no solo como se deja ver a la luz de la lectura, sino lo que proyecta a la luz de una escritura que ha nacido del silencio. Estamos frente a un escritor que “se inventa su lenguaje sólo para ser proyecto: la Literatura deviene la Utopía del lenguaje” (Barthes, 2006, 89).

Sobre la base de todo lo anterior, podemos decir que la consideración de la escritura a partir de dos ejes fundamentales, como son la forma y el contenido, permite plantear una relación triangular entre lenguaje-literatura-existencia. Es el momento, entonces, de ampliar la visión, salir de los detalles de *La hora de la estrella* para verla como un tejido literario cuyo contenido se mueve en la ambigüedad propuesta por un doble mensaje: por un lado, la definición de un lugar de enunciación (qué tipo de literatura se escribe) y, por el otro, la imposibilidad que le plantea la literatura a la expresión misma de un personaje que no podría ser lingüísticamente creado.

Con respecto a la definición de un lugar de enunciación, podemos tomar como referencia la siguiente cita: “(Ya he avisado que era literatura de cordel, aunque me niegue a mostrar la menor piedad)” (Lispector, 2011, 33). Es sospechoso que una toma de postura frente a un género en el cual inscribir la escritura esté enunciada en un paréntesis que se inserta en medio de uno de los episodios de Macabea. La intención es la de generar un espacio explicativo dentro de lo propiamente narrativo. El autor va construyendo un piso histórico que lo vincula con otros y con la tradición a la que probablemente pertenece. Lo hace con la búsqueda del lector y el diálogo virtual que establece con él. Con la postulación de un locus de enunciación: si hablamos de la literatura de cordel (y hacemos caso a la presencia de mundo real que hay en la novela en la entrada de Clarice Lispector fundiéndose con Rodrigo S.M.) hay que decir que

es un antiguo modo de poesía brasileña –aunque sus raíces pertenecen a la Europa medieval–, folklórica y popular, aunque no anónima, reproducida por medios técnicos, con raíces en el Nordeste de Brasil. Se vincula con lo popular tanto en su modo de producción, como de circulación y de consumo. Quizás encontremos en ella uno de los pocos casos de auténtica literatura popular, en los términos planteados por Antonio Gramsci. (Pampín, 2009, 138).

Con respecto a la imposibilidad de la literatura, nuevamente una cita sintomática: “Estoy absolutamente cansado de la literatura; sólo la mudez me hace compañía” (66). Si lo que hemos podido inferir del escritor Rodrigo S.M. es la creación de un no-lugar del lenguaje, la ambigüedad resulta extrañamente definitiva al momento de reconocer qué es lo que produce la utopía. El no-lugar es la frontera entre la expresión y el silencio. Es la frontera entre la estética y la concatenación “simple” de relaciones causales entre los eventos que construyen una anécdota. Es la frontera entre la autobiografía y la biografía. Por eso hemos dicho ya que el relato es anfibio, ambiguo, utópico, fronterizo. No quiere decir esto que no haya una toma de partido por parte de Rodrigo S.M. con respecto a su propia producción, todo lo contrario: “su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla” (Barthes, 2006, 23). No importa la extensión, porque lo que ocupa al personaje es la construcción, consciente o inconsciente, de una escritura que da cuenta de las contradicciones en las que se mueve: expresar la nada (construir lingüísticamente a un personaje que sea nadie) y acudir a la construcción de otro para expresar la propia existencia, lo que nos permite la entrada al segundo eje alrededor del cual gira la interpretación de la novela. La escritura ha creado el escenario en el que se moverán los personajes en la búsqueda de su propia construcción.

III. La existencia como segundo eje narrativo

Una vez se ha configurado la forma como se construye el relato de *La hora de la estrella*, es necesario hablar de otro elemento narrativo de gran importancia: los personajes, cuyo “sondeo introspectivo lleva a la temática de la existencia” (Jozef, 1984, 241). Dos, particularmente: Rodrigo S.M. y Macabea. Los otros personajes, como Olímpico, su pareja; Gloria, su amiga; la tía; Madama Carlota, la vidente, son puntos importantes en la red existencial que teje a Macabea y que, de alguna manera, los convierte en dispositivos de sujeción que la sostienen y la justifican. Así, pues, la existencia tendrá dos particularidades opuestas: por un lado la conciencia y, por el otro, la deriva. La conciencia sobre la existencia está representada en el personaje que crea; la deriva pertenece al personaje creado y que deambula por el mundo según el camino que otros le tracen. Cabe anotar que, si bien es cierto que es necesario identificar cuáles son las particularidades de cada uno de los sujetos, no son existencias aisladas, sino que existe una relación tangencial en la que el punto de encuentro genera una relación de alteridad entre ambos. Así, pues, en medio de la conciencia y de la deriva estamos frente a la construcción de sujeto.

3.1 Rodrigo S.M.: la conciencia de la existencia

El ámbito al que pertenece Rodrigo S.M. es más el de lo abstracto que el de lo concreto, lo que justifica la necesidad de la creación de Macabea para poder referirse a sí mismo, pues él mismo es un material abstracto al que está tratando de figurar por medio de su propia escritura:

Sí, mi fuerza está en la soledad. No temo ni a las lluvias intempestivas ni a los grandes vientos desatados, porque yo también soy la oscuridad de la noche. Aunque no soporte bien oír un silbido en la oscuridad, y pasos. ¿Oscuridad? Me

acuerdo de una amante: era una mujer joven y qué oscuridad dentro de su cuerpo. Nunca la olvidé: jamás se olvida a una persona con la que se ha dormido. El acontecimiento permanece grabado a fuego en la carne viva y todos los que perciben el estigma huyen con horror (Lispector, 2011, 19).

Las únicas dos menciones que hace Rodrigo sobre el cuerpo están del lado de una categorización semántica disfórica que redundante en la necesidad de la renuncia para poder reflexionar sobre la existencia: el estigma y la abstención de fútbol y sexo son las únicas dos menciones que Rodrigo hace sobre su propia corporalidad, lo que le va quitando peso como personaje para convertirse en una abstracción de la experiencia de sí mismo. Macabea es, entonces, la figuración mediante la búsqueda del no:

Por ahora quiero ir desnudo o harapiento, quiero experimentar al menos una vez esa falta de sabor que dicen que tiene la hostia. Comer la hostia será sentir la insulsez del mundo y bañarse en el no. Ése será mi valor, abandonar los sentimientos antiguos que ya resultaban cómodos (20).

Rodrigo ha comenzado el proceso de despojarse de la piel para poder acceder a la experiencia de lo desconocido. Los sentidos son la primera forma de acceso, pero estos se callan y le dan paso a otro cuerpo que no siente, que no gime, que es virgen. Que no pesa y que parecería franqueable. Pero finalmente con lo que se encuentra Rodrigo es con sus propios ruidos: la contradicción de llenar el vacío con sus propios pensamientos sobre lo que es o debería ser la existencia.

Suelto ya de la corporalidad, se embebe en la construcción de Macabea, búsqueda de edificación de un cuerpo que se deje habitar y que no tenga en la piel más historia que la necesaria para darle un lugar (marginal, por demás) en el espacio que habita, que se reduzca a su mínima expresión y que sea el punto de partida para el encuentro del mundo y de Dios. Estas dos categorías han de ser de gran importancia para la evidencia del proceso de subjetivación de Rodrigo S.M., porque pone de manifiesto dos polos en los que él se mueve: el fracaso y la redención. Ejemplo este de un ser anfibio que se mueve entre dos extremos: la reducción a sí mismo, efecto de los fracasos, y la redención, que está concentrada en la figura no de un Dios salvador, sino en una construcción cultural: “Dios es el mundo” (13). De manera que la redención no está en una experiencia mística de la

salvación, sino en encontrar un anclaje en el mundo exterior y hacer de la experiencia interior un “algo” traducible en un proceso de comunicación.

Es decir, “si quiero que mi vida tenga un sentido para mí, es preciso que lo tenga para otro; nadie se atrevería a dar a la vida un sentido que él sólo advirtiese, al que la vida toda, salvo en él mismo, escaparía” (Bataille, 1986, 51). Rodrigo es un personaje que se mueve entre el adentro y el afuera, entre la experiencia de lo exterior y la experiencia interior, que es el “viaje hasta el límite de lo posible” (17). En ese orden de ideas, es el constructor de dos cosas: de Macabea como personaje y del relato sobre Macabea. Con Macabea, Rodrigo alarga el ser hasta las fronteras de lo que es posible y asequible: la antítesis de ser nadie. Macabea representa el sinsentido tanto para su autor como para ella misma. Con el relato sobre Macabea y con la inclusión de un lector como interlocutor, se busca la inteligibilidad de la experiencia: no solo se trata de un camino en la búsqueda de sentido, sino el camino de la expresión de dicho sentido. Una expresión que lo vincule a otros aunque haya que tenido que cortar con el mundo para dar una vuelta por el ser, porque esto desemboca, finalmente, en la reanudación de la experiencia exterior.

Si Rodrigo se mueve en la búsqueda y expresión del sentido es porque es una de las carencias del ser. La conclusión es que “existir no es lógico” (Lispector, 2011, 21). La existencia se convierte en algo que ha de ser categorizado, organizado, por la mirada que el sujeto haga sobre ella. Consciente de esto, la existencia de Rodrigo lo convierte en su propio extraño: “Sí, es verdad, a veces también pienso que yo no soy yo, parezco venido de una galaxia lejana, de tan extraño a mí como soy. ¿Soy yo? Me espanto de encontrarme conmigo” (36). Hemos visto que Rodrigo se ha escindido en inmanencia y trascendencia, entre cuerpo y abstracción de sí mismo, entonces, “por ser un duplicado empírico-trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento –de este desconocimiento que expone siempre a su pensamiento a ser desbordado por su ser propio [...]” (Foucault, 2003, 314). El sujeto es el espacio en el que habitan el yo y el otro, relacionados en medio de una alteridad producida por la conciencia de la existencia y que empieza a estar mediada por un tercero, que es el personaje que Rodrigo construye para poder dar forma a la otredad y hablar de ella.

Las características que a continuación encontraremos sobre Macabea responden a las fisuras o grietas que Rodrigo encuentra en el acto de ser. La experiencia interior “alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no saber y, en cuanto objeto, lo desconocido” (Bataille, 1973, 19). Lo desconocido es Rodrigo mismo, pero esto tiene una correspondencia en la construcción de Macabea como personaje y como figura especular en la que se mira. Hablar de la otredad (o desde la otredad) es el enfrentamiento del autor consigo mismo: “He olvidado decir que todo lo que ahora estoy escribiendo está acompañado por el estruendo enfático de un tambor batido por un soldado. En el momento mismo en que empiece el relato al punto callará el tambor” (Lispector, 2011, 23).

3.2 Macabea: la sujeción de la existencia

La característica con la que hay que empezar a hablar de Macabea es la sujeción. Una sujeción textual y extra-textual. La sujeción textual responde a cómo los personajes son los que construyen las dimensiones habitadas por Macabea: la moral, la religiosa, la femenina, la laboral. La sujeción extra-textual, por su parte, apunta a las categorizaciones con las que Rodrigo S.M. le da forma y la valora o la juzga. De entrada, hay una construcción de Macabea desde la concepción de lo abyecto: “Pero la persona de quien hablaré ni aun tiene cuerpo que vender, nadie la quiere, es virgen e inocua, no le hace falta a nadie” (15). Pero en medio de estas dos sujeciones, hay una grieta por la que Macabea logra definirse o, mejor, intuirse a sí misma.

La sujeción textual ocurre en la interacción de Macabea con los otros personajes de la narración. Estos personajes se configuran como puntos entre los cuales se teje una red que envuelve pero que al mismo tiempo sostiene y justifica a la noestina. El primer personaje que aparece en escena es la tía, que aporta la educación y la construcción de la moralidad y la religiosidad sobre la que ha de vivir Macabea:

Por ejemplo, la tía le soltaba unos golpes en la cabeza porque la mollera debía ser, pensaba la tía, un punto vital. Siempre le daba con los nudillos de los dedos en la cabeza de huesos débiles por falta de calcio. Le pegaba, pero no sólo porque al pegar experimentaba un placer sensual –su tía, que no se había casado por repugnancia–, sino también porque consideraba que era su deber evitar que la niña un día llegara a ser una de esas muchachas que en Maceió iban por las

calles con un cigarrillo encendido y esperando a algún hombre. A pesar de que la niña no hubiera dado muestras de que en el futuro fuese a convertirse en una vagabunda callejera (28).

Sin embargo, Macabea, como ser total (si es que puede nombrarse así) escapa a las imposiciones vitalicias de una tía beata y define la divinidad como “un modo de” (53). No hay una vivencia de la divinidad como la pretendía la tía: aprendió la lección, pero se acercaba a ella no con la culpa de quien se siente obligado a obedecer y sí con la automatización de un comportamiento que se adivinaba a-religioso, aunque la fe era la que la sostenía. Sencillamente, tenía fe. ¿En qué? No importa el complemento. Macabea es un personaje sin complementos, precisamente porque no es clara la figura que la compone, luego es imposible acceder a una falta en ella que tenga que ser suplida por una información que viene de afuera. La tía representaba la dimensión de lo moral a la que Macabea accedía por la herencia, no porque hubiera una reflexión sobre la corrección o incorrección de sus acciones. Estaba sujeta por esa dimensión.

El segundo personaje que la envuelve y la sujeta es Olímpico de Jesús, su pareja. Olímpico la había dado una forma de existir, de ser nombrada y, por lo tanto, de actuar:

Pensar era tan difícil, ella no sabía cómo se pensaba. Pero Olímpico no sólo pensaba, sino que además usaba palabras finas. Nunca olvidaría que en el primer encuentro él la había tratado de señorita, él la había convertido en alguien. Como era alguien, hasta se compró una barra de labios color rosa (52).

La importancia de Olímpico en la vida de Macabea responde a la reducción de la feminidad: comprar una barra de labios y ser nombrada por un otro, “porque ni aun el hecho de ser mujer parecía formar parte de su vocación” (28). Es decir, la automatización del ser incluso en la búsqueda de la diferencia. Ser es, también, estar llamado a serlo. Y a ese llamado no respondía Macabea con voz propia, sino con la relación que establecía con otros. La importancia de la presencia de Olímpico de Jesús es la función narrativa que cumple dentro del relato y en la construcción de Macabea. Es un personaje que ha sido lo suficientemente descrito como para acceder a su origen, a su pasado, a su presente e incluso a su futuro: hijo de padre desconocido; obrero en una fábrica metalúrgica; quería ser torero porque encontraba placer en la sangre; tenía un diente de oro, porque eso le daba posición en la vida; se interesaba en asuntos públicos y tenía sus propios pensamientos al respecto;

tenía en sí la dura semilla del mal: mató a un hombre y robaba a quien podía, porque eso le daba categoría; acabó siendo diputado. Todo lo que no es Macabea y todo lo que no tiene ni tendrá. La descripción detallada de este personaje da cuenta de su propio peso y entra en contraste con la levedad de Macabea. Por otro lado, la construcción de este personaje apunta a la construcción de un cuerpo erótico que Macabea sentía pero se negaba. El deseo era una de las dos formas de expresión de Macabea como cuerpo. Ella encontraba en Olímpico (que es lo mismo que decir que encontraba en el cuerpo y en el deseo) la conexión con el mundo, es decir, su existencia se hacía tangible para ella misma, adquiriría cuerpo porque lo sentía:

Ella sabía lo que era el deseo, aunque no supiese que lo sabía. Era así: estaba hambrienta pero no de comida, era un gusto algo doloroso que subía desde el bajo vientre y le alborotaba los pezones y los brazos vacíos de abrazos. Se volvía dramática y le dolía vivir. Entonces se ponía un poco nerviosa, y Gloria le daba agua con azúcar (44).

En la novela hay un índice verbal objetual que da cuenta de una posesión de Macabea y que genera la reflexión sobre ella en torno al cuerpo y a su propia mirada: el espejo. En el primer momento, ella se mira al espejo y quien se ve reflejado en él es su autor, Rodrigo. En el segundo momento, se mira y se da cuenta de las manchas de su cara, que intenta ocultar. En el tercero, se ve al espejo y su propia imagen se le convierte en un algo que no quiere perderse. De manera que hay tres formas de ver la mirada de Macabea: desde la otredad, desde la negación de su corporalidad y desde la afirmación de sí misma a partir de la observación (asunto corporal que incorpora a los sentidos en esa relación con ella misma) de sí misma y del placer que siente al hacerlo. Es irónico pensar que el espejo sea uno de los índices objetuales de un personaje que desconoce su propia corporalidad como algo de lo cual ocuparse. Más importante aún: que el cuerpo puede ser objeto de la propia mirada. La presencia del índice objetual espejo pone, a manera de palimpsesto, una reflexión sobre el ser de Macabea. Ella misma no es más que una imagen. Imagen de sí misma que se mira e imagen del autor que la construye, lo que es una evidencia más de su levedad y de la necesidad de Rodrigo S.M. para abordar el asunto del ser, de la existencia y de la casi imposibilidad de definirlo en términos lingüísticos: el ser es la imagen que creamos de él:

Dado que no es sustancia [la imagen], ella no tiene una realidad continua ni puede decir que se mueva a través de un movimiento local. Ella más bien es engendrada a cada instante según el movimiento o la presencia de quien la contempla: “como la luz es creada siempre de nuevo según la presencia de lo alumbrante, así decimos de la imagen en el espejo que ella se genera cada vez según la presencia de quien mira” (Agamben, 2005, 72).

Tenemos entonces tres elementos: Olímpico, el objeto de deseo; Macabea, el cuerpo que siente deseo, aunque sea inexpresable; el espejo, la imagen vista o construida. Así, pues, “el cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho” (67). Macabea se descubre mirando (a Olímpico) y mirándose a sí misma.

Pero el asunto de la feminidad, casi nulo en Macabea (aunque haya tenido fugaces encuentros con su corporalidad), se ve contrastado con la presencia de Gloria, personaje con quien forma un triángulo amoroso del que es expulsada sin mayores explicaciones. El vacío que ella significaba fue ocupado por otro personaje, otro punto de la red que la envuelve: “Gloria era la ostentación del existir” (Lispector, 2011, 58). Esta ostentación de vivir era expresada por Gloria precisamente en la corporalidad, que era de lo que carecía Macabea.

El otro personaje de gran importancia en la construcción de Macabea es Madama Carlota: una vidente que le leerá el futuro. La relación con este personaje goza de una particularidad: el encuentro entre Carlota y Macabea no le abre a esta un espacio para hablar de sí misma, sino que nuevamente se convierte en el pretexto para que otro hable de sí. Desde el principio del encuentro, Madama se dedica a hablar de sí misma y se construye frente a Macabea, quien solo escucha, quizás porque no tiene nada que narrar, quizás porque no tiene preguntas que hacer y está a la espera de la senda que la otra le trace. La senda es el futuro. Un futuro que convierte a la norestina en una especie de Orfeo que, a diferencia del mito, lograría la salvación aferrándose a la mirada hacia atrás. Macabea mira hacia el futuro, reconoce que ha sido infeliz y muere.

Existe un sentido trágico en este episodio. Macabea ha vivido sin saber quién es. Va al oráculo y abre los ojos frente al mensaje de la vidente. Quiere adecuar su vida a partir del futuro con el que ahora cuenta, pero comete la desmesura de querer ser otra. Ironía trágica:

¿cómo podrá ser otra si nunca fue una? El choque, la agonía, entre ser nadie y ser alguien ha de ser resuelto con la muerte. Porque “la muerte es el encuentro con uno mismo” (80).

En el momento previo a la muerte se abre la grieta en la que Macabea mira hacia sí y se intuye:

Estaba inerte en el borde del pavimento, tal vez descansando de las emociones, y vio entre las piedras del arroyo un capín flaco de un verde como el de la más tierna de las esperanzas humanas. Hoy, pensó ella, hoy es el primer día de mi vida: he nacido (75).

Macabea, que ha existido solo a través de la mirada de otros, se mira a sí misma y comienza a nombrarse. No ya con un nombre que otros han elegido tardíamente para ella (hay que recordar que Macabea fue “bautizada” solo un año después de nacida), sino que se despoja de ese atributo y vuelve a la esencia: como si fuera a darle la vuelta a la negación, “se agarraba a un hilillo de conciencia y se repetía mentalmente, sin cesar: yo soy, yo soy, yo soy. Quién era es lo que no sabía. En su propio, hondo y negro núcleo había ido a buscar el soplo de vida que Dios nos da” (79).

¿Qué es lo que ocurre con Macabea en el instante de la muerte? Primero, se repliega sobre sí misma y piensa el origen. Segundo, acude a la abstracción de la divinidad como el gran sujetador de la existencia. Con respecto al primer efecto de la auto-conciencia, habrá que reconstruir la levedad de Macabea antes de la caída del peso del destino: ella “era teleguiada sólo por sí misma” (19). Lo importante de esta caracterización es el término teleguiada, como si Macabea fuese lejana para ella misma. Estamos, entonces, frente a un personaje descentrado de sí, que no quiere decir enajenado, pero que, en el momento de la muerte, encuentra su centro, es consciente del fin y, por ende, la pregunta que lanza es aquella sobre el principio. “El hombre descubre la finitud en la interrogación sobre el origen” (Foucault, 2003, 326): descubrir la finitud es descubrir el sentido de la existencia, el hacia dónde. Para Macabea, la conciencia de haber nacido para el abrazo de la muerte. Vuelve a lo originario, al no-ser, a lo innostrado.

El segundo asunto, el de la divinidad, da cuenta de cuáles son los materiales de los que está hecha Macabea y a los que acude para encontrar la respuesta a la pregunta. Una pregunta que la acerca a los interrogantes de Rodrigo en relación con la anterioridad de la

existencia. Macabea acude, entonces, a una abstracción tripartita de la divinidad, abstracción que nos remite nuevamente a la sujeción, a pesar del momento de subjetivación que experimenta Macabea antes de morir: 1. Dios es lo que otros dicen de Dios. 2. Dios es un personaje secular (por las alusiones que hace Madama Carlota, que han inscrito a Jesús en un ambiente prosaico). 3. Dios es la moral (concepción de la tía). Como ya hablamos de que la sujeción de Macabea no solo es textual, sino extra-textual, cabe la concepción que Rodrigo ha construido de la divinidad: 4. Dios es el mundo. De manera que lo que ocurre con (en) Macabea antes de morir es una escisión: ser en ella misma vs. ser en (para) el mundo. La preposición es de gran importancia debido al carácter de espacio que ha tomado el propio ser.

3.3 La existencia de Macabea y la reflexión de Rodrigo

La gran diferencia entre Rodrigo y Macabea es la conciencia sobre la existencia, que es precisamente lo que permite que Rodrigo escriba una historia de un personaje que no es capaz de gritar. Pero la relación que se establece entre estos dos personajes no está caracterizada por una dinámica distante en la que el autor mueve los hilos existenciales de su personaje, sino que, de entrada, declara que Macabea es un personaje con el que se encontró: “Yo no inventé a esa chica. Ella ha forzado en mí su existencia” (Lispector, 2011, 30). Además, la interrupción en la narración, que fue mencionada en el capítulo anterior, permite establecer que hay dos niveles: la construcción de Macabea y las reflexiones de Rodrigo sobre la escritura y sobre la existencia. Así, pues, la presencia de Macabea permite pensar en una suerte de auto-locución generada por Rodrigo precisamente por la conciencia de sí mismo: “El «sí mismo» no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto” (Bataille, 1973, 19).

La construcción de personajes se evidencia, entonces, como una necesidad del autor para dar una vuelta por sí mismo y para llevarse al límite de lo posible, que es el proyecto de la nada. De ahí la confesión de Rodrigo S.M. en relación con sus creaturas: “solo, sin personajes, me despersonalizo” (Lispector, 2011, 67). Existe, entonces, una dinámica pendular entre las acciones narrativas y las reflexiones generadas por la narración. De manera que hay una relación de alteridad entre el yo que escribe y el otro que es escrito.

Entre Macabea, que solo existe, pero que bifurca las reflexiones de Rodrigo hacia ella y hacia él mismo.

La primera de las bifurcaciones que podemos reconocer es la pregunta sobre el inicio del ser. Ya en el capítulo anterior se había tocado el problema de la temporalidad en relación con la estructura narrativa. Es momento de abordar este asunto en relación con el ser. Puesto que Rodrigo es quien se enuncia como consciente de la existencia, la reflexión sobre sí mismo se enuncia a manera de afirmación: “Mi corazón se ha vaciado de todo deseo y se reduce al mero último o primer latido” (13). Antes de pasar a la proyección de este asunto en la existencia de Macabea, es necesario identificar ciertas características del ser de Rodrigo.

Una primera característica es el despojo. Despojarse del deseo es despojarse de la proyección y del futuro. Es decir, Rodrigo asume un lugar en el presente y construye a una mujer que será destruida por el futuro. La asunción del presente es de gran importancia para acceder a la subjetividad de Rodrigo: “Ahora he recordado que hubo un tiempo en que, para calentarme el espíritu, rezaba: el movimiento es espíritu [...] Cuando rezaba obtenía un resto de alma; y ese resto es todo lo que yo jamás pueda tener” (16). Estamos, entonces, ante un personaje problemático, que se fracciona en el tiempo, que es la segunda de las características.

El alma es una totalidad a la que no se puede acceder, de ahí que se fragmente el tiempo de Rodrigo entre el rezo del pasado (que ya no existe) y el deseo hacia el futuro (que es de lo que se ha vaciado el corazón). Lo que ocurre con estos índices verbales que nos ubican en una concepción temporal de la propia existencia es que estamos frente a un personaje que está en la búsqueda de un lugar de enunciación. La imposibilidad de ubicar un origen redunda precisamente en que no haya precisión en la definición de la propia existencia y podamos acceder solo a un “hubo un tiempo en el que...”:

En efecto, el hombre se descubre ligado a una historicidad ya hecha: nunca es contemporáneo de ese origen que se esboza a través del tiempo de las cosas sustrayéndose a él. (Foucault, 2003, 321)

Rodrigo S.M. no se ha construido desde su origen, sino desde su estar en su propia existencia (porque el asunto es el de la experiencia interior, no de lo que ocurre en el

mundo en el que se está). Y, aunque sea la propia existencia, solo se accede a ella a partir de la fragmentación de un tiempo que no es propio, sino que es lo que comunica con otras existencias, lo cual produce dos efectos: querer dirigirse a un lector (porque la escritura puede ser el diálogo del escritor con su tiempo, parafraseando a Juan de Mairena) y ubicar el momento de la escritura según el refresco de moda.

Como estamos hablando de bifurcaciones en la narración, mencionamos ahora la pregunta por los inicios de la existencia de Macabea: “¿Antes de nacer ella era una idea? ¿Antes de nacer estaba muerta? ¿Y después de nacer iba a morir?” (Lispector, 2011, 28). La enunciación cambia y el tono es el interrogante. El origen de Macabea debería ser una certeza para su autor; todo lo contrario: la reflexión sobre el ser de Macabea ha desembocado finalmente en la pregunta por el ciclo de la existencia. Pregunta que recae en el otro y no en el yo que escribe, porque finalmente el sujeto es capaz de enfrentarse al asunto de la muerte en tanto discurso y no en tanto realidad: “No se asusten, morir es un instante, pasa de prisa, lo sé porque acabo de morir con la chica” (80). Estamos enfrentados a una muerte textual ya que, como lo había dicho el mismo personaje, la falta de Macabea lo despersonaliza. Este asunto de la despersonalización y del acercamiento a lo esencial del sujeto solo a través de lo discursivo redundando en la conciencia de que el sujeto no es una realidad sustancial y de ahí la obsesión de Rodrigo por crear a Macabea, por darle forma a una subjetividad, pero ella sigue representando lo leve. Para enunciar esta levedad, podemos remitirnos a las siguientes palabras de Giorgio Agamben:

El sujeto [...] no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue– en juego (Agamben, 2005, 93).

La segunda bifurcación, luego de la pregunta sobre el origen de la existencia, es la pregunta por la existencia misma. Y esta pregunta da cuenta, no solo de la fragmentación de Rodrigo, sino de la carencia. Carencia que habría de llenar, discursivamente, con la presencia de Macabea, que es la que dispara la reflexión sobre sí mismo:

Antes quiero afirmar que esa chica no se conoce sino a través de vivir a la deriva. Si fuese tan tonta como para preguntarse “¿quién soy yo?”, se espantaría y se caería al mismo suelo. Es que el “¿quién soy yo?” provoca necesidad. ¿Y

cómo satisfacer la necesidad? Quien se analiza está incompleto. (Lispector, 2011, 17).

Y la reflexión sobre sí mismo da cuenta de lo que Bataille llama la experiencia interior. Si la pregunta por el ser provoca necesidad, se produce la “puesta en cuestión (puesta a prueba), en la fiebre y la angustia, de lo que un hombre sabe por el hecho de existir” (Bataille, 1973, 14). Y de entrada sabemos que Rodrigo S.M. nunca ha tenido pretensión de intelectual, sus conocimientos provienen de la vida, de la existencia misma. Es esto lo que lo aleja de Macabea, cuyas únicas necesidades pertenecen al ámbito de lo inmanente, no de lo trascendente. Porque el único deseo de Macabea era vivir sin preguntas (Lispector, 2011, 28). Las preguntas, por supuesto, las hace Rodrigo quien, a través de ella, da su grito de horror a la vida (33).

Al lado de la pregunta por el origen de la existencia y por la existencia misma está el asunto del dolor, la tercera bifurcación. Desde el inicio, sabemos que tanto la existencia como la escritura de Rodrigo están atravesadas por el dolor:

El dolor de muelas que penetra este relato fulguró en lo hondo de nuestra boca. Así es que canto, fuerte y aguda, una melodía sincopada y estridente: es mi propio dolor, yo que sobrellevo el mundo y la falta de felicidad. ¿Felicidad? Nunca supe de palabra más desdichada, inventada por las norestinas que andan por estos montes (13).

Dentro del mismo fragmento está la presencia de la norestina como personaje que activa el pensamiento sobre la existencia. Sobre una existencia dolorosa. Macabea es, entonces, el consuelo de que el dolor exista sin tener que ser conscientes de él: es más soportable pensar en la inconciencia sobre el dolor. Es el consuelo:

Preparación, angustia, consuelo son elementos de una estructura clásica de defensa: nuestro modo cotidiano de sentirnos asediados por la existencia, y de responder a ese asedio, de paliarlo. La respuesta que damos a la angustia es el consuelo, en una lucha que no pronuncia su nombre. Dolor contra alegría: intercambio incesante. (Cixous, 1995, 187).

Dolor contra alegría. Dice Rodrigo S.M.: “estaba contenta, pero cómo dolía” (Lispector, 2011, 41). Rodrigo se ha valido de Macabea para hablar del dolor: por eso su construcción y por eso la presencia del dolor como algo que hace parte de su vida casi sin que ella pueda darse cuenta: su vida también es dolorosa, la diferencia que justifica los dos

niveles de expresión del dolor es la conciencia de este. Rodrigo lo incorpora como un tono, mientras que Macabea es apenas capaz de nombrarlo como parte de sí. E incluso en plural: dolores adentro que no sabe cómo explicar. Quizás era una de las maneras, intuitivas, de descubrir que algo había dentro de ella. Que ella era, porque el dolor es el termómetro del individuo para captar las pulsaciones que lo mantienen vivo. Esta inferencia puede justificarse por la sentencia de Rodrigo: “Es que echaba [Macabea] en falta encontrarse consigo misma y sufrir un poco es un encuentro” (34). De manera que el dolor es una manera de vincular al personaje consigo mismo a través de la conciencia, porque “sucede que en Lispector siempre estamos en falta, pues de lo contrario, el deseo permanecería dormido, y lo que llama al deseo es una herida; es decir, se trata de una especie de círculo vicioso entre falta/herida y deseo” (Canedo, 2010, 95).

Ahora, hay que notar que no se hace dentro de la novela una reflexión exhaustiva sobre el dolor. Solo se accede a él a través de una comparación: el dolor de muelas y el llanto triste de un violín en una esquina. Es esta situación lo que vincula nuevamente al pensamiento sobre la imposibilidad de expresión que experimenta el sujeto y que lo construye como tal en virtud de la conciencia de lo que siente y que no es capaz de expresar: de ahí, también, la construcción de Macabea, porque solo se puede hablar de dolor con más dolor. En palabras del “autor” (lo pongo entre comillas porque este fragmento hace parte de la dedicatoria, en la que ya identificamos el juego textual entre Clarice y Rodrigo S.M.), “no se puede presentar una prueba de la existencia de lo que es más verdadero, lo bueno es creer. Creer llorando” (Lispector 2011, 10):

En el llanto el sujeto del lenguaje parece llegar a abolirse para revelar lo que está más allá de la voz y más allá de los “bordes mudos de la palabra”; pero esta experiencia es, una vez más, experiencia de un límite, de “una imposibilidad de expresar”, un naufragar en lo indecible y no una realidad positiva. Los límites de la voz son velados por el llanto. (Agamben, 2007, 134).

El paralelismo entre lo que ocurre y lo que Rodrigo reflexiona se justifica a la luz de la relación del autor con su personaje: “Mi pasión es la de ser el otro. En este caso, la otra. Me estremezco tan desaliñado como ella” (Lispector, 2011, 30). El padecimiento es el de ser otro, porque es a través de la construcción de un otro que permite la reflexión sobre la existencia. Sobre la propia existencia. Se ha construido una metáfora en la que hay que ir

más allá para poder traer la forma de aquello que ha nacido en el sujeto: el pensamiento sobre lo que sería ser nadie. Por un lado, echar mano de lo conocido (lo que sería una existencia simple, inocua, dependiente, con pocos destellos de conciencia) para hablar de lo desconocido (la nada, el no-ser):

Macerando a afetividade e afinando a atenção se aproxima da personagem, adere a ela, estabelece com ela um liame afetivo de tal modo empático que se transforma a si próprio em objeto a ser contado, o que imprime a narrativa um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alterância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, um silhuetado no outro, um espelhado e identificado pelo outro. (Waldman, citada en Spinelli, 1992, 98)¹.

Lo que se logra con este vínculo, con esta conversión de la narración en discursos paralelos es la afirmación del ser por la vía de lo negativo. Macabea sería, entonces, la gran lítote, la gran estrategia lingüística para el acceso y la expresión de la negación del ser. Ese es el gran efecto de la construcción de Macabea: el encuentro de Rodrigo S.M. con la incapacidad frente a sí mismo y a los límites del lenguaje. El encuentro con su propia finitud:

Puedo decir con igual justeza que soy y que no soy todo esto; el cogito no conduce a una afirmación del ser, sino que se abre justamente a toda una serie de interrogaciones en las que se pregunta por el ser: ¿qué debo ser, yo que pienso y soy mi pensamiento, para que sea aquello que no pienso, para que mi pensamiento sea aquello que no soy? (Foucault, 2003, 316).

El pensamiento que pregunta por la negación. La construcción de Macabea le permite a Rodrigo oírse, pero no construirse, porque lo que hace es tratar de representar la nada. Lo que ocurre es que el proyecto fracasa: el sujeto que era nadie se cuele por las grietas del ser y se reconoce. La muerte de Macabea ha enfrentado a creador y creatura, porque a pesar de que se condensa en un instante, Macabea adquiere la voz que niega la levedad y la simpleza con la que Rodrigo había querido experimentar el límite de la existencia, de lo posible: llegar a la frontera y descifrar la nada.

¹ Macerando la afectividad y afirmando la atención, se aproxima al personaje, se adhiere a él, establece con él un vínculo afectivo tan empático, que se transforma a sí mismo en objeto por ser contado, lo que imprime a la narrativa un transcurso paralelo: un sujeto que se cuenta, al tiempo que cuenta a Macabea, en una alternancia de discurso directo e indirecto, que se muestran continuos y deslizantes, uno dándole forma al otro, uno reflejado e identificado por el otro.

Así, pues, si el sujeto se ha visto en la necesidad de experimentar la interioridad, uno de los resultados es el descubrimiento del desgarramiento de la subjetividad. Es clave la palabra “descubrimiento” debido a que es el resultado de la experimentación con la propia conciencia y con la búsqueda de la expresión de esta. No ha habido experimentación con un sujeto aparentemente completo que se va desmoronando por la imposibilidad de mantener su totalidad, sino que se resignifica la idea de personaje: se sitúa a Macabea, desde el principio, casi que en un limbo en el que no es ella quien decide frente a los eventos que la envuelven, porque “la acción exterior es abolida” (Jozef, 2002, 707), sino que estos la van llevando hasta el encuentro con su propio destino. Es un personaje atravesado por la fragilidad y la carencia:

La hora de la estrella está sostenida por una temática propia de la novela popular: la marginalidad y la pobreza, manifiesta a través de su protagonista, Macabea, una jovencita del nordeste brasileño de clase baja, carente de todo – personal, social, cultural y económicamente hablando–, desplazada a una gran ciudad como Río de Janeiro. Macabea es construida por lo que no tiene, se crea desde la nada. Por eso, ésta es una historia de la pobreza (Pampín, 2009, 138).

Por supuesto, no estamos hablando únicamente de una pobreza material. El hecho de que Macabea sea una mujer desplazada y que se la defina desde lo que no tiene es un resultado que corresponde a su construcción desde lo que no es. Además, es una manera que encuentra el autor para hallar su propia salvación. De manera que la pobreza es un asunto trascendental y que define la subjetividad de Macabea. Ella existe para que la subjetividad del otro suceda, acontezca. Su construcción es desde el no:

¿Por qué escribo sobre una joven que ni aun tiene una pobreza con adornos? Tal vez porque en ella haya cierto recogimiento y también porque en la pobreza de cuerpo y de espíritu toco la santidad, yo, que quiero sentir el soplo de mi más allá. Para ser más que yo, pues soy tan poco (Lispector, 2011, 22).

Tenemos, entonces, por un lado el asunto de la pobreza; por el otro, el tema de la marginalidad. De acuerdo con lo que se venía mencionando a propósito de cómo Macabea no es el arquetipo de personaje que decide frente a las disyuntivas que le proponen los acontecimientos a los que se enfrenta, es necesario decir que el espacio que habita también la condiciona. Ella solo puede habitar el margen de la ciudad. Y habitar en la grieta que surge por el contraste que hay entre la Zona Sur, donde “se quedaba mirando los

escaparates chispeantes de joyas y de prendas de seda” (Lispector, 2011, 34) y “el viejo edificio colonial de la áspera calle de Acre, entre las prostitutas que trataban con marineros, depósitos de carbón y de cemento en polvo, no lejos del puerto” (30).

Rodrigo (o Lispector) ha creado un no-espacio para un no-ser. No en vano desde el principio accedemos a la identidad de Macabea a través de la expresión la norestina. Hay un locus de enunciación desde el cual se va construyendo un margen en el que va a habitar el personaje:

El Noreste se hizo tristemente famoso: ¡comer rata es una suerte! Una tierra donde, hoy en día, la gente muere de hambre. Una India en Occidente. Esta persona procede de uno de los lugares más desheredados del mundo, y a Clarice le interesaba el ser desheredado, ser-sin-herencia, incluso ser sin nada, sin memoria –pero no amnésico–, ser tan pobre que la pobreza esté en todas partes del ser: la sangre es pobre, la lengua es pobre, y la memoria es pobre [...] (Cixous, 1995, 166).

Entonces, la construcción de este espacio para que sea habitado por Macabea es otra de las evidencias de la abyección con la que el autor la sujeta y, así, refuerza la idea de pobreza que la recubre y que desemboca en una reflexión sobre el asunto de la existencia. La intención no es la de crear únicamente un escenario para Macabea, hablar del nordeste no es hablar de un elemento narrativo más. Implica abordar el tema de la nada, de la carencia, de la marginalidad:

Ésa es una de las razones por las que esta novela [...] lanza al personaje en el escenario agresivo de la gran capital [...] Ese libro indaga en la íntima y difícil angustia de un conflicto que es social, pero que aparece vivido desde dentro, en su densa repercusión de orden existencial (Gotlib, 2007, 512).

El transcurso paralelo de los acontecimientos (Macabea) y de las reflexiones (Rodrigo) se condensan o tienen su núcleo semántico en una de las imágenes que ya se mencionó: la mirada de Macabea en el espejo pero el reflejo de la imagen de Rodrigo en él. El cuadro tendría como título “Rodrigo viéndose en el espejo de su personaje”. Lo importante en esta imagen, y para cerrar la convergencia entre ser-Macabea y ser-Rodrigo es el de verse viendo: “[...] el ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en verse ver, en una representación en el sentido filosófico, pero también en el sentido teatral del término” (Agamben, 2007, 119).

Dice Cixous que en la obra de Lispector opera la recuperación de las cosas:

Hay que salvar todo cuanto existe, rescatarlo del olvido que se apodera de nuestra existencia cotidiana. Y hémos aquí que gracias a la obra de Clarice Lispector todo resucita, lo recuperamos, tal cual, desde lo más esplendoroso a lo más banal, todo tal cual; todo cuanto tiene derecho a ser nombrado, ya que es. Silla, estrella, rosa, tortuga, huevo niño... ella se preocupa maternalmente por toda clase de "hijos" (1995, 158).

Rodrigo se encuentra con la intención de nombrar el ser y de nombrar la nada. De explicar y explicar-se en el abismo que se forma entre dichos polos. Y se descubre a sí mismo viéndose buscando la explicación de la existencia a través del espejo que construye y al que le da el nombre de Macabea.

IV. La expresión de la existencia. Sobre la relación entre lenguaje y sujeto (A manera de conclusión)

Luego de haber analizado por separado los dos ejes narrativos alrededor de los cuales gira el presente trabajo sobre *La hora de la estrella*, es necesario ahora abordar la confluencia de dichos ejes en la hipótesis de lectura que afirma que la reflexión sobre la existencia es la reflexión sobre el lenguaje. Reflexión que no solo hace referencia a las cavilaciones de Rodrigo S.M., sino a la categorización que adquiere la escritura cuando se convierte en el marco de la construcción de sujetos. Cristina Ferreira caracteriza la narrativa de Lispector así:

a vasta e sempre crescente fortuna crítica da autora tem se centrado em três pontos principais de análise: a dimensão filosófica-existencial da obra; a construção formal e o estilo narrativo, ambos considerados singulares e idiossincráticos; a questão do feminino, suas personagens mulheres e o caráter feminista explícito ou implícito dos textos. Estes três aspectos da obra lispectoriana são com frequência enfocados isoladamente, preferindo muitos críticos o estudo individual dos livros. Outros, em especial a partir de meados da década de 1980, procuram atingir uma visão global da ficção lispectoriana, já que o problema da linguagem em Lispector encontra-se profundamente vinculado às preocupações filosóficas frequentemente vividas por personagens femininas. Como afirma Maria José Somerlate Barbosa em *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão* (2001), “Lispector examina a linguagem, dilemas existenciais, divisão de classes, problemas raciais e conflitos entre os sexos como intersecções de um mesmo discurso social” (147). (Ferreira, 2006, 8)¹.

¹ La vasta y siempre creciente fortuna crítica de la autora se ha centrado en tres puntos principales de análisis: la dimensión filosófica-existencial de la obra; la construcción formal y el estilo narrativo, ambos considerados singulares e idiosincráticos; la cuestión de lo femenino, sus personajes mujeres y el carácter feminista, explícito o implícito, de los textos. Estos tres aspectos de la obra lispectoriana son, con frecuencia, enfocados

Evidentemente, hay una preocupación de la crítica por el análisis de los personajes femeninos que se construyen en las novelas. Sin embargo, en este trabajo, el asunto de género ha sido un punto para identificar la levedad de Macabea, que no ha sido capaz ni siquiera de responder a su feminidad (es decir, esto es una evidencia de la nada a la que la quiere acercar su autor), pero no es el centro de la reflexión. El centro de esta es cómo el sujeto reflexiona sobre sí mismo y cuáles son las posibilidades o imposibilidades del lenguaje para la expresión de lo que ha resultado de la experiencia interior, pues “en lo que atañe a los hombres, su existencia está ligada al lenguaje” (Bataille, 1986, 92). Estamos frente a un sujeto-escritor que ha decidido crear un sujeto-personaje para poder hablar de la existencia de dicho personaje y de sí mismo. De ahí que sea necesario considerar la estructura narrativa del texto de Rodrigo S.M como una evidencia de la concepción sobre cómo es que se crea el molde lingüístico para abordar el tema de la existencia:

Preocupamo-nos mais em caracterizar a atitude criadora da romancista, e a concepção do mundo, marcadamente existencial, que com essa atitude se relaciona, do que analisar a estrutura da criação literária propriamente dita. (Nunes, 1969, Introdução, citado en Spinelli, 2008, 2)².

Estamos, pues, frente a una novela en la que la puesta en forma evidencia dos niveles de reflexión: el primer nivel daría cuenta de las particularidades de la prosa de Lispector; el segundo nivel integraría dichas particularidades con construcción de la propia subjetividad (la conciencia sobre sí mismo y la búsqueda de aquello que lo define como ser, a través del estatus de autor o de personaje) que hace Rodrigo y a la que accedemos a través de las reflexiones que él hace sobre el mundo, la escritura, su personaje y él mismo. Así, pues, dentro de las características que la crítica ha identificado en la narrativa de la ucraniana están

aisladamente, muchos críticos prefieren el estudio individual de los libros. Otros, especialmente a partir de mediados de la década de 1980, buscar alcanzar una visión global de la ficción lispectoriana, pues el problema del lenguaje en Lispector se encuentra profundamente vinculado a las preocupaciones filosóficas vividas frecuentemente por personajes femeninos. Como afirma María José Somerlate Barbosa en Clarice Lispector: des/hilando las telas de la pasión (2001), “Lispector examina el lenguaje, dilemas existenciales, división de clases, problemas raciales y conflictos entre los sexos como intersecciones de un mismo discurso social”.

² “Nos preocupamos más en caracterizar la actitud creadora del novelista, y la concepción del mundo, marcadamente existencial, que con esa actitud se relaciona, que de analizar la estructura de la creación literaria propriamente dicha”.

o uso de metáforas e imagens inusitadas, a quebra da relação de causa e efeito, o uso da ambigüidade, o fluxo da consciência e o monólogo interior, os quais servem em sua obra para revelar a relação entre sujeito e realidade exterior mediante a percepção que esse sujeito tem da realidade³ (Ferreira, 2006, 11).

Lo importante de la mirada sobre la estructura del relato que escribe Rodrigo S.M. es el revés de la escritura, más allá del contenido, donde no hay acontecimientos, porque el interés radica en “ir al ser en cuanto es acontecimiento en sí de la palabra, de la escritura, de la vida” (Jiménez, 2009, 219): el revés de la escritura es la costura del proceso de creación, es decir, el metalenguaje, la reflexión que sobre la escritura se hace in situ, es decir, en la escritura misma. Y lo que pone de manifiesto esta costura es que el sujeto no habla de la complejidad de la existencia, sino que la muestra. La escritura se ha convertido en una suerte de tapiz en la que se evidencia la necesidad de lo figurativo: ¿cuál es la imagen que tengo que representar para que dicha imagen hable de mí? Lo que ocurre con nuestro escritor es que afirma mediante la vía de la negación: hablar de la construcción de sujeto (la búsqueda consciente que lo hace ser) a través de un personaje que no es capaz de dar razón de sí misma. El resultado es una incesante búsqueda de explicaciones que interrumpen la narración, que deconstruyen el relato, porque hay una sensación de imposibilidad de expresión de aquello que se intuye:

Esse feeling do fracasso da linguagem acompanha, como um baixo-contínuo, o jogo que se estende à própria narrativa, convertida num espaço literário agônico. É esse espaço, onde se travam um embate e um debate que também encontramos em *A Hora da Estrela*. (Nunes, 1989, 168, citado en Spinelli 2008, 4)⁴.

La figura fundamental es, entonces, la del fragmento. La fragmentación de la narración por la presencia de los niveles narrativos (asunto que se desarrolló en el segundo capítulo), que es una de las características de la estructura del relato construido por Rodrigo S.M. da cuenta precisamente de la imposibilidad a la que se enfrenta el sujeto para construir

³ “El uso de metáforas e imágenes insólitas, la ruptura de la relación de causa y efecto, el uso de la ambigüedad, el fluir de la conciencia y el monólogo interior, los cuales sirven en su obra para mostrar la relación entre el sujeto y la realidad exterior mediante la percepción que ese sujeto tiene de la realidad”.

⁴ “Ese sentimiento de fracaso del lenguaje acompaña, como un juego de bajo continuo que se extiende a la propia narrativa, convertida en un espacio literario agónico. Es en este espacio donde de libra una lucha y un debate que también encontramos en *La hora de la estrella*”.

una continuidad que lo exprese o que exprese a eso “otro” que está construyendo lingüísticamente. Es inevitable el ir y venir entre el sujeto-autor y el sujeto-personaje. Como si la escritura fuera más allá de la frontera entre el escritor y lo escrito. El asunto es el mismo: la existencia. Y para hablar de lo desconocido, que es la nada, hay que recurrir a lo conocido. De manera que es imposible hablar de otro sin validar el margen que se ha convertido en el locus de enunciación de Rodrigo S.M. porque ese margen condiciona la narración: es un narrador que “se acerca y se aleja de su materia narrativa” (Garramuño, 2009, 75).

El margen corresponde a que el proyecto de Rodrigo no es hablar de sí mismo, sino de construir la historia de Macabea. Pero su propia subjetividad se va colando a través de los numerosos paréntesis que hay en la narración y que la fragmentan, que la interrumpen y en los que él habla de sí mismo, lo que simboliza que “el ser no es un ser completo, es un ser que se interrumpe, siempre viene de otro y va hacia otro” (Jiménez, 2009, 134). En la novela, la escritura, que inicia como el método para contar otra historia, hace un giro y retorna a contar la historia de quien escribe: “El autor de *La hora de la estrella* ha nacido de la necesidad del texto y ha muerto con el texto. Es la obra de su obra” (Cixous, 1995, 198).

Nombrarse autor o nombrarse personaje es renunciar a la ausencia de sí mismo, al vacío que debe habitar para que otro exista. Es buscar la justificación de la existencia: “En cuanto a mí, sólo me libro de no ser más que un azar porque escribo, lo que es una acción que es un hecho” (Lispector, 2011, 36). Es necesario habitar el espacio textual porque allí sí se dejan huellas que pueden ser seguidas en el afán de la búsqueda del sentido de la existencia. En la búsqueda del sí mismo. En la reconstrucción. Sin embargo, la auto-referencia solo se hace de soslayo, porque la escritura, aunque justifica, no nombra la totalidad: “Los personajes de Clarice [...] expresan a través de la fragmentación otras formas de búsqueda y preocupación, no persiguen unidad, dibujan precisamente la compleja discontinuidad desde la cual se vive” (Jiménez, 2009, 131). Entonces, la escritura nombra, únicamente, los fragmentos de los que está hecha la existencia: lo simple y lo complejo, lo masculino y lo femenino, el conocimiento y la ignorancia, lo trascendente y lo inmanente. Rodrigo y Macabea: “A los objetos sólo los puedo nombrar. Los signos son sus representantes. Sólo puedo decir de ellos, no decirlos. Una preposición sólo puede decir

cómo es una cosa, no qué es” (Agamben, 2007, 196). No sabemos qué es el sujeto, pero sí sabemos que está fragmentado. Desgarrado, quizás, por la presencia recurrente del dolor como índice narrativo fundamental en la caracterización de la existencia de Rodrigo, de la existencia de Macabea y del relato mismo.

Es a partir de estas caracterizaciones logradas por la escritura, por el lenguaje, como se pone de manifiesto cuáles son las concepciones del sujeto sobre lo que significa existir. El método de Rodrigo S.M ha sido afirmar, como ya se había mencionado, a partir de la negación: hablar de la existencia a partir de la inconsciencia sobre la existencia. Hablar de las huellas del sujeto sobre la vida a partir de la creación de un personaje intrascendente: “[...] la literatura no ha cesado de comentar el carácter intolerable de las situaciones triviales, puesto que precisamente la palabra hace de una relación corriente una relación fundamental y de ésta una relación escandalosa” (Barthes, 2006, 22).

Lo fundamental (con respecto a la relación *fundamental* que identifica Barthes) está en que es el sujeto el que se construye a través del lenguaje. La intención no es la de construir un continuum de acciones, pero sí se mantiene la necesidad de relatar, de dar a conocer lo que se descubre en la experiencia interior. Lo que sucede es que dicho material va determinando sus propias formas, sus propias figuras. El lenguaje es, entonces, no solo el dispositivo de expresión, sino el de la reflexión, porque se convierte en objeto de exploración. De agonía, porque inserta al sujeto en la lucha de la toma de decisiones sobre lo que busca expresar y lo que puede expresar. Rodrigo S.M. tiene dos opciones: 1. Definir la escritura como un simple método de desahogo: “Qué soso lidiar con hechos, lo cotidiano me aniquila, tengo pereza de escribir este relato que no es más que un desahogo” (Lispector, 2011, 68). 2. Definir la escritura como el medio para ser otro. Reconocerse autor no para afirmarse como tal, sino porque es la vía para la transfiguración: “La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y mi materialización final como objeto” (21). De cualquier manera, la escritura es la existencia. La conciencia de la existencia, que se revela en el lenguaje con el lenguaje. Por eso:

[...] (escribir) es dejar de pensar sólo con miras a la unidad y hacer de las relaciones de hablas un campo esencialmente disimétrico regido por la discontinuidad: como si se tratara, habiendo renunciado a la fuerza ininterrumpida del discurso coherente, de despejar un nivel de lenguaje donde

se pueda ganar el poder no sólo de expresarse de un modo intermitente, sino de conceder a la palabra la intermitencia, habla no unificante, que acepta no ser ya un tránsito o un puente, habla no pontificante, capaz de franquear las dos orillas, separadas por el abismo, sin colmarlo y sin re-unir-las (sin referencia a la unidad) (Blanchot, 2008, 96).

Dos cosas hay que mencionar al respecto de la cita anterior. Primero: el hecho de que la palabra haya dejado de ser puente o tránsito para representar una unidad da cuenta de que a Rodrigo S.M. lo esencial se le diluye entre los dedos porque no puede acceder a él sino solo a través de un personaje-espejo con el que alcanza la reflexión sobre la existencia, pero que lo devuelve al punto de partida, pues se retorna al mundo exterior. Segundo: la exploración de lenguaje que hace Rodrigo al intentar crear un personaje que sea nadie responde precisamente a construir el abismo que separa lo que significa ser de no-ser, lo que significa verdaderamente el sentido de existir, la conciencia, de la inconsciencia. Por eso aleja a Macabea hasta la otra orilla. Una orilla que puede vislumbrar desde la suya y describirla por medio del lenguaje, pero que no resuelve la distancia que hay entre ellas. Por eso la muerte. Y por eso el fin del relato con una transgresión narrativa en la que, entre una línea y otra, desubica al lector y lo saca del tiempo-textual y espacio-textual que había construido. Final que, a su vez, y en virtud de la figura del fragmento, pondría de manifiesto que el relato está atravesado por la imposibilidad de expresión, por la imposibilidad del lenguaje, porque fragmentar una narración debería implicar “designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue o que posteriormente lo será” (391). Lo que ocurre es que el fragmento es una situación emergente: con él se encuentra Rodrigo S.M. en el acto de pensar la existencia. Pero, así como ocurre con el relato, no hay manera (ni intención tampoco) de remitir a una unidad o de configurarla. La fragmentación “aparece en su rotura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que parece que no puede agregarse nada” (392).

Por otra parte, para retomar el enunciado de Barthes, el escándalo surge porque se exploran los límites de la escritura y del ser mismo al intentar poner en escena la nada. La justificación: “Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la nada del yo que soy” (Barthes, 2006, 73). Eso es Macabea: el resultado

de la obsesión de Rodrigo S.M. por lo figurativo, porque solo a través de lo concreto se puede acceder a lo abstracto, a lo informe:

Lo que ocurre es que siempre me fascinó lo figurativo: creo la acción humana y me estremezco. También quiero lo figurativo tal como un pintor que sólo pintase colores abstractos querría demostrar que lo hacía por su gusto, y no por no saber dibujar. Para dibujar a la chica tengo que dominarme, y para poder captar su alma tengo que alimentarme con frugalidad de frutas y beber vino blanco helado, porque hace calor en este cubículo en que me he recogido y desde el que tengo la veleidad de querer ver el mundo (Lispector, 2011, 23).

La búsqueda de la figura es la búsqueda de la conexión con el mundo: la búsqueda del sentido, de la comprensión. A diferencia del texto *Agua viva*, en el que la narradora (pintora) ha dejado la pintura para buscar en la no-figuración sino en el torrente lingüístico las huellas del ser y que está desinteresada en la construcción de un sentido, Rodrigo, sin hacerlo explícito, quizás sí quiera explorar su propia escritura para encontrar sentidos que lo definan pero que no lo aislen del mundo. No en vano se dirige a un lector virtual que él ha construido: la inclusión de otro obliga a la inteligibilidad del mensaje. Pero como finalmente el texto escapa a lo que el autor promete o busca, la figura construida por el relato es la del círculo: no hay salida distinta que la de volver a la experiencia exterior. Rodrigo no ha encontrado nada en la frontera del ser, la que colinda con la nada (Macabea): se aniquila a sí mismo con la muerte de su personaje. El proyecto de darle forma a la nada y de explicar la complejidad a través de la levedad fracasa. Hay un auto-traición:

¿Tú también, Bruto?!

Sí, de este modo he querido anunciar que..., que Macabea ha muerto. Venció el Príncipe de las Tinieblas. Por fin la coronación.

¿Cuál fue la verdad de mi Maca? Basta descubrir la verdad para que ya no exista: pasó el momento. Pregunto: ¿qué existe? Respuesta: no existe (80).

Hemos estado concentrando la atención en la construcción de subjetividad por parte de Rodrigo, pero es necesario hablar de lo que ocurre con Macabea en tanto creación lingüística: es cierto que no podemos identificar un proceso de subjetivación en ella porque escasamente reconoce que habita un cuerpo que a la vez habita el mundo. Sin embargo, hay destellos en los que, gracias al lenguaje, Macabea se nombra a sí misma “yo soy, yo soy, yo soy” (79). Lo sospechoso es que lo logra instante antes de su muerte:

Entonces –allí tumbada– tuvo una húmeda felicidad suprema, porque había nacido para el abrazo de la muerte. La muerte, que en este relato es mi personaje predilecto. ¿Se daría el adiós a sí misma? Me parece que no se morirá, porque tiene mucha voluntad de vivir. Y había cierta sensualidad en la forma en la que se había encogido. ¿O es que el preludio de la muerte se parece a una intensa ansia sexual? Su rostro recordaba una mueca de deseo. Las cosas son siempre vísperas y si ella no muere ahora, está como nosotros en vísperas de morir, permítenme que se lo recuerde a ustedes, que yo no me perdono la clarividencia (79).

La “clarividencia” del autor, que no es más que un nombre que se le da a la construcción lingüística de la narración, a la decisión sobre el relato, pone de manifiesto que en ese instante en el que Macabea se nombra ha habido una especie de experiencia interior que, simbólicamente, tiene que desembocar en el abrazo de la muerte porque “el fin de la experiencia interior es ella misma” (Bataille, 1986, 16). No hay un después de la experiencia interior, por eso es tan difícil la expresión de la existencia, porque “en la experiencia, el enunciado es un medio, e incluso tanto como un medio, un obstáculo” (23).

Macabea es, entonces, espejo y símbolo:

¿Pero quién sabe si ella no necesitaba morir? Porque hay momentos en que una persona necesita una pequeña muerte, sin saberlo siquiera. Por mi parte, sustituyo el acto de la muerte por un símbolo suyo. Un símbolo que se puede resumir en un profundo beso, pero no en la pared áspera y sí boca a boca en la agonía del placer que es muerte. Yo, que simbólicamente muero varias veces sólo para experimentar la resurrección (Lispector, 2011, 78).

Espejo porque refleja la mirada Rodrigo y se la devuelve. Esta imagen reafirma la condición dual, anfibia, doble y lúdica (para retomar el asunto del juego textual planteado en el capítulo sobre la escritura) del relato: “El juego del espejo es el juego del doble, los personajes de Clarice miran y se miran a través del otro” (Jiménez, 2009, 177). Y es símbolo porque encarna las abstracciones a las que Rodrigo quiere dar realidad. La muerte de Macabea instantes después de reconocerse es expresar que la escritura es vehículo de expresión de la existencia en tanto la pone de manifiesto no desde la estabilidad de la letra, sino desde la desestabilización que la letra genera en el sujeto: “No podemos ser indefinidamente lo que somos: palabras que se anudan unas las unas a las otras y, juntamente, basamentos indestructibles, que nos creemos el fundamento del mundo” (42).

En tanto símbolo, es de gran importancia el hecho de la muerte. Si el lenguaje ha sido el contenido de la “epifanía” de la subjetividad, el encuentro del hombre con la conciencia sobre su propia existencia y la categorización de este instante como el acontecimiento narrativo (es decir, que ocurre por el lenguaje en el lenguaje), pensar la finitud (y darle forma a través de la muerte de Macabea) es buscar el sentido en el límite. Es la obsesión de la búsqueda. Obsesión que está simbolizada en el hecho de hablar de una doble muerte, es decir, tanto de la suya (simbólica) como la de Macabea (a la que se le da una realidad textual). Dice Blanchot a propósito del asunto de la muerte:

No le basta ser mortal, comprende que debe volverse mortal, que debe ser dos veces mortal, soberanamente, extremadamente mortal. Esa es su vocación humana. En el horizonte humano, la muerte no es lo que está dado, es lo que hay que hacer: una tarea, aquello de lo que nos apoderamos activamente, lo que se hace fuente de nuestra actividad y nuestro dominio. El hombre muere, y eso no es nada, pero el hombre es a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da aquello que hace sentido y verdad. La decisión de ser sin ser es la posibilidad misma de la muerte (Blanchot, 1969, 88).

Entonces, la escritura es el espacio de acción del sujeto para morir en ella, morir en lenguaje y acercarse a su sentido. No en vano en significado producido por la recurrencia de índices verbales en las que la existencia de Macabea está cifrada solo por la llegada de la muerte:

Igual que nadie le enseñaría un día a morir: sin duda que iba a morir como si antes se hubiese estudiado de memoria el papel de la estrella. Porque en la hora de la muerte uno se vuelve como una brillante estrella de cine, es el instante de gloria de cada uno y se parece al momento en que el canto coral se oyen agudos silbantes (Lispector, 2011, 29).

Y en esa relación especular, el rebote de la muerte hacia quien la escribe: “Macabea me mató” (80). *La hora de la estrella* es el momento de la antropofanía (Jiménez, 2009,85). Es el instante-ya (expresión utilizada por Lispector en el texto *Agua viva*) en el que el sujeto colinda con el sentido de la existencia. Por eso solo en ese momento Macabea es capaz de pronunciar el “yo soy” en un relato en el que había sido construida únicamente desde la imposibilidad de la expresión:

Yo quisiera que ella abriese la boca para decir:

- Estoy sola en el mundo y no creo en nadie, todos mienten, a veces hasta en la hora del amor, yo no veo que una persona hable con otra, la verdad sólo me llega cuando estoy sola

Sin embargo, Maca jamás dijo frases, en primer lugar porque era parca de palabras. Además, no tenía conciencia de sí y no reclamaba nada, incluso pensaba que era feliz (Lispector, 2011, 65).

A partir del símbolo que representa Macabea en tanto es el medio de construcción lingüística de aquello con lo que Rodrigo se encuentra en su conciencia sobre la existencia, podemos decir, pues, que Macabea es el significante a través del cual Rodrigo quiere llegar a su propio significado. Macabea es

[...] sustancia de palabra que tiene el carácter especial de una tela, de un alimento, frase única que no se acaba nunca, cuya belleza no procede de aquello sobre lo que “informa” (la realidad a la que se supone que remite), sino de su aliento, cortado, repetido, como si el autor no tratara de representar para nosotros escenas imaginadas, sino la escena del lenguaje, de manera que el modelo de esta nueva mimesis ya no es la aventura de un héroe, sino la propia aventura del significante: lo que le sucede (Barthes, 2009, 339).

“Estar en el lenguaje” (339) es lo que le sucede a Rodrigo en su experimentación con Macabea. Experimentación en la que se enfrenta con la imposibilidad (o la decisión) de no poder construir una biografía completa u organizada de su personaje, porque “el lenguaje es siempre insuficiente para la profundidad del deseo; esta profundidad es una herida permanente que atrae al lenguaje, que a su vez, queda herido en la búsqueda” (Canedo, 2010, 109). Imposibilidad que daría cuenta de lo lejos que está el sujeto de construir un todo con el cual auto-referirse. De manera que se descubre como un ser agrietado, compuesto de fragmentos, sobre lo cual solo puede, para poder encontrar un sentido (o inventarlo), es decidir qué fragmentos incluir en el discurso que está armando. Un discurso que es, aparentemente, sobre un otro. Y esta conciencia se da luego de la experiencia interior, a partir de la cual el sujeto habrá de decir: “No veo en mí más que grietas, impotencia, vana agitación” (Bataille, 1986, 41). Por eso el relato también es agrietado, lleno de fisuras por las que se cuele la auto-referencia por parte de Rodrigo. Y es acertado hablar de auto-referencias que se “cuelan” porque el relato no es concebido como una forma expresiva de introspección, sino como una “narración exterior y explícita”. Pero,

al ser un sujeto agrietado que construye un relato agrietado, surgen las incoherencias o las incomprensiones: antes del índice verbal anterior, Rodrigo dice: “Escribo en este instante con cierto pudor previo por estar invadiéndoles a ustedes con una narración tan exterior y explícita” (Lispector, 2011, 14). El relato está concebido como exterior y explícito debido a que no es un relato confesional, sino una historia que comienza con el propósito de narrar la historia de una mujer (de un otro), de ahí lo exterior, y que no tiene recovecos existenciales, de ahí lo explícito. Así, pues, el sujeto se mueve en medio de la apariencia: ubicar a la noestina en una ciudad específica, concreta, real, y en un tiempo presente crea una ilusión de objetividad en la que se eliminaría el sabor introspectivo del relato. Y Rodrigo se sorprendería a sí mismo entrando en las líneas de otro.

Rodrigo no es, pues, lo que escribe sino cómo lo escribe. Incluso se mueve en una zona gris en la que, aunque asuma su rol de autor, no sabe realmente si es creador o creatura, porque él se está construyendo a medida que habla sobre sí mismo y a medida que habla sobre Macabea. Es una búsqueda:

Por supuesto, querer ser escritor no es una pretensión de status, sino una intención de ser. ¿Qué nos importa si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o de valor, sino únicamente por cierta conciencia de habla. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza. (Barthes, 2006, 48).

Por eso es tan importante que el texto esté escrito en primera persona. Es un relato construido con dos historias: la propia y la ajena. De manera que la conciencia de habla de Rodrigo S.M. debe abarcar dos realidades: la de ser narrador-personaje y narrarse a sí mismo en los espacios en los que interrumpe la vida de Macabea y ser el narrador omnisciente que acceda a la interioridad de esta mujer. Lingüísticamente, el ir y venir entre la primera y la tercera personas evidencia el ir y venir entre un yo y un otro para configurar un relato que dé cuenta de lo que significa existir: debatirse entre el peso y la levedad. Porque las “dos existencias son penetrables la una para la otra, parcialmente” (Bataille, 1986, 93). De gran importancia es el adverbio para dar cuenta de que Rodrigo solo accede a una parte de su propia existencia a partir de la creación lingüística de Macabea. En síntesis, el hecho de que el relato esté escrito en primera persona permite a Rodrigo acceder, no a la

realidad que intenta escribir, sino a la percepción que tiene sobre la realidad. La construcción de sujeto se da no a partir de lo que se narra, sino de la percepción que se tiene sobre lo que se narra, porque:

Narrar no se cae de su peso. El acto narrativo, como se sabe, está generalmente asumido por tal o cual personaje, no porque éste, al narrar directamente, se convierta en narrador de una historia ya vivida, o que se está viviendo, sino porque constituye el centro a partir del cual se organiza la perspectiva del relato: todo está visto desde ese punto de vista (Blanchot, 2008, 492).

Por eso la importancia del relato de Rodrigo no es la secuencia cronológica que construya la biografía de Macabea, porque la decisión del autor es la de pasar por encima del dato, del hecho, para expresar, entre líneas, que no hay una posibilidad de acceder a la totalidad; no es la descripción del personaje, porque el lenguaje no alcanza para abarcar esa nueva realidad que se le impone y porque él mismo la categoriza como simple: “Veo que esta historia no da para profundidades. Describir me cansa” (Lispector, 2011, 69). Lo importante de la narración es la reflexión que él hace sobre los pocos acontecimientos en los que envuelve a Macabea, sobre la escritura y sobre su propio ser en ese viaje a lo largo de sí mismo en la figura de otra.

De manera que hay una doble composición en el relato, ya que por una parte tenemos la presencia de Rodrigo S.M. como narrador-personaje y, por la otra, a Macabea, que es su construcción:

La segunda historia, que aparece en función de la primera, pero que la origina y la sostiene es, como sabemos, la del propio narrador imaginario. Sin embargo, al reflejar su vida en la de la nordestina, acaba por hacerse inseparable de ella, aunque él y el personaje permanezcan diferentes en un enfrentamiento doloroso, dentro de la misma situación que los une y los separa. Esta situación es la narrativa que se está haciendo, y cuya penosa y conflictiva elaboración nos cuenta Rodrigo S.M. (Nunes, 1997, 47).

Pero lo importante de la identificación de la doble composición del relato es que “el juego de lenguaje [...] se presenta ahora como un juego cruzado de identidades, de máscaras intercambiadas” (53), con lo que se puede afirmar, entonces, que no hay una identidad única y total a la cual pueda accederse a través de los relatos que el sujeto construye porque solo puede acceder a sus propios fragmentos. El encuentro y desencuentro constantes entre

Rodrigo y Macabea, y el hecho de que el uno esté construyendo a la otra a partir de las propias percepciones de lo que significaría existir nos recuerda que la subjetividad es la suma de las partes de un rompecabezas que se arman y que no son la representación de una imagen-modelo que guía la construcción y a la cual hay que llegar después del armado. El único molde es el lenguaje, que no es vehículo de expresión, sino la composición misma:

[...] el sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje [...], sino por el contrario un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada inserta en una cadena de transformación, de suerte que toda escritura que no miente designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto (Barthes, 2006, 73).

Si el lenguaje es el sujeto, de ahí la insistencia en la reflexión sobre la escritura, porque Rodrigo es consciente de que ese es su material para explicar lo que significa existir, para comprender lo que significa existir. La presencia de la reflexión sobre la escritura en la escritura misma nos concede otra relación especular: tenemos, entonces, no solo la mirada de Rodrigo en Macabea, o la mirada de Macabea hacia sí misma, sino la vuelta de la palabra sobre ella misma: “La escritura tiene efectos de cristal mágico, las palabras miran a las otras y se miran a sí mismas” (Jiménez, 2009, 180).

Así que las reflexiones que Rodrigo hace sobre la escritura son relevantes en el momento de buscar las huellas de su existencia, porque escribir implica tomar decisiones, a través de las cuales se deja ver el sujeto, y asumir un rol personal que se impone sobre uno histórico. Ya habíamos leído en el segundo capítulo el fragmento de la novela en la que Rodrigo S.M. quiere alejar su producción literaria de tendencias modernistas (Lispector, 2011, 14), porque se vuelca el interés, la mirada, sobre la historia personal: “La definición misma de la obra cambia: ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico puesto que ninguna historia lo agota” (Barthes, 2006, 52).

La obra, que sigue siendo un hecho lingüístico permite el sondeo introspectivo del sujeto, lo que deja como resultado la evidencia de la percepción que tiene sobre sí mismo y sobre la realidad: “a sondagem psicológica do sujeito, assim como a percepção de si e da

realidade, ocorrem mediante a problematização da linguagem” (Ferreira, 2006, 12)⁵. La problematización de la escritura es precisamente lo que encuentra nuestro autor, no hay un efecto catártico en ella: “Lo que me confunde la vida es escribir” (Lispector, 2011, 9). Rodrigo busca en el lenguaje sus propias evidencias, es decir, las evidencias del sí mismo, de ahí las reflexiones sobre su escritura mientras escribe, porque sabe que hay alguna huella allí, porque escribir es “re-pensarse” (Barthes, 2006, 33) y porque “la búsqueda de la palabra es la búsqueda de la existencia, pues la palabra escrita permite la manifestación del ser” (Jozef, 1997, 81).

La gran ironía, sin embargo, a la que se expone Rodrigo es que precisamente a medida que se busca a sí mismo en las huellas de la escritura, su verdad se diluye: “[...] escribo con el cuerpo. Y lo que escribo es una niebla húmeda” (Lispector, 2011, 18). La siente, está allí, pero se deslía. Por eso la aproximación de su escritura al silencio: “[...] y sólo creer que el silencio que forjo en mí es la respuesta a mi..., mi misterio” (16). Sin embargo, en ese enunciado vemos que estamos frente a un personaje sumergido en un círculo sin salida (ya habíamos mencionado la importancia de la figura): el lenguaje no alcanza para expresar al ser (por eso la creación de Macabea tiende hacia la nada, es una exploración con el lenguaje), pero al darle un espacio textual al silencio, es, también, destruirlo: “La palabra silencio es también un ruido, hablar es en sí mismo conocer, y para no conocer haría falta no hablar ya” (Bataille, 1986, 23). Rodrigo no alcanza tampoco el silencio porque llena todos los vacíos consigo mismo (presencia del paréntesis en la narración).

El lenguaje, entonces, no contiene la verdad a la que Rodrigo quiere acceder: “La verdad es siempre un contacto exterior inexplicable. La verdad es irreconocible. ¿Por lo tanto no existe? No, para los hombres no existe” (Lispector, 2011, 75). La verdad es una invención que adquiere sentido, que adquiere un carácter de realidad al ser producto de las significaciones (interpretaciones) que nuestro autor produce en el momento de poner en escena su material de lenguaje, su escritura:

⁵ “El sondeo psicológico del sujeto, así como la percepción de sí y de la realidad, ocurren mediante la problematización del lenguaje”.

El intelecto accede a otra lógica, aborda la región desnuda de la experiencia interior: una misma y única verdad se busca, común a toda habla, ya sea ficticia, poética o discursiva, porque en adelante es la verdad de la palabra misma. (Barthes, 2006, 49)

La experiencia interior con la que hemos caracterizado a Rodrigo S.M. responde, precisamente “a la necesidad humana de ponerlo todo en tela de juicio” (Bataille, 1986, 13). Si la verdad no existe, si no es algo objetivo que se busca y se encuentra, la relación con la realidad también cambia. Ya no hay certezas y la evidencia es cómo el sujeto se relaciona verbalmente con el mundo y con su propia existencia: “Ojalá que para animarme echen al vuelo las campanas mientras adivino la realidad” (Lispector, 2011, 19). La realidad es algo que se adivina, la objetividad es una ilusión:

[...] lo cierto es que la vuelta al sujeto y a la experiencia [...], lejos de mostrar una confianza plena en lo real y en la experiencia, hacen de la literatura y su acercamiento aquélla una manera de exponer lo real como problema, acercándose a él de manera insidiosa y desconfiada; elaborando, de esta forma, una poética de lo real que trata de dar cuenta de un real que es, en su pleno acaecer, de contornos poco nítidos y esquivos (Garramuño, 2009, 103).

Lo real, entonces, no dice nada, no explica, no aclara, no conecta, es otra construcción. O se la ve como tal precisamente desde la perspectiva del sujeto que está en el proceso de construirse a sí mismo a partir de descubrirse percibiendo: “Para ella la realidad era demasiado para creérsela. Además, la palabra realidad no le decía nada. Ni a mí, por Dios” (Lispector, 2011, 34). El único material con el que cuenta el sujeto es su propia introspección:

Lo real se reduce a ser una constelación de vidas individuales, de subjetividades, “él” múltiple y personalizado, “ego” manifiesto bajo el velo de un “él” aparente. En el intervalo del relato se escucha, con más o menos justeza, la voz del narrador, a veces ficticio, a veces sin máscara (Blanchot, 2008, 490).

Rodrigo S.M., narrador de *Macabea*, se envuelve a él mismo en el juego ilusorio de ser narrador ficticio o narrador sin máscara. Esto se evidencia en los intervalos en los que interrumpe el relato de su protagonista (donde haría las veces de narrador ficticio) para despojarse del rótulo de narrador y adquirir el de personaje que se narra a sí mismo. Lo que ocurre es que cuando se quita la máscara, no logra narrarse, precisamente porque su espacio solo es el del intervalo, el de la interrupción. Lo que logra es mostrar sus percepciones

sobre lo que escribe. Quizás lo que busca es explicarse a sí mismo. Hay, entonces, una especie de intención mítica (aunque dejando de lado el relato como producto) de explicar aquello desconocido que descubre: la conciencia de existir. El cuestionamiento acerca de lo que es la existencia. Por eso la lucha y las constantes reflexiones sobre la escritura: porque primero quiere explicar (¿explicarse?) el material que le permitirá darle forma a su descubrimiento. Ese es el drama que Rodrigo pretende atravesar mediante la palabra:

El deseo de hilar palabras hace que los personajes asuman su pasión y su drama, encontrar la palabra justa puede implicar atravesar todo un drama, una desgarradura de la sangre y el espíritu. (Jiménez, 2009, 267)

Rodrigo se enfrenta a dos dramas: por una parte, “lo dramático reside en ser” (Bataille, 1986, 22). Pero el drama de ser desemboca en un segundo drama que es el de la expresión, porque implica hallar un punto de encuentro entre lenguaje y percepción, porque lo que se expresa no es más que la percepción que se tiene sobre la realidad y porque la manera de ser es descubrirse percibiendo. El drama radica, entonces en que

el mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilo de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca (Saer, citado en Garramuño, 1986, 17).

Frente a la dificultad con lo que se encuentra Rodrigo S.M es, entonces, con la no-palabra. La imposibilidad de la expresión del ser. Esta es quizás una de las características de la narrativa de Lispector: “En el esfuerzo por encontrar la palabra exacta, ella se compara a un pescador que tiene por *anzuelo* la palabra para pescar la no-palabra, el significado entre las líneas” (Medeiros, 2006, 51). Y esto puede verse claramente en lo que sucede con Rodrigo y su escritura: en la búsqueda de la expresión de lo que significa existir, en la búsqueda de la expresión de lo que significa ser, acude a la existencia vacía de una norestina en medio de cuyas líneas inserta las propias. Pero con lo que se encuentra finalmente es con que su relato está atravesado por el silencio, como lo manifestó varias veces a lo largo de su escritura:

Sólo sirviéndose del lenguaje se puede declarar el fracaso del lenguaje. Más aún, sólo mediante el lenguaje podemos representar el momento previo a la

enunciación literaria: el del aplastante silencio que activa de los mecanismos que pugnan por configurar dicha enunciación (Chirinos, 1998, 62).

La lucha entre sujeto y lenguaje, que se da en el momento de la escritura y a la que accedemos por las reflexiones que Rodrigo hace sobre la escritura y por la propia forma de su relato ponen de manifiesto que lo que existe es, como ya se había mencionado antes, una identificación soslayada de lo que significa ser. Identificación que solo podría expresarse abriéndole un espacio lingüístico a tres aspectos fundamentales que atraviesan tanto el cuerpo del hombre como el cuerpo del texto: el placer, el dolor y la muerte. Dice Kristeva a propósito de la relación del placer y el dolor con la existencia, con el lenguaje y con la introspección:

[...] lo exterior se constituye como la proyección del interior del que sólo tenemos la experiencia del placer y del dolor. Por lo tanto sería inenunciable la indistintividad del adentro y del afuera, un límite que el placer y el dolor pueden salvar en ambos sentidos. Nombrarlos, y por lo tanto diferenciarlos, equivale a introducir el lenguaje que, así como distingue placer y dolor como todas las otras oposiciones, establece la separación adentro/afuera (2006, 83).

El enunciado de Kristeva funciona como argumento para reafirmar la idea planteada sobre los dispositivos que generan la conciencia de la existencia: a través de ellos, el sujeto es. O, al menos, el sujeto es consciente de que es. Esto definitivamente aleja a Rodrigo de Macabea, pero dicha distancia no es más que las dos orillas a la luz de las cuales Rodrigo, sujeto, habla sobre sí mismo.

Dentro de la narración, entonces, el placer y el dolor se configuran como índices verbales recurrentes que construyen a los sujetos en cuestión y a través de cuya presencia se corporaliza la existencia pero, al mismo tiempo, se aleja de la comprensión: no se puede expresar el dolor o el placer sino solo con asociaciones de sentido:

Debo agregar algo que importa mucho para la comprensión del relato: es que está acompañado desde el principio hasta el fin por un levísimo y constante dolor de muelas, cosa de dentina expuesta. Afirmo también que la narración será acompañada igualmente por un violín plañidero que, justo en una esquina, toca un hombre delgado (Lispector, 2011, 24).

El texto no está solo. Está acompañado de elementos del afuera (recordemos la imposibilidad de distinción radical y permanente entre el adentro y el afuera, que plantea

Kristeva), cuya presencia le permiten al sujeto las asociaciones de sentido. La perífrasis, porque ni siquiera puede definir el propio relato: *es como*. Definir a partir de la comparación. Y es efectivamente este fragmento narrativo una constante y una característica del relato que Rodrigo escribe porque, dentro del relato, funciona como una especie de índice embrionario que aparece nuevamente hacia el final, como si se tratara de una constatación, de la creación de un valor propio de verdad. En el momento en el que Rodrigo está describiendo la escena de la muerte de Macabea, agrega (y es donde retorna el índice embrionario):

Se acercó en ese momento un hombre flaco de abrigo raído y se puso a tocar el violín en la esquina. Debo explicar que a ese hombre le vi una vez, al anochecer, cuando yo era niño, en Recife, y el sonido lloroso y agudo subrayaba con una línea dorada el misterio de la calle oscura. Junto al hombre escuálido había una lata de cinc en la que hacían un ruido seco las monedas de los que lo oían con gratitud, porque él les lloraba la vida. Sólo ahora entiendo y sólo ahora ha brotado en mí el sentido secreto: el violín es una advertencia. Sé que cuando yo muera oiré el violín del hombre y pediré música, música, música (77).

Por supuesto que quien está consciente de esto es Rodrigo. El dolor y el placer de Macabea son sentidos por ella a través de la construcción lingüística que él hace, porque ella no sabe explicarse. Veremos, nuevamente, el verbo adivinar, como una suerte de reafirmación de la inconsciencia de Macabea frente a lo que la conectaría con su existencia:

“Una furtiva lacrima” había sido la única cosa bellísima de su vida. Enjugando sus propias lágrimas trató de cantar lo que había oído. Pero su voz era áspera y tan desafinada como ella misma. Al oírse, empezó a llorar. Era la primera vez que lloraba; no sabía que tuviese tanta agua en los ojos. Lloraba, se sonaba la nariz sin saber por qué lloraba. No lloraba por la vida que le había tocado: como no había conocido otras formas de vivir, aceptaba que ella era “así”. Pero también creo que lloraba porque, a través de la música, adivinaba que quizás había otros modos de sentir, que había existencias más delicadas y hasta con cierto lujo en el alma. Sabía muchas cosas que no sabía entender (49).

Es quizás con el asunto del dolor y del placer como entendemos la actitud de Rodrigo de huirle a los hechos. No hay una intención, ya lo hemos visto, de construir un discurso de causas y efectos que nos lleven al inicio y al final ni de él ni de su personaje. Si su obsesión es la expresión de la existencia y se encuentra con la imposibilidad del lenguaje, porque este no alcanza a expresar lo que se ha descubierto (pero a la vez él es una

evidencia del lenguaje, pues es el molde que lo contiene) la única verdad es la que se siente. Es allí donde el sujeto podría entrar a buscar-se: “Mal puedo pedir palabras a esa red vibrante y rica, mórbida y oscura, con el contrasonido del bajo continuo del dolor” (18). Según el decir de Jozef, y a propósito de la obra de Lispector, “los humanos buscan la responsabilidad de una vida en el dolor y en el placer” (1984, 246).

Con la novela *La hora de la estrella* estamos ante la construcción de un sujeto en medio de su propio lenguaje. No podemos hablar de un individuo clásico cuyo conflicto era haber roto el orden armónico del mundo y tener que ser castigado por ello. Aquí no hay culpas. Y el único orden que rompe el sujeto es el de la propia individualidad, que quiebra el acceso a sí misma. Un sujeto que tiene que desenvolverse entre autenticidades y artificios. Un sujeto cuya puesta en escena no es frente a interlocutores que conocen su destino y que son “facilitadores” de este por medio de sus parlamentos, ni que cifra su existencia en un ser superior; sino que, por el contrario, es un sujeto solo que se remite a Dios como producto de una invención, es decir, la fuerza superior es un asunto ilusorio que no le representa ningún tipo de centro “esencializador”. No hay Dios unificador ni experiencia unificadora, porque, parafraseando a Blanchot, la totalidad de desplaza a múltiples regiones del discurso (2008, 396): el cuerpo, la relación con la divinidad, la relación con el momento histórico al que se pertenece, la individualidad, el conocimiento, la escritura, la audiencia. Por eso el gran enunciado del autor, que sería la obra que lo justifica, no tiene unidad, porque el sujeto que lo enuncia está fragmentado. Sí, “el deseo/posibilidad está en la escritura” (107), pero en tanto deseo y posibilidad, se enuncia desde la ausencia. El sujeto-autor no puede ejecutar dicha posibilidad, porque el lenguaje no se lo permite.

Estamos ante un individuo que debe descartar la permanencia en un tiempo subjetivo, porque el tiempo de la introspección es el instante. Y la única manera de dar cuenta de dicha introspección es lo que le permite soslayar la escritura. Pero no hay posibilidad de unidad en la “narración”, es decir, que esta sea un continuum de causas y efectos, precisamente porque “nadie sabe el camino, los personajes de Lispector viven y atan hilos sueltos, la escritura fluye como la libertad de restos, saltos, instantes, sueños, percepciones, pensamientos e intuiciones” (Jiménez, 2009, 137); porque el individuo que se

está nombrando a sí mismo carece de la facultad de encadenar fragmentos pues la experiencia de la subjetividad no corresponde a un molde de totalidad, sino, por el contrario, al desmembramiento del sujeto en una evocación desordenada de tiempos y espacios en los que fue testigo de su estar en el mundo. Porque ni siquiera el lenguaje es capaz de contenerlo: “Mi vida más verdadera es irreconocible, interior en extremo, y no tiene una palabra sola que la signifique” (Lispector, 2011, 13).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2005). Profanaciones. Argentina: Adriana Hidalgo.
- (2007). La potencia del pensamiento. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bachelard, Gastón (1999) La intuición del instante. México: F.C.E.
- Barthes, Roland (2006). Crítica y verdad. México: Siglo XXI Editores.
- (2006). El grado cero de la escritura. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- (2009). El placer del texto y Lección inaugural. México: Siglo XXI Editores.
- (2009). El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges (1986). La experiencia interior. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1969). El espacio literario. Buenos Aires: Paidós.
- (2008). La conversación infinita. Madrid: Arena libros.
- Bosi, Alfredo (1982). Historia concisa de la literatura brasileña. México: F.C.E.
- Canedo, Alejandra (2010). “La herida vital o el amor en la escritura de Clarice Lispector”.
Revista Ciencia y Cultura. No. 25: 91-110.
- Chirinos, Eduardo (1998). La morada del silencio. México: F.C.E.
- Cixous, Hélène (1995). La risa de la medusa. España: Anthropos.
- Ferreira, Cristina (2006). Clarice Lispector e a crítica. En Clarice Lispector: novos aportes críticos. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg.
<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/IntroLispector.pdf>
- Garramuño, Florencia (2009). La experiencia opaca. Literatura y desencanto. Buenos Aires: F.C.E..
- Gotlib, Nádia Battela (2007). Clarice. Una vida que se cuenta. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kristeva, Julia (2006). Poderes de la perversión. México: Siglo XXI.
- Jiménez, Myriam (2009). Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación. Madrid: Editorial horas y HORAS.
- Jozef, Bella (1984). “Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética”. Revista iberoamericana, No. 126: 239-257.
- (1997). “Clarice Lispector, ser por la palabra”. Anthropos. Extraordinarios 2: 81-84.

- (2002) “Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad”. Revista Iberoamericana, No. 200 (2002): 705-710.
- Lispector, Clarice ([1944] 2008). *Cerca del Corazón salvaje*, Madrid: Siruela.
- ([1961] 2010) *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela
- ([1969] 2010) *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela.
- ([1973] 2010) *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ([1977] 2011) *La hora de la estrella*. España: Siruela.
- ([1978] 2008) *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela.
- Maura, Antonio (1997). “Presentación”. *Anthropos. Extraordinarios* 2: 36-40.
- Martínez, Manuel (1980). “Semántica del título en la narrativa breve de R. Pérez de Ayala”. Universidad de Murcia. Vol. 71.
- Medeiros, María Teresa (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Nunes, Benedito (1969). *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva [Debates].
- (1989). *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- (1997). “La pasión de Clarice Lispector”. *Anthropos. Extraordinarios* 2: 46-54.
- Pampín, María Fernanda (2009). “La explosión del folletín en *La hora de la estrella*”. *El matadero*. No. 6: 136-145.
- Saer, Juan José (2009). Citado por Garramuño, Florencia. En: *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: F.C.E. p.126.
- Spinelli, Daniela (2008). A posição do narrador, Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Fronteiraz, Revista Digital do Grupo de Pesquisa: O narrador e as fronteiras do relato*. Vol 1. No. 1 (marzo). Disponible en http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Artigo_de_Daniela_Spinelli.pdf. Recuperado: 10 de noviembre de 2012.
- Toledo, Aída (2004). “Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos”. *Revista Iberoamericana*. No. 206: 237-249.
- Villarino, M. Carmen (2006). “Dinámicas y líneas de fuerza en el interior del sistema literario brasileño durante el siglo XX”. *Revista de cultura brasileña*, No. 4: 71-99.
- Vitale, Ida (2003). “Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia”. *Revista Letras Libres*, No. 58: 78-82.

