



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ESCRITURA, SUJETO Y PALABRA EN *LA HORA DE LA ESTRELLA* DE
CLARICE LISPECTOR: UN DIÁLOGO HERMENÉUTICO A LA SOMBRA DE LA
RAZÓN POÉTICA DE MARÍA ZAMBRANO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

ÁNGEL OCTAVIO VALDÉS SAMPEDRO

ASESORA: MTRA. VALQUIRIA WEY FAGNANI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F. FEBRERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con amor infinito a Rocío, Iñaki y Teo

ÍNDICE

| | Pag. |
|--|------|
| Introducción..... | 5 |
| I. La escritura como metáfora del cuerpo | |
| I.1. Hacia una fenomenología de la escritura-cuerpo..... | 11 |
| I.2. La escritura-cuerpo de Clarice Lispector..... | 25 |
| II. El secreto en La hora de la estrella: Un diálogo hermenéutico..... | 35 |
| II.1. En busca del sujeto..... | 38 |
| II.1.1. El sujeto <i>poiético</i> en La hora de la estrella..... | 43 |
| II.2. Las estrategias discursivas en La hora de la estrella..... | 51 |
| II.2.1. Literatura de cordel..... | 55 |
| II.2.2. La confesión..... | 60 |
| II.2.3. La meditación..... | 64 |
| II.3. Hacia una aplicación a La hora de la estrella | |
| II.3.1. El sujeto hermenéutico..... | 68 |
| II.3.2. La aurora de la palabra a la sombra de la razón poética..... | 79 |
| A manera de conclusión..... | 102 |
| Bibliografía..... | 106 |

INTRODUCCIÓN

Dos de los más profundos y radicales ejemplos de lo que la escritura es en cuanto a creación, búsqueda y reflexión, los encontramos en las figuras de Clarice Lispector y María Zambrano, pues desde sus voces críticas e incisivas, permeadas por la más originaria belleza, proponen que la palabra no deje de indagar en el secreto y el misterio del universo. Ellas intentan que la vida se reescriba continuamente en cada texto, buscando lo inefable en la realidad interior de la palabra; aquello que nuestra mirada no nos permite percibir de primera instancia, aunque haya estado allí desde el principio de los tiempos. Ellas, alquimistas del lenguaje que transforman la realidad circundante desde la literatura y la filosofía, saltan sin prejuicios de la imaginación a la reflexión, en una especie de movimiento oscilante, mezcla de pureza infantil y hambre de desenmascarar las más antiguas y valiosas verdades. Ellas, que tratando de explicar los grandes temas humanos, como la vida, la muerte, el amor, el deseo y el conocimiento, buscan la desnudez de la palabra desde su desnudez misma, porque para escribir auténticamente hay que despojarse del simulacro de existir, con el fin de arrojarse a la vida como bien dice Helen Cixous.¹ La acción de su palabra luminosa y oscura a la vez, traza la ruta para que la ficción y el discurso filosófico-poético puedan escharbar en las arenas del silencio y encontrar las voces que hablan del Ser del hombre y del mundo que puebla, voces que por siglos han permanecido calladas, olvidadas.

Su escritura refleja la creciente intensidad con la cual el lenguaje aparece y desaparece. La literatura y la filosofía son aparentemente los medios para conseguirlo, sin embargo, lo que ambas escritoras realizan es des-hacer de

¹ “De que la escritura está en relación con la no-relación; de que lo que la historia prohíbe, lo que lo real excluye o no admite, puede manifestarse; del otro, y del deseo de conservarlo vivo; por lo tanto de lo femenino vivo; de la diferencia; y del amor; por ejemplo un deseo que vaya, como el que una mujer puede desencadenar, hasta el final, que no se deje someter a nada. Que imponga su necesidad como valor sin dejarse intimidar por el chantaje cultural, la sacralización de las estructuras sociales; que no ordene la vida con la amenaza de la muerte, porque una vida que doblega esto ya no puede llamarse una vida... Así pues, <lugar> de la intransigencia y de la pasión. Un lugar de lucidez donde nadie confunda un simulacro de existencia con la vida. El deseo es nítido ahí, como un rayo de fuego, cruza la noche de algo. ¡Un relámpago, es por ahí: la vida está aquí, exactamente y no me equivoco. Después la muerte... Y a veces encuentro dónde meter el ser de varias vidas que soy... CIXOUS, H. *La risa de la medusa*, p. 62.

manera transgresora y edificante; Zambrano des-hace el camino recorrido por la filosofía, realizando el viaje inverso desde el concepto hasta su concepción, alejándose de la sordera a la cual fuimos condenados en los bordes del “camino real” como lo nombra en *Notas de un método*. Destierra a la filosofía de su seguridad racional, de su trono “vitalicio” en el cual la tradición occidental la había dejado, y la cuestiona constantemente para vislumbrar una nueva manera de percibir, conocer y vivir. Por el otro lado, Lispector, que a partir de sus extrañas narraciones nos abisma hacia lo más indecible del mundo, hacia los rincones secretos, rompiendo los cánones establecidos por la tradición literaria, pues la carga mística y filosófica de sus textos, aunada a la manera en la cual cruza fronteras formales y estructurales, logra evidenciar que su escritura, puede poner a un lado lo estrictamente literario y dejar ver que en lo profundo de cada texto, es posible arrancar lo más poético, sagrado y misterioso que podemos encontrar.² Como ella misma lo apunta: “Pero ya que hay que escribir, que al menos no aplastemos con palabras las entrelíneas”.³

Ambas escritoras expresan una fuerte reflexión meditativa de la vida a través de la ficción literaria y el discurso poético-filosófico. Esta aspiración a la vida desde la experiencia sensorial se puede encontrar en la mayoría de sus obras, donde se imagina, se ensaya y se reflexiona sobre la creación, la escritura y el Ser, siempre con la palabra como objeto, fin y circunstancia. Las dos autoras escriben en libertad, pues su cuerpo logra elevarse, fluyendo entre las palabras, sin límites aparentes, transgrediendo e innovando; quizá en ello radique la fascinación que provocan sus textos, pero también el hermetismo y la dificultad de su lectura, pues Zambrano poetiza su filosofía, logrando liberar el sentido en lugar de comprimirlo y agotarlo; y Lispector por su parte, logra distanciarse de la concepción de géneros, de autores y estructuras, creando textos híbridos que

² “La elaboración original de la palabra aparece también en la prosa narrativa de Clarice Lispector [...] otorgó algo nuevo a la literatura brasileña, por su capacidad de elevar la descripción de las cosas y de los estados de espíritu a una expresividad luminosa, como si de los hechos más sencillos brotara a cada instante lo indefinible. La fuerza de esta escritora parece estar en la capacidad de manipular los detalles, que se van juntando para formar la narración y sugerir el mundo, sin que haya la necesidad de una estructura rigurosa.” CÁNDIDO, Antonio. “El sistema literario consolidado” en *Iniciación a la literatura brasileña*, Pp. 98-99.

³ LISPECTOR, Clarice, “Pero ya que hay que escribir” en *Para no olvidar*, p. 27.

oscilan entre las fronteras líricas, narrativas y reflexivas. Sin embargo ambas dan predominio a la fuerza de la palabra por medio de un lenguaje enigmático, que consigue un entrecruzamiento entre los mundos poéticos y filosóficos.

Las escrituras tanto de Zambrano como de Lispector, han sido catalogadas como mesiánicas, hechiceras, retóricas, y un sinfín de calificativos más; irónica y heroicamente se les ha etiquetado como autoras que desde su hacer particular, vienen a salvar al hombre de la reducción conceptual racional y de la saturación estilística y formal del universo de lo literario; más lo indiscutible, es que ambas son creadoras de un tipo de escritura esperanzadora que descubre en el hombre, a través del “otro”, el sentido o los sentidos que hasta hoy día han permanecido enterrados.

Su tipo de escritura es aquella que florece desde lo más interior, lo más íntimo, desde el silencio y la sonoridad, para luego dar como fruto, algunas de las respuestas a los misterios del universo, pero sin dejar de mantener en secreto otros tantos. En ellas el poder de la escritura radica en convertir en sagrada la vida, en revelar y a la vez ocultar los misterios. Las dos nos llevan a comprender que la palabra como arte es manifestación de la vida, es ascenso y descenso del mundo al Ser y del Ser al mundo; quienes mejor definen este tránsito son Deleuze y Guattari: “Tal vez esto sea lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito”.⁴ Porque el arte de la palabra libera, y quien escribe, deja su lugar al texto, para dar paso a “eso” que se encuentra más allá de lo nombrable.

Tanto Lispector como Zambrano proponen una razón no escindida del sentimiento. La razón que sustenta sus obras no es la que se abraza a lo instrumental, a lo conceptual, a lo eterno, sino aquella que anda el camino junto a los sentidos, a los afectos, al instante. Lo que se logra con ello es una escritura que obliga a los lectores a vivir la palabra, a sentirla, a experimentarla con el mismo cuerpo, porque es de allí de donde nace. Lo que mueve a la española y a la brasileña es la liberación de lo racional, que busca no escindirse del corazón, es

⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Qué es la filosofía*, p. 39.

decir, de lo intuitivo, de lo emocional y lo sensorial, integrando la experiencia de vivir con el todo.

La presente investigación nace por la necesidad de evidenciar el vínculo que existe entre ambas escritoras, pero no como un movimiento simultáneo, sino que a partir del análisis y la reflexión de uno de los textos más polémicos e importantes de Clarice Lispector, *La hora de la estrella* (1977), intento llegar finalmente a encontrar eso que las une. La intención tampoco es comprometer la personalidad de las dos autoras en su obra, sino que a partir de la obra de arte literaria misma, vista como una entidad ontológicamente autónoma, logremos comprender su sentido en relación a la aurora de la palabra y a la razón poética zambraniana, siguiendo la ruta que se traza mediante un diálogo hermenéutico entre texto y lector, para de esta manera, intentar descifrar algo del secreto contenido en el texto.

Son tres las líneas de estudio que rigen esta labor: Escritura, sujeto y palabra. Por ello en el primer capítulo, busco realizar un acercamiento fenomenológico, dirigido a la reflexión sobre la escritura, intentando dejar en claro, lo que en esencia es ésta más allá de todo aquello que no le pertenece, es decir, de lo que se trata es “re-pensar” lo que “es” esta actividad entre alquimista y obrera, entre divina y demoniaca, en su sentido más profundo de desnudez, para analizar lo que el cuerpo representa en este ejercicio literario filosófico, pues éste se convierte en una constante temática y formal, no sólo en *La hora de la estrella*, sino en la mayoría de las obras de Lispector. En este apartado se busca fundamentar lo que se desarrolla en la segunda sección de este capítulo: “La escritura-cuerpo de Clarice Lispector”, partiendo de que en su obra, el cuerpo es el reflejo de sensaciones y sentimientos que se vierten como escritura hacia temáticas insospechadas, e inmediatamente amalgamar esta reflexión esencial, con lo movable del texto, procediendo a analizarlo como un ser existente en el tiempo y el espacio.

El segundo capítulo pretende realizar la comprensión hermenéutica literaria en todas sus facetas. La primera de ellas busca indagar en el papel del autor, que

como bien sabemos, al surgir la obra como tal, desaparece, brindándole la entrada a un texto que habla por sí mismo, sin embargo en *La hora de la estrella*, existe un sujeto que se convierte en el responsable de la palabra escrita, y es al que he llamado aquí sujeto *poiético*, una voz que crea, pero que a su vez es creada y que suplanta al autor dentro de la ficción. La segunda parte tiene que ver con el análisis de lo inmanente, es decir, las estrategias discursivas que se siguen en el texto, en donde nos introduciremos en el mundo del género y sus variantes, como literatura de cordel, confesión y meditación, intentando reflexionar sobre la presentación de escritura a la cual recurre el texto. En estos apartados, dejaré la evidencia de que el texto de Lispector cruza, transforma, se burla y propone una nueva manera de hacer literatura, rompiendo las fronteras de lo formal con el fin de empatar las formas y estructuras con los contenidos temáticos que aborda en el relato. Finalizaré el estudio con el último eslabón de la comunicación hermenéutica, la comprensión del texto por parte del sujeto hermenéutico, que no es otro más que el lector; en este apartado intento realizar una interpretación, de las múltiples que se pueden hacer a *La hora de la estrella*, pero en ésta, se partirá del personaje Macabea, que es el eje sobre el cual se mueve todo el texto de Lispector, y es justamente en la figura de este personaje, donde se apreciará más puntualmente la relación que existe entre las ideas de Zambrano y el texto de Lispector, pues ella Macabea, es el detonante de la aurora y la razón poética.

Finalmente me gustaría reconocer a todos aquellos que han hecho posible este trabajo de investigación; así que en primer lugar quisiera agradecer infinitamente y con todo cariño, la conducción, la paciencia y la amistad de la Mtra. Valquiria Wey, ya que sin ella, lo que aquí presento nunca hubiese visto la luz. Así mismo con todo respeto y admiración, agradezco a mis lectores: Dr. Ignacio Díaz Ruíz, Dra. Angélica Tornero, Dra. Raquel Mosqueda y Dra. Consuelo Rodríguez, que con sus atinadas observaciones y comentarios hicieron de esta tesis, un texto más claro, coherente y puntual. Agradezco a cada uno de mis maestros del posgrado, como también a Brenda, Martha, Zenaida, Alejandro, Anayansi, Eduardo, mis compañeros del seminario de literatura brasileña, que continuamente me recordaban que el mundo de Lispector tiene un rostro

poliédrico; por último y no por eso con menor importancia, agradezco a mis padres y hermanos por seguir compartiendo día a día nuestros diferentes y cercanos caminos con corazón.

I. La escritura como metáfora del cuerpo

I.1. Hacia una fenomenología de la escritura-cuerpo

“Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir, tengo que instalarme en el vacío, donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso: de él extraigo sangre”

Clarice Lispector

Quizá escribir sea efectivamente sentir el vértigo de colocarnos en la orilla del vacío, para abismarnos en lo más profundo y misterioso del mundo, con el dolor colgado en la piel, en el alma, porque nos han enseñado que “la letra con sangre entra”, y las heridas que provocan las palabras, esas que pertenecen a todos y a nadie, no son más que el resultado de una necesidad de encuentro con aquellas posibles verdades que se atreven a descifrarnos. O tal vez, de la misma manera, se escribe por el placer de crear, con la “felicidad clandestina” de concebir materialmente nuestras ideas, nuestros sentimientos, nuestros sueños, encontrando en ese universo construido por la palabra, la belleza, el deseo, o bien la trascendencia a la cual siempre aspiramos. Lo cierto es que tanto en el extremo luminoso como en aquél permeado de oscuridad, la escritura se encuentra latente, poblando la memoria y el olvido, el todo y la nada, la cordura y la locura. Es por ello, que más allá de concebirla como simple expresión, debemos comprenderla como una posibilidad de Ser, pues a partir de ella nos construimos como experiencia en relación con el mundo. “Soy mortal: poco duro/ y la noche es enorme./ Pero miro hacia arriba: Las estrellas escriben./ No leo su escritura, sin

entender comprendo. / También soy escritura/ y me trazo la misma mano.//⁵ Así reza un poema que dedica Octavio Paz a Ptolomeo. Este pequeño texto ilustra la idea que intentamos proyectar de inicio, pues el yo poético refiere cómo, a través de la escritura, logra, a pesar de su finitud, experimentar la trascendencia, rebasar su propia espacialidad y también su temporalidad, al formar parte de la grandeza de una totalidad que abraza el cosmos. El mundo se escribe dentro y fuera de nosotros, el hombre escribe a partir de él, y rebasa los límites de su existencia breve, para ser, pertenecer y “hacer-aparecer” a través de la palabra, todo aquello que se encuentra “más allá” y “más acá” de sí mismo.

Así la escritura tiene su origen en el lenguaje, y no sólo intenta mostrar aquello velado, en el sentido del *a-letheia* griego que Heidegger nos enseñó a reconocer, sino también al ser palabra, nos obliga a pensar en ella como la voz individual y a la vez colectiva, que a pesar de ser dicha una sola vez, al aparecer escrita, encuentra su permanencia como mensaje de salvación, bendición, maldición, plegaria, prohibición, ley o sentencia, resonando continuamente, en los muros tanto de la poesía como del discurso filosófico. Cuando decimos, la escritura es individual o colectiva, nos referimos a que si bien hay un sujeto escritor, no sólo encontramos su voz, sino también aparecen las voces de los otros, de quienes la construyen y la de aquellos que la hacen suya. En este sentido, podemos decir que efectivamente, la escritura contiene en sí misma aquello inefable del mundo, pues revela además de lo evidente, lo oculto. Es en y a través de ella como confluyen las múltiples voces que se dejan oír.

Desde este punto nos planteamos una primera pregunta: ¿Qué es la escritura? Con el fin de reflexionar y argumentar un posible acercamiento a esta primera cuestión, echemos un vistazo al *Fedro* platónico; en un pasaje de este diálogo, se cuenta que Theuth, el inventor de la escritura, se presentó ante el rey de Egipto para darle a conocer su más grande invención como apoyo y reforzamiento de la memoria. Pero el sabio rey, no se muestra satisfecho y objeta:

⁵ PAZ, Octavio, *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer (1966-1997)*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 83. En el texto *Árbol adentro* de 1987 aparece una versión corregida, donde el último verso se modifica, agregando: “También soy escritura/ y en ese mismo instante/ alguien me deletrea”.

“No has inventado un medio para reforzar la memoria, sino para debilitarla”.⁶ De cierta forma, esta analogía utilizada por Sócrates contiene una gran carga de razón, se pierden muchas cosas con la escritura, sin embargo hoy día sabemos que con ella se ganan otras. Y es que el intercambio del habla que movió al filósofo griego hasta el momento de su muerte, era mucho más vivo, y sobre todo, aquello que se decía se cimentaba aún más con la autoría, esto es, para Sócrates, la verdad de la palabra en la comunicación frente a frente, se respaldaba con la presencia de quien emitía el mensaje. Debemos tomar en cuenta que para Sócrates, “la verdad” es el punto al cual debe tender toda retórica. Para este pensador, la escritura rivaliza con lo inmediato del discurso oral, sin embargo, ya desde esa época, el ejercicio de la escritura se consolidaba, y no debemos olvidar que durante los momentos que sucedieron a su tiempo, el arte de la escritura y de la lectura dio pie a una nueva forma de cultura.

La historia del pensamiento occidental nos muestra como la escritura viene a ser una forma de aprendizaje, reflexión y cuidado de sí en épocas posteriores a la era socrática; por ejemplo, en la doctrina estoica, cuya premisa “Retírate a ti mismo y permanece allí”, implicaba estudiar, leer, prepararse para los reveses de la fortuna, o bien, una meditación o preparación para la muerte. Así lo apunta Foucault en *Las tecnologías del yo*: “Escribir también era importante en la cultura del cuidado de sí. Una de las características, era tomar notas de sí mismo que debían ser releídas, escribir tratados o cartas a los amigos para ayudarles y llevar cuadernos con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que necesitaba”.⁷

En el texto mencionado, Michel Foucault se ocupa de hablar del “cuidado de sí”, que se empata con el “conócete a ti mismo” délfico. Con el “cuidado de sí”, el hombre debe hacerse consciente de preocuparse más del cuidado de sus actividades, y no tanto del cuidado del alma como substancia. Esto causó un giro respecto a la concepción sobre el cuerpo y el alma, pues al preocuparse por el primero, uno se preocupa de sí (del alma), buscando purificar a través del cuerpo,

⁶ Cfr. PLATÓN, *Fedro*, p.365.

⁷ FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo*, pp. 61-62.

cada rincón del alma. El “cuidado de sí”, también llevó a la escritura a explorar diversos terrenos como la administración y las actividades burocráticas entre otras tantas. El “sí mismo” era algo de lo cual se debía escribir, era tema, objeto y sujeto de la actividad literaria. Los epicúreos decían: “Nunca es demasiado tarde para ocuparse de sí”, encontrando la vía para acercarse a sí mismo a través de la escritura. Poco a poco, la relación del hombre con el mundo, se fue estableciendo a partir de la palabra escrita. Durante todo el helenismo prevaleció la escritura y la “verdadera dialéctica” dio paso a la correspondencia. Las epístolas vienen a ser un profundo examen de conciencia, sólo basta asomarnos a las cartas de Séneca o Marco Aurelio, interesados en la reflexión de sí mismos a partir de la vida cotidiana.⁸ Posteriormente el diario y la confesión constituyen las formas escritas de la era cristiana. Vemos así, que la escritura se constituye como una de las tradiciones occidentales más antiguas, en donde apreciamos que, a pesar de que la cultura se encuentra orientada hacia el alma, las preocupaciones por el cuerpo adquieren una gran importancia, ya que es él quien experimenta las pasiones y las meditaciones del alma.

La escritura es un acto profundo y solitario, que advierte quien realiza la acción con el fin de llevar más allá de sí, aquello que empíricamente ha vivido, sentido o pensado. Escribir, nos dice María Zambrano, es “defender la soledad en que se está; es una acción que brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable”.⁹ Gracias a la lejanía que nos otorgamos para con el mundo, hacemos posible la relación con él. El escritor debe defender esa soledad, mostrando lo que en ella se oculta. Pero, regresando un poco al planteamiento socrático, ¿Por qué escribir, si ya hay un habla? Porque como comenta Zambrano, el habla es una reacción urgente, apremiante, hablamos todo aquello que brota de nuestra espontaneidad, el apremio nos llega de afuera, de “una trampa en que las circunstancias pretenden cazarnos, y la palabra nos libra de ella”, sin embargo, no nos hacemos absolutamente responsables de la palabra, puesto que no brota de la totalidad íntegra de nuestra persona hasta que escribimos.

⁸ *Cfr. Ibid*, pp.45-55.

⁹ ZAMBRANO, María, *Hacia un saber del alma*, p.31.

Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea. Pero la palabra no nos recoge, ni por tanto nos crea y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra al momento y luego somos vencidos por él, por la sucesión de ellos que van llevándose nuestro ataque sin dejarnos responder. Es una continua victoria que, al fin se transmuta en derrota. Y de esa derrota, derrota íntima, humana, no de un hombre particular, sino del ser humano, nace la exigencia de escribir. Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente. Y la victoria sólo puede darse allí donde ha sido sufrida la derrota, en las mismas palabras. Estas mismas palabras tendrán ahora, en el escribir, distinta función; no estarán al servicio del momento opresor, ya no servirán para justificarnos ante el ataque de lo momentáneo, sino que partiendo de nuestro ser en recogimiento, irán a defendernos ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra.¹⁰

Para la Zambrano de *Hacia un saber del alma*, al contrario de Sócrates, en el acto de escribir hay una retención de las palabras, las mismas que se sueltan en el habla, por medio de un desprenderse de ellas, pero que a la vez son un ir desprendiéndose ellas de nosotros. Al escribir se retienen las palabras, se hacen propias, se reconcilia el hombre al encuentro con ellas, buscando lo infinito desde nuestra finitud. Así el escritor saborea la gloria, la gloria de una reconciliación con las palabras, anteriores y tiranas de una “potencia de comunicación”, llevándolo a límites recién descubiertos del ser del hombre con lo inhumano. Para Zambrano la idea de quien verdaderamente escribe, es salvar a las palabras de su vanidad, de su vacuidad, buscando no su fugacidad, sino haciéndolas perdurar.¹¹

Para la malagueña nunca se podría llegar a las “grandes verdades” por medio del habla, pues la verdad de lo que pasa en el secreto, en el misterio, en el

¹⁰ *Ibid*, p.32.

¹¹ *Cfr. Ibid*, pp. 31-38.

silencio, no puede decirse, es necesario que se escriba. “Descubrir el secreto y comunicarlo son los dos acicates que mueven al escritor”.¹²

En *El hombre y lo divino* la malagueña también reflexiona sobre el oficio de escribir, comentando que el hombre se libera al dar a ver lo que él ve, ya que con la escritura puede mostrar “la inmensidad oceánica que se recoge en un vaso minúsculo”. Por ello se debe escribir sin temor al tiempo, ya que inevitablemente el tiempo se mueve, y el ser en él, forjando una verdad, que no es única y perenne. Se debe hacer una verdad, aunque sea escribiendo.¹³

Esto último nos lleva a un segundo cuestionamiento; ¿Quién escribe cuando se escribe? A esta pregunta podemos responder que por obvias razones el que escribe es un hombre inspirado, que conoce puntualmente el lenguaje, que dotado de todos sus sentidos para percibir y comunicar los afectos del alma, ha presenciado, sentido y pensado los actos de los hombres en el mundo, en fin, responderíamos en pocas palabras, que es un escritor el que lo hace; sin embargo, por muy ingenuo que parezca, tomando como base aquel dualismo platónico entre cuerpo y alma, y teniendo que elegir entre uno y otro para decidir quién escribe, nos atrevemos a decir que es el cuerpo quien lo hace; y es que la materialidad de la escritura, la coloca más cerca del cuerpo que del alma. El cuerpo escribe y se escribe, y de esta forma la escritura también se convierte en cuerpo, ella es ya en sí misma una experiencia vital, y si tomamos en cuenta que la experiencia no es otra cosa que representación de uno mismo, ésta habla ya de sí y se representa. El texto es en sí mismo un cuerpo, la constancia narrativa de esta escritura corporal se encuentra en “La escritura del Dios” que aparece en *El Aleph* de Borges, pues el mensaje indescifrable y divino se esconde en la piel del jaguar. La escritura, una vez constituida, obtiene su propio ser, se aleja de su autor, que al aceptar el compromiso de convertirse en escritor, sabe que la pierde, pues la escritura es un cuerpo ontológicamente autónomo, y de la misma manera, en otro momento, será un cuerpo distinto el que se acerque a ella, brindándole

¹² *Ibid*, p.38.

¹³ Cfr. ZAMBRANO, M. *El hombre y lo divino*, pp.12-14.

otra posibilidad de ser. Al escribir, el hombre es él y a la vez su obra, el cuerpo es aquél que escribe, pero la escritura es al mismo tiempo, eso “otro” del escritor que necesita ser representado, pues en la escritura se encuentran presentes las múltiples voces de los hombres y del mundo. Es así como la escritura asume su propio cuerpo, alejándose de su creador. El cuerpo se ausenta de la escritura, en la medida en la que se encuentra presente “escribiendo-se”. La escritura se enmascara, pues el cuerpo de quien escribe se encuentra ausente, no únicamente cuando la escritura se conforma en su propio cuerpo, sino también en el acto mismo de escribir, ya que es el cuerpo, junto con toda la carga del misterio universal quien realiza el acto de escribir; así mismo un lector, con un cuerpo diferente experimentará y le brindará otra corporeidad a esa escritura. Es así como el cuerpo es ausencia y presencia en la escritura.

Intentemos explicar esto con mayor claridad. Líneas arriba comentamos que Platón en *Fedro* habla de la escritura como eso que dispersa la palabra fuera de su origen, la aleja del logos, entendiendo éste como límite o estructura territorial de la razón, y alejándola también de un autor que la defienda; “fármaco de la memoria” es como la llama Sócrates.¹⁴ Por el otro lado, Zambrano nos dice que es necesaria la escritura, para que lo que se tiene que decir prevalezca y trascienda, pero al intentar exponer en esta reflexión nuestro argumento a la pregunta por el sujeto de la escritura, hemos sostenido que el cuerpo es quien escribe, ya que al materializarse la escritura, se coloca en el plano de lo sensible, alejada del *eidos*, y por lo tanto de la razón, que viene a ser aquello que nos revela el alma. Sin embargo nuestro argumento viene a partir de refutar la concepción platónica que se desarrolla en *La República*, en donde se plantea que lo material debe concebirse como la sombra que miente y engaña, sin embargo, no podemos negar que es a partir de lo sensible que el hombre comienza a conocer. Lo que caracteriza a “la palabra de carácter escrito” a diferencia de “la palabra hablada”, no es tanto su condición de aparecer como verdadera o falsa, por el contrario, su “estar-escrito” no aminora su ser original, es decir la palabra hablada, sino que lo

¹⁴ Cfr. también DERRIDA, J. “La farmacia de Platón” en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 92-260.

acrecienta, lo libera, lo expande, ya que admite la ejecución de la lectura. Tan esto es así, que los diálogos de Platón surcaron el camino para los diálogos literarios, sobre todo los dramáticos, porque en esa palabra escrita se contiene no sólo la inspiración y pensamiento del autor, sino la naturaleza en su totalidad. Esa gloria que comentábamos anteriormente a partir de Zambrano y que experimenta el escritor, le sobrepasa, lo trasciende, transformándose en palabra: “Así, el ser del hombre escritor se forma en esta fidelidad con que transcribe el secreto que publica, siendo fiel espejo de su figura, sin permitir a la vanidad que proyecte su sombra, desfigurándola”.¹⁵ La gloria ya no es sólo del escritor, es de todos, se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con sus lectores y así mismo la traspasa, dejándose ser y aparecer en el texto.

Si la palabra escrita borra las líneas que hermanan al autor con su obra, como se recomienda en *Fedro*, entonces estamos de acuerdo que esa palabra ya no pertenece al sujeto que la enuncia, sino que ahora pasa a ser una entidad colectiva. De esta manera, no podemos negar que la escritura “habita entre los hombres”, que tiene una “existencia duradera” y que “es” un cuerpo diferente, en todo el sentido del término, aunque su significado implique una relación social que deja atrás a su creador. Sin embargo, esto no la hace carecer de verdad o razón, pues al desocultar o descifrar aquello que significa, aparece como un “ser-ahí” que habla del todo. Como Jacques Derrida declara en *La escritura y la diferencia*:

Escribir es retirarse. No bajo una tienda de campaña para escribir, sino de la escritura misma. Caer lejos del lenguaje de uno mismo, emancipándolo o desamparándolo, dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra [...] Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión; todo y nada. Respecto a la obra el escritor es a la vez, todo y nada.¹⁶

A partir de esta idea nos atrevemos a afirmar que la escritura ya no le pertenece al sujeto creador, ha renunciado a ella, y ésta cobra su propia

¹⁵ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber del alma*, p. 38.

¹⁶ DERRIDA, J. “Edmond Jabés y la cuestión del libro” en *La escritura y la diferencia*, pp. 96-97.

materialidad. Si logramos concatenar lo que Derrida nos dice con el origen mitológico de la escritura, en el cual recordamos cuando el dios Seth, celoso del poderío de Osiris, participa en su desmembramiento, Isis copula con el cadáver de Osiris y entonces concibe a Horus. Horus arranca los testículos de Seth, mientras que éste le extirpa un ojo a Horus. Theuth, el dios cirujano, cura las heridas, repone los órganos, reúne las partes del desmembramiento, es decir, organiza los “enunciados corporales”.¹⁷ Así Theuth se convierte en el dios de la escritura por su conocimiento, pero Seth y Horus, son dos entidades corporales independientes de Theuth, a pesar de que él los haya reconstruido. De esta manera el autor desaparece, dejando que el texto trascienda *per se*.

Esto ha sido estudiado en diversos momentos, pero durante el siglo XX, como respuesta a la exageración romántica por una búsqueda de la presencia del autor, surgieron diversos movimientos antitéticos, que revolucionaron, en gran medida, la figura de quien escribe, creo importante comentarlo de manera sucinta, pues nos auxiliará en la comprensión de algunos aspectos como el de la subjetividad, que desarrollaré en el siguiente capítulo.

Aunque la crisis del autor comienza después de la segunda mitad del siglo pasado, ya encontramos antecedentes a finales del XIX, sobre todo con Mallarmé; el poeta proponía una “escritura blanca”, que dejara testimonio de que la única realidad que permanece en un texto es la del enunciado, de esta manera el autor no es concebido más que como ausencia, haciendo que cada palabra se vacíe de significado para ser sólo significante, libre de sujeciones del lenguaje, dirigida al vacío, directamente hacia la nada.

Sin embargo, es en la deconstrucción donde la crisis del autor plantea una dirección más nítida. En esta postura postestructuralista, Derrida comienza con una crítica lacerante a lo que él llama “falocentrismo de occidente”, entendiendo éste como aquella necesidad compulsiva de encontrar explicaciones y verdades objetivas e irrefutables ante las cosas, en el terreno de lo que él también bautiza como “la metafísica de la presencia”; este “falocentrismo” busca fijar el origen a

¹⁷ Cfr, WEISS, Gabriel, *Los dioses de la peste*, p. 46.

todo, es la búsqueda de un creador, una autoridad, un autor al cual asirse. Para acabar con ello, según entiendo en la deconstrucción derridiana, se debe buscar “la ausencia”, porque en ella no hay nada, sólo escritura, nada más allá de suplementos, nada más que diferencias o una cadena de significados siempre sustitutivos, creando siempre un movimiento en abismo. Deconstruir, dice Cuesta Abad, “es deshacer las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, la presencia y la ausencia, el significante y el significado”.¹⁸ La deconstrucción que propone Derrida, es una negación de las categorías metafísicas anteriores desde Platón a Heidegger, del idealismo, de su representación y poder. Es el “pensamiento de la huella”, que se antepone a la historia, y que crece a partir de los “blancos”, donde todo concepto se desengancha de su articulación por cadenas, basándose en la “no contradicción”, “la no negación” y “la no temporalidad”, pensando en un lenguaje que se ha escrito siempre, pues la escritura “es” siempre independiente del sujeto que la crea, se encuentra fuera de cualquier círculo epistemológico. La ausencia del autor en la deconstrucción viene a ser en el siglo XX, el primer fundamento, para comenzar a brindarle un nuevo sentido de desnudez al texto, y por consiguiente al texto literario. Esto último es muy cuestionado por aquellos que piensan que la deconstrucción vino a extraviar el sentido que detona el texto.

La crisis de la autoría encuentra un eco más fuerte, en otro francés postestructuralista, Roland Barthes, quien a finales de los sesenta saca a la luz un artículo titulado “*La muerte del autor*”.¹⁹ Ya tiempo atrás él había venido trabajando con planteamientos de deconstrucción de la escritura, que surgieron de la insatisfacción que suscitó el programa estructuralista.²⁰ La escritura en Barthes resulta ser el compromiso por el cual el escritor se vuelve prisionero de las palabras de otro, incluso de sus propias palabras, en *El grado cero de la escritura* dice a propósito:

¹⁸ CUESTA Abad, José Manuel, *La teoría del lenguaje Literario*, p. 137.

¹⁹ Cfr. BARTHES, Roland, “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*, pp.65-71.

²⁰ Existen textos posteriores como el artículo publicado en 1972 “De la obra al texto” en donde también indaga sobre la ruptura con el autor como punto de origen.

Lo que opone a la escritura a la palabra es el hecho de que la primera siempre aparece simbólica, mientras que la segunda no es más que la duración de signos vacíos, cuyo movimiento es lo único significativo. Toda palabra es encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos.²¹

El texto es para Barthes sólo un entramado de citas, y referencias innumerables, inscritas en la cultura a través del tiempo, que pierde de vista al original. El autor de *S/Z*, desestabiliza en “La muerte del autor” una de las categorías más importantes de la tradición literaria, pues pone en tela de juicio que la lengua de la literatura sea algo que busque definir a alguien, como lo suponía el espíritu romántico del XIX. El autor es para él, el resultado de la ideología capitalista y burguesa que otorga la máxima importancia al hombre, en este caso a aquél que escribe. El lenguaje literario es en Barthes una estructura autosuficiente, cuya única función es la de Ser, y no plantea como centro de lo literario los gustos, las pasiones, los vicios de su creador, pues como él mismo señala, “darle un texto a un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”.

Barthes y Derrida coinciden en que la única metafísica que debe gobernar al texto es la de la ausencia, la muerte del autor, es ese alejamiento del falogocentrismo que también promovió Nietzsche con la sentencia de la muerte de Dios.

De esta forma resulta interesante observar que en la propuesta de Barthes, existe un retorno a un carácter oral de los textos originarios, los textos antiguos que no necesitaban un autor, sino que formaban parte de un sujeto colectivo cultural y social. El texto del pensador francés termina con la siguiente frase: “El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”.

Otro pensador que no podríamos dejar fuera de esta breve reflexión es el francés Michel Foucault. Tiempo después de Barthes, este autor escribe una

²¹ BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, pp. 26-27.

conferencia titulada “¿Qué es un autor?” En ella toma prestada una frase de Beckett para iniciar su disertación: “¿Qué importa quién habla?”.²² En este artículo concuerda con Barthes y Derrida en la desaparición del autor, pero su línea es menos radical; plantea que el autor debe ser analizado como una entidad discursiva que tiene una función compleja y variable, característica del “modo de existencia, de circulación y funcionamiento en el interior de una sociedad”. La “función-autor” como él mismo la llama, se encuentra situada en el borde de los textos, es decir, más allá de la realidad y la ficción. Foucault, como en toda su obra, se remite a la historia, debemos decir que algunas veces con brotes de imaginación, y nos dice que la noción de autor, que hoy día se sigue considerando para rastrear la historia de un concepto, de un género literario o bien un tipo de filosofía, proviene de la exégesis cristiana que servía para otorgarles cierta autenticidad, posteriormente, continua Foucault, durante los siglos XVIII y XIX la función-autor tuvo que ser a partir de la problemática judicial, dada la necesidad de determinar un responsable para ser castigado ante cualquier falta moral, religiosa o de otra índole. Comenta que en la antigüedad los textos literarios eran valorados, independientemente de los autores, baste con plantear como referencias el *Enuma Elish*, *El libro de los muertos*, o el *Popol Vuh* entre muchos otros; el valor de los textos científicos en cambio, dependía de quien los signara. Hoy día, esto es todo lo contrario, los textos científicos se han ido independizando del nombre del autor, y los literarios o filosóficos, ya dependen absolutamente del nombre de quien los crea, hoy día el nombre del autor es la garantía para darle prestigio a un texto, aunque en muchas ocasiones la calidad de éste no sea la misma que la de aquellos que le otorgaron el renombre. A Foucault no le basta la muerte del autor, como tampoco es suficiente repetir constantemente que Dios o el hombre han muerto, para él resulta importante detectar ese lugar que ha quedado vacío a partir de esa ausencia. En la literatura, más allá del nombre propio, más allá de la incertidumbre que plantea el anonimato, la función-autor es el derrocamiento del concepto tradicional de autor que ha sido asesinado por su

²² FOUCAULT, M. ¿Qué es un autor? en *Entre Filosofía y Literatura*, p. 329.

propia obra, y que para Foucault han pasado de ser “autores” a “instauradores de discursividad”.²³

De esta forma, ya sea que aparezca bajo el nombre de “Ausencia”, “Vacio” o “Instaurador de discursividad”, la escritura llega al final de la segunda mitad del siglo XX fragmentada, deconstruida, originaria en sí misma a partir de su propia constitución. Esta orfandad la coloca en un sitio vulnerable, pues resulta complejo pensarla como arrojada, atemporal, sin apellido; sin embargo, lejos del deseo socrático que descubrimos en *Fedro*, donde el autor debe acompañar su discurso para acercarse a la verdad, la escritura sigue siendo pensada como texto. Ya también la hermenéutica contemporánea, sobre todo la que propone Paul Ricoeur, observa una especie de separación que de una u otra forma suprime la intención del autor, el diálogo entre el texto y el lector, que es el centro de este arte/teoría de la interpretación, pero volveremos a ello más adelante, por el momento sólo podemos decir que aunque fenomenológicamente la escritura se constituya a sí misma, reafirmando constantemente su “orfandad” ya que tiene valor *per se*, no podemos negar que existe un ser creador, un escritor que de antemano sabe que toda esa experiencia vivida, toda esa sensación e inspiración contenida y depositada en el texto, ha nacido del propio cuerpo para ejercer su libertad.

Intentemos finalizar este apartado, buscando responder a una última pregunta que surge en el camino: ¿Cómo podemos plantear la experiencia de vivir, del conocimiento del mundo, sino es a través del cuerpo? Gran parte de la tradición filosófica dejó de lado al cuerpo, para plantear como única fuente de conocimiento a la conciencia. Aristóteles decía que el cuerpo es mero receptáculo de la mente. El Medioevo, planteaba que el mundo podía ser conocido por el entendimiento humano, puesto que ambos obedecían a una voluntad superior y divina. El renacimiento marca la ruptura, y se piensa en el hombre y las cosas del mundo como algo separado. El orden cartesiano, llega a designarle un lugar al cuerpo a partir de su relación con el alma, pensamos en Descartes y su *Tratado sobre las pasiones humanas*. Pero desde hace tiempo, comenzaron a surgir

²³ Cfr, *Ibid*, pp.329-360.

nuevas corrientes que se mueven en esa búsqueda en la cual el sujeto es el resultado de su relación con el mundo que habita, donde al ser experiencia y cuerpo, se establece una nueva forma de comunicarse con los otros y con el mundo. Desde la interpretación de los sueños de Freud, a los estudios retóricos de Jakobson, al dispositivo lingüístico del inconsciente y los espejos de Jacques Lacan, pasando por los testimonios corporales de Antonin Artaud, la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, hasta llegar a lo que hoy día los estudiosos han llamado biosemiótica. Lo cierto es que es innegable que sabemos del mundo a través del cuerpo, y es a partir de él que lo exteriorizamos. Recuperar el cuerpo es recuperar al sujeto desgastado por el cientificismo y la tecnología. El cuerpo es ahora un campo de posibilidades para crear realidades alternativas desde el arte. El cuerpo debe ser constituido como un sujeto epistémico. Conocer desde él es reconocer la subjetividad en el proceso de conocimiento. Debemos recuperar el cuerpo y no verlo como un universo excluido.

El cuerpo y sus percepciones alteran la armonía cósmica al transformarse en escritura, puesto que estas alteraciones devienen de su experiencia. Si bien, como observábamos anteriormente con Foucault y el “cuidado de sí”, el cuerpo debe ser contenido, ordenado y disciplinado, pues sólo así, al momento de realizar el ejercicio de la escritura, tendrá un acercamiento más comprometido con el conocimiento.

Así pues, concebimos a la escritura como un “estar-se haciendo” desde el cuerpo, pero para ello hay que transformarse en vacío, y dejarse tocar por las voces del mundo. Cuerpo-Escritura, como una metáfora; el sentido propio y el figurado, el que vive en el mundo y la que lo recrea. Cuerpo y escritura, dos entes que no podrían nunca ser remitidos el uno al otro, pues ambos traducen en términos diferentes una realidad anterior más profunda, aquella que nos arroja hacia el sentido que nos libera.

I.2. La Escritura-Cuerpo de Clarice Lispector

*“Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém.
Provavelmente a minha própria.”*

“Ser intelectual es usar sobre todo la inteligencia, lo que no hago: lo que uso es la intuición, el instinto (...) Soy una persona que tiene un corazón que a veces se da cuenta, soy una persona que quiso poner en palabras un mundo inteligible y un mundo impalpable”

Clarice Lispector

Como hemos visto hasta este momento, la escritura nace del cuerpo, es el cuerpo quien escribe, y la escritura es un cuerpo dispuesto siempre a enfrentarse a otro cuerpo, el del lector; sin embargo, existe siempre una marcada diferencia entre lo que es la escritura femenina y la masculina. Pareciera que la escritura del hombre a diferencia de aquella hecha por mujeres, se distingue más por un ejercicio racional, que por un ejercicio sensible, se inclina más hacia la cabeza que al corazón; parece que el hombre ha sufrido más que la mujer “la marca del concepto”, esa marca que el mundo moderno ha proyectado, con el fin de que los hombres dejen el testimonio de su paso por el mundo, olvidando quizá que la otra parte, la sensible, es también fundamental.

Es Helen Cixous en *La risa de la medusa*, quien reflexiona sobre la práctica femenina en la escritura; para ella, la mujer escribe con “tinta blanca”, pues virginal y ajena al brutal falocentrismo del mundo, nunca se somete a reglas establecidas. La libertad que se respira en su discurso es una conquista continua que se realiza como “un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí misma, una inmersión”.²⁴ Ella, la mujer, al escribir “materializa carnalmente lo que piensa y lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, <inscribe> lo que dice, porque no niega a la pulsión su modo indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada”.²⁵ Para Cixous el cuerpo es el instrumento de creación, que por

²⁴ CIXOUS, H, *La risa de la medusa*. P.55.

²⁵ *Ibidem*.

medio de la intuición y la sensibilidad logra crear una escritura que marca la diferencia con la tradición de una literatura intelectual, racional y sobre todo masculina.²⁶

Todo lo que tenga que ver con el cuerpo debe ser explorado, desde sus funciones a su libido, a su imagen; una vez hecho esto se debe observar como todo se transforma en el nivel simbólico. Las mujeres deben escribir su cuerpo y al hacerlo liberarán su inconsciente que ha sido silenciado hasta ahora.²⁷

Para la autora francesa, la escritura femenina que aún se mueve en tierra virgen, es un canto anterior a la ley, y maternal como sólo la mujer puede ser, canta el primer amor, emergiendo del silencio. “En ella el todo del cuerpo se hace texto, trayecto para inventar” con el fin de dirigir sus naves a la “palabra imposible”, donde crea “lo otro”. La escritura es la manera de dejar oír al cuerpo con “recursos indomables” como bien apunta Cixous.

La escritura del cuerpo, desde la perspectiva de Cixous, además de hacerse desde lo más profundo de las entrañas y de permitir expandirse más allá de ella misma, debe también reafirmar la vida, atreviéndose siempre a ir un paso adelante de lo establecido, debe cruzar las fronteras con el único objetivo de comenzar a vivir en “otra parte”, ese sitio donde se escribe la historia con un color distinto, con el del corazón; porque allí donde ella ama, “todos los conceptos de la antigua gestión están superados”.²⁸ Al escribir, ella es uno y el otro, pues como menciona Octavio Paz, continuando la idea de Simone de Beauvoir que desarrolla en *El segundo sexo*: “la mujer siempre ha sido la otra”:

La mujer ha sido para el hombre lo „otro“, su contrario y su complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos

²⁶ Aunque Helen Cixous, se compromete con una escritura feminista, a la cual esta investigación no apunta, si debemos comentar que creemos que existe una marcada diferencia tanto formal como temática entre una escritura femenina y la escrita por los hombres, sobre todo en lo que respecta a la línea de la sensibilidad y la razón.

²⁷ CIXOUS, H. *Op. Cit*, p. 23.

²⁸ *Ibid*, pp. 65-66.

imperiosamente la aparta y la excluye. La mujer es un objeto alternativamente precioso o novicio más siempre diferente.²⁹

La mujer se inventa y reinventa constantemente, porque como dice Paz en *El Laberinto de la soledad*, es un “medio para obtener el conocimiento y el placer [...] es ídolo, diosa, madre, hechicera, pero jamás puede ser ella misma”.³⁰ Es así como logra despojarse de sí, para transformarse en escritura. Esa posibilidad de procrear y crear, le permite poseer un movimiento constante, imaginar y saber de aquello que hemos llamado lo originario: el secreto y el silencio del mundo, que pareciera que hoy día permanece velado a los ojos de la razón.

La escritura de Clarice Lispector es una viva muestra de todo ello, pues además de partir de la naturaleza y la intuición, compromete los sentidos: respira lo que ve, escucha lo que huele, acaricia el sonido y lo saborea en silencio con el fin de hacerlo palabra. Su percepción se convierte en el instrumento de su imaginación, misma que nos lleva curiosamente hacia una literatura que bien podríamos tildar de metafísica u ontológica, además de existencial entre otros varios calificativos; una producción que flota ya, y a pesar de sus detractores, en las filas de las más selectas obras de lo literario universal.

Ella se escribe con el cuerpo, su estilo es el de borrar y dibujar los propios límites que comprimen y expanden su Ser, su escritura aunque originaria del cuerpo, nos habla de lo que está más allá de él, de ese misterio que es revelado sólo a unos cuantos, a aquellos que aprenden a ver sin mirar. La búsqueda de lo pre-lógico, de la meta-existencia son las constantes que la empapan completamente; su voz nos habla de un antes de la palabra, porque ella, la escritura, habita allí, en la sombra interior, antes de ser eliminada por el misterio de la gracia divina. Fatídica, profética, luminosa y oscura, mentirosa y certera, amante de la imagen y del silencio, así es la escritura de Clarice Lispector.

²⁹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, p. 20.

³⁰ *Ibidem*.

Aunque quiero dejar muy en claro que en la presente investigación no pretendo hablar de Lispector en un sentido biográfico,³¹ resulta muy difícil no hacerlo, pues su mística personalidad, el trayecto vital que siguió a lo largo de los años en relación con otros personajes de la cultura brasileña, así como con otras obras y autores que influyeron su obra,³² y la estrecha relación que existe desde Lispector persona con sus textos, son sumamente seductores a la vez que alumbradores, sin embargo, aunque tome algunos aspectos de su vida, intentaré concentrarme únicamente en los límites de lo textual.

La escritura de Clarice Lispector, nace en Brasil, sin embargo tiene un origen ucraniano con raíces judías; desde su aparición en la escena literaria provocó una revolución en el mundo intelectual carioca. Una chica con apenas diecisiete años, hacía que los ojos de muchos voltearan hacia ella y la “nueva novela brasileña” se vio nutrida por su novedosa y extraña forma de hacer literatura. Lispector, quien había vivido su infancia en el nordeste, Maceió y Recife para ser preciso, fue testigo de la más sórdida miseria,³³ pero después se trasladó a Río, para relacionarse con Lucio Cardoso, Antonio Callado, Francisco Assis Barbosa y Manuel Bandeira, entre otros, con quienes logró entrar a la más selecta elite literaria carioca, y fue en aquel momento cuando *Perto do coração selvagem*, su primera novela, provocó un revuelo nacional, al grado de que Antonio Cândido la define como “*uma dessas viradas fecundas da literatura*”, “*mais o ser do que*

³¹ El sentido de esta investigación intenta concentrarse más en lo textual que en lo biográfico, sin embargo, es mi deber comentar que echar un vistazo a la vida de los autores, nos ayuda a situar, a contextualizar la obra, y esto nos auxilia de sobremanera en el proceso interpretativo. Para asomarse un poco más a fondo hacia lo biográfico de Clarice Lispector, existe una variada cantidad de obras que arrojan datos sumamente interesantes, sin embargo las más recomendables, creo yo, sobre todo por la cercanía con la autora y por su objetividad son las de Nadia Batella Gotlib, *Uma vida que se conta*. Editorial Ática, São Paulo. 1995 y la de Lauria Freixas, *Clarice Lispector*. Vidas Literarias. Omega. Barcelona. 2001.

³² Al respecto de la relación de Lispector con las influencias literarias que tuvo y que aparecen en algunos de sus textos, es conveniente revisar a Ricardo Iannace en *A leitora Clarice Lispector*, Universidad de São Paulo, 2001. En este interesante texto que prologa Nadia Batella, el autor se lanza a revisar algunas de las referencias que aparecen en los textos Lispectorianos como Katherine Mansfield, Dostoievski, Herman Hesse y Monteiro Lobato principalmente.

³³ Quizá datos biográficos sobre su infancia y el contexto que le tocó vivir son los que han llevado a críticos como Solagne Ribeiro o María Helena Oliva entre otros muchos, a buscar la posibilidad de una lectura ideológica de las obras de Lispector. Véase por ejemplo. Solagne Ribeiro de Oliveira. “A paixão segundo G.H.: Una lectura ideológica de Clarice Lispector” en *La escritura del cuerpo y el silencio*. Anthropos. *Huellas del conocimiento*, Extraordinarios no. 2, 1997. Pp. 59-67

estar”, identificándola como una escritura del Ser. Cándido mira la literatura de Lispector con una fuerza narrativa extraordinaria y novedosa, permeada de poesía y mística.

*Uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva mas um instrumento real do espírito capaz de nos fazer penetrar em alguns do laberintos mais retorcidos da mente.*³⁴

Las obras de Lispector fueron en aumento y dirigiéndose hacia nuevas búsquedas en diversos “géneros”, como la crónica, el cuento y la novela, aunque la mayoría de ellos con la constante de su preocupación por la palabra, el ser y la creación. Así surgen cuentos reunidos en diferentes textos como *Felicidad clandestina* (1971), *Lazos de familia* (1960), *La legión extranjera* (1964), *Viacrucis del cuerpo* (1974), *¿Dónde estuviste anoche?*(1974), *La bella y la bestia*(1979), *Imitación de la rosa* (1973); sus novelas: *Cerca del corazón salvaje* (1944), *O lustre* (1946), *La araña* (2003), *La lámpara* (2006), *La ciudad sitiada* (1949), *La manzana en la obscuridad* (1961), *La pasión según GH* (1964), *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), *Agua viva* (1973) *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* (1978); así como también crónicas contenidas en *Para no olvidar* (1978) y *Revelación de un mundo* (1984) entre otros textos varios.

La literatura de Clarice se ha enfrentado a críticas y alabanzas a lo largo del tiempo, y ha sido interpretada desde diversas posturas: hay quienes apuestan por la crítica social como Solagne Ribeiro,³⁵ hay otros como Benedito Nunes, que la relacionan con el existencialismo francés,³⁶ hay quienes la observan como

³⁴ CANDIDO, Antonio, “No raiar de Clarice Lispector” en *Varios escritos*, São Paulo, Muas Cidades, 1970, p. 128. “Un intento impresionante para llevar a nuestra torpe lengua a dominios poco explorados, forzándola a adaptarse a un pensamiento lleno de misterio, para lo cual sentimos que la ficción no es un ejercicio o una aventura afectiva, sino un instrumento real del espíritu capaz de hacernos penetrar en algunos de los laberintos más retorcidos de la mente” La traducción es mía.

³⁵ Cfr. RIBEIRO de OLIVEIRA, Solagne, “O social como metáfora do existencial em A paixão segundo G.H.” en *A barata e crisálida, o romance de Clarice Lispector*, Río de Janeiro, José Olympio editora, 1985, pp. 69-78

³⁶ En esta línea podemos descartar el existencialismo sartreano como influencia en la obra de la Lispector, a pesar de que varios críticos han intentado explicar e interpretar este referente, ella misma lo aclara en

representante de la novela intimista³⁷ o psicológica,³⁸ algunos como Luisa Trías la insertan dentro de la novela urbana,³⁹ otros dentro de la narrativa suprapersonal como Bosi,⁴⁰ o en el peor de los casos con el feminismo, sobre este último punto, debemos decir que si bien la literatura de Clarice Lispector es femenina, como comentaba líneas arriba, resulta complicado pensarla como feminista desde mi perspectiva, porque si bien la mayoría de sus personajes son mujeres que se mueven en situaciones cotidianas, ella apunta siempre a un lugar que se encuentra más allá del conflicto de género, no busca testimoniar o reivindicar el papel de la mujer en el contexto social machista, sino que apuesta por una búsqueda más ontológica, una búsqueda del Ser en el mundo de lo originario, de lo sagrado y de lo misterioso, que se manifiesta en los más mínimos acontecimientos o en los más imperceptibles detalles, como a propósito dice Maura: “En este sentido, siguiendo la tradición judía, busca el santuario que cada uno alberga en sí mismo, allí donde habita la divinidad, por medio de anécdotas, de cuentos que sirvan tanto al que cuenta como a los que le escuchan”.⁴¹

Siguiendo a Antonio Maura, la obra literaria de la escritora brasileña se vuelve “sapiensal o profética”, haciendo que el mensaje se transforme en una oración que se repite, por ello, él apela a la búsqueda de sentido de algunos textos

diversos momentos, como en la entrevista que le hacen la periodista y escritora Marina Colasanti, el poeta, crítico y profesor Affonso Romano de Sant’Anna y Joao Salgueiro, traducida por Elena Losada Soler de donde citamos algunas líneas:

“ARS: Todavía hablando de este libro (la manzana en la oscuridad), ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?

CL: No, ninguna. Es más, mi náusea es diferente a la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida (...) No es sartreana.” “Declaraciones autobiográficas y literarias” en *La escritura del cuerpo y el silencio*, Anthropos, Huellas del conocimiento, *Op. Cit.*, p. 17.

³⁷ Alfredo Bosi, al referirse a los narradores intimistas, nos dice que no siempre la introspección apunta al sueño o a lo irreal, sino que puede detenerse en la infancia o en un estado del alma sin que impida el proceso de transfiguración. En este tipo de narrativa integra a Osman Lins y a Austtran Dourado. BOSI, Alfredo, *Historia concisa de la Literatura Brasileña*, pp. 445-449.

³⁸ Esta perspectiva de creación es muy repetida por los críticos, porque como ella misma menciona en alguna ocasión al respecto: “Algunas personas cosen para afuera, yo coso para dentro”

³⁹ TRÍAS Folch, Luisa, *Literatura brasileña*, pp. 305-309.

⁴⁰ BOSI, Alfredo. “De la narrativa ‘egótica’ a la narrativa suprapersonal. Experiencias” en *Op. Cit.*, pp. 449-454.

⁴¹ MAURA, Antonio. “Argumento” en *La escritura del cuerpo y el silencio*, P.37.

de Clarice en las fuentes hebraicas, como lo hace en otro artículo,⁴² línea temática que es innegable en algunos de sus textos como *Paixão segundo GH*, por mencionar sólo alguno.

La escritura de Lispector apunta a la referencialidad de un lenguaje original, hermético y a la vez transparente, que como dice Nadia Batella, “nos adentra a un territorio de lo imaginario, enfrentándose directamente como la fantasía y la invención de sí misma (...) que la lleva a una experiencia de riesgo del lenguaje”.⁴³ Y esta experiencia de riesgo de lenguaje es precisamente lo que se vive al escribir: “o resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” reza una línea de *Um sopro de vida*.⁴⁴

Como nos hace ver Luisa Trías, Lispector introduce en la literatura brasileña, técnicas de expresión novedosas, que obligan a la crítica a revisar los criterios de valoración tradicionales, ya que su narrativa subvierte la estructura de géneros, funde poesía con prosa, rompe secuencias de “principio, medio y fin”, quiebra el orden cronológico, utilizando imágenes, metáforas, antítesis, paradojas, símbolos, sonoridades, y un gran etcétera,⁴⁵ causando la extrañeza de los lectores más ávidos como el caso de Álvaro Lins a propósito de *Cerca del corazón salvaje*: “Leí la novela dos veces, y al terminar sólo tenía una impresión: la de que la novela no estaba terminada, la de que como obra de ficción su estructura estaba incompleta e inacabada”.⁴⁶

El flujo de la conciencia, que ya aparecía en la literatura realista del siglo XIX, logra colocar como centro a la conciencia individual, con estrategias innovadoras como el monólogo interior, la digresión, la fragmentación, provocando, como nos lo dice Berta Waldman,⁴⁷ que la experiencia interior pase al

⁴² MAURA, Antonio. “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector” en *La escritura del cuerpo y el silencio*, pp.77-80.

⁴³ N. BATELLA Gotlib, N. “Um fio de voz: historias de Clarice” en *Clarice Lispector. A paixao segundo GH*, Ed. Crítica coordinada por Benedito Nunes.p. 161. La traducción es mía

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Cfr.* TRÍAS Folch, Luisa. *Op. Cit.* Pp 305-309.

⁴⁶ *Ibid.* ALVARO Lins citado y traducido por Trías. P. 306.

⁴⁷ *Cfr.* WALDMAN, Berta. *A paixão segundo CL*. Brasil, Escuta, 1993 pp. 27-36.

primer plano de la creación literaria y con ello a la temática de la existencia, al estilo que Joyce, Proust o Faulkner imponían en occidente, pero que Clarice introduce en las letras brasileñas. Este colocar el flujo de conciencia individual como centro, lleva a los personajes claricianos a un “proceso de revelación” como lo llama Luisa Trías, que arranca a los personajes de su más simple cotidianeidad, para verse a sí mismos desde otro ángulo, y al mundo que pueblan desde otra perspectiva.

Se trata realmente de una revelación a través de la cual el personaje consigue una visión más profunda de la vida, de las personas, de las relaciones humanas, etcétera. En general estos momentos de revelación son dolorosos y dan lugar a problemas filosóficos y existenciales, a ruptura de valores, permitiendo la comparación y el análisis de realidades opuestas tales como el nacimiento y la muerte, bien, mal, amor y odio, matar o morir por amor, seducir o ser seducido, etc.⁴⁸

Para Alfredo Bosi el uso intensivo de “la metáfora insólita”, la ruptura con la trama factual y la entrega al flujo de conciencia, fueron las constantes de la construcción heterodoxa del estilo de narrar de Lispector, comparando sus obras con la “Obra Abierta” de Eco,⁴⁹ se plantea la suma de posibilidades de interpretación del texto como obra de arte. Para el crítico, la exacerbación del momento interior hace que la subjetividad entre en crisis, y regrese a su equilibrio mediante la recuperación del objeto, dando un salto de lo psicológico a lo metafísico, como se da de manera muy puntual en *A paixão segundo GH*, pues según Bosi, en los primeros textos de la escritora, se absorbe el mundo por el yo; en el caso de los últimos textos, el sujeto sólo se salva aceptando al objeto como tal. Para el crítico la crisis del personaje-yo ya no se resuelve en el encierro intimista, sino en la búsqueda consciente de lo supra individual.⁵⁰

Los textos de Clarice están lejos de los regionalismos, porque su búsqueda no era territorial, cultural, folklórica o nacionalista; también se encuentra alejada de

⁴⁸ TRÍAS, L. *Op.Cit.* p. 308.

⁴⁹ ECO, Umberto. *Obra Abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

⁵⁰ BOSI, A. *Op. Cit.*, pp. 445-454.

la gran mayoría de las vanguardias, porque ella quería decir la palabra prohibida, ser parte de ella, quería pronunciar lo impronunciable, regresar al origen, a lo antiguo, a todo aquello que se refiriera al “antes de”. Su escritura no es moderna, es en, por y para la palabra, con toda la desnudez que implica llegar al mundo por primera vez, o partir de él continuamente como si fuera la última cada vez. Su inclinación por lo *neutro vivo*, por lo inhumano, hizo que forjara textos con la lucidez vacía de quien sale con cada palabra de la caverna, dispuesto a conocer aquello que los demás se niegan a ver.

Hay una literatura cuyo objetivo es el entretenimiento y otra que nace de la necesidad biológica de expresarse que tienen algunos escritores. Estos dos tipos de discurso han coexistido desde siempre: son las voces de los contadores de historias, que se implican relativamente en lo que cuentan, y de las que hablan desgarrados por dentro, a medio camino entre la profecía y la locura. La obra de Clarice Lispector pertenece sin el menor atisbo de duda, a la segunda categoría, a la de aquellos que quieren transformar el mundo, que usan su palabra como medio para pescar en su interioridad alguna verdad que les salve, que les libere del peso horrible de lo inexplicable que toda vida conlleva...⁵¹

La escritura de Lispector, es abismal, se escribe desde la experiencia más cruda de la existencia, pero no para arrojarnos e instalarnos en la nada, por el contrario, ella canta a esa palabra que lucha por nacer continuamente a la vida, al mundo. Para ella la existencia no es nihilista ni pesimista, es éxtasis puro, y así es en las pequeñas cosas de la cotidianidad, donde nos devela lo más profundo.

Clarice es una de las autoras que se da toda al escribir, se abisma en el vacío, toma el riesgo de perderse en el lenguaje, de dejar de ser ella, sacrifica toda la vanidad de quien escribe, porque lo único importante es volverse escritura, y después de todo, dejar que esta misma vuele con sus propias alas.

No es fácil recordar cómo o por qué escribí una novela. Cuando ya se han despegado de mí, también me parecen extrañas. No se trata de un trance

⁵¹ MAURA, Antonio, *La escritura del cuerpo y el silencio*, p. 37.

sino de la concentración en el deber que parece eliminar la conciencia de lo que no haya sido escribir propiamente dicho.⁵²

La escritura de Clarice está escrita con las entrañas, pues parafraseando a Zambrano, las entrañas son la metáfora que capta, con más fidelidad y amplitud, aquello que la modernidad ha llamado subconsciente, todo el sentir originario, el sentir irreductible de la condición humana de vivir.⁵³ Es una literatura hecha con el corazón, porque al hablar de lo que está antes de..., la razón no nos alcanza para comprender del todo eso que nace sólo para ser sentido. Para ella escribir es “acordarse de lo que nunca ha existido”: “¿Cómo conseguiré saber lo que ni siquiera sé. Así, como si me acordase. Con un esfuerzo de <memoria>, como si yo nunca hubiese nacido”.⁵⁴

Así la escritura de Clarice, acaricia en cada línea de su obra el secreto, el que desnuda eso “otro”, desde la mirada de un “otro”; deja atrás su altura de humano, para transformarse en el cuerpo que olvida ser él para comenzar a susurrar lo inefable, lo innombrable, haciéndose uno con el todo, más cerca de lo Uno como pretendía Plotino en sus reflexiones sobre el arte; cerca de la nada, de lo oculto, de lo sublime como lo planteaban Longino y posteriormente Burke, porque lo antiguo y lo sagrado recorre las venas abiertas de la palabra, venas que son las de los cuerpos del mundo sin límites y entrelazadas.

⁵² LISPECTOR, Clarice, “La explicación inútil” en *Para no olvidar*, p. 77.

⁵³ Cfr. ZAMBRANO, M. *El hombre y lo divino*, pp. 163- 164.

⁵⁴ LISPECTOR, C. “Acordarse” en *Para no olvidar*, p. 32.

II. EL SECRETO EN *LA HORA DE LA ESTRELLA*:

Un diálogo hermenéutico.

Siento que existe una palabra, tal vez únicamente una, que no puede y no debe ser pronunciada. Me parece que todo lo demás no está prohibido. Pero sucede que lo que yo quiero es unirme a esa palabra prohibida ¿Será? Si yo encuentro esa palabra, sólo la diré con la boca cerrada, para mí misma, corro el riesgo de convertirme en un alma perdida para toda la eternidad.

Clarice Lispector

Como Penélope, el artista y el intérprete pasan sus días frente a un telar; el primero va tejiendo las palabras sobre la tela transparente hasta proyectar el mundo que vive o imagina; el segundo desteje punto por punto, para descubrir la ruta que la artesana aguja, con hábil maestría, fue dibujando. Lo que los une es una misma causa, el acercamiento a la isla prometida, aquella luz de faro a mitad de la ceguera que poco a poco aparece y desaparece. Así, como esa luz intermitente nacen y resucitan mucho antes de morir las obras literarias, porque el hilo es interminable, y una vez iniciada la tarea, se sabe que no hay marcha atrás; ambos, artista e intérprete, arrojados a las palabras, deben descifrarlas para intentar comprender-se más allá del silencio, ahí donde el canto de las sirenas se hace latente.

Este canto, que no es sino lo inefable de lo literario, emerge del silencio hasta llegar a arrojarse con la piel del secreto, extraña textura que oculta y desvela todo aquello que somos y el universo que nos rodea. El secreto se vale de las palabras, pero se sitúa siempre a un paso de ellas. El secreto que está, como dice Derrida, “allí para nadie”, es misterio, es conocimiento, es vacío que se llena y se vuelve a vaciar, es existencia y nada a la vez. Es aquello que persigue el

creador en su intento “mimético”⁵⁵ de representar lo que llama Carpentier, “mundos dentro de otros mundos”, la actividad *poiética*⁵⁶ consiste en mantener el secreto, y desocultarlo mediante la sucesión interminable de otro, para proyectar una realidad que jamás se agota. Así mismo, el exégeta, en cada lectura descubre que el secreto se deja escuchar, murmura, atormenta y arrulla, pero siempre escapa de sus hambrientos colmillos, lo mira, lo provoca, obligándolo a ir incansablemente tras él, siguiendo las huellas que han dejado “las palabras y sus sombras”, que enriquecen la comprensión de la realidad. Sin embargo, se ve con tristeza, cómo la permanencia del secreto es siempre fugaz, teniéndolo sólo por pequeños instantes, porque inevitablemente se vuelve a alejar.

Es el secreto en la literatura, el que nos hace participar en el juego de la interpretación. Escudriñar en “lo dicho” para desentrañar “lo no dicho”, es a lo que nos mueve el ejercicio de la lectura. La elucidación de los misterios y la aspiración al conocimiento, se convierten en los motivos por los cuales se aviva la interminable búsqueda, sabiendo de antemano que debemos dejar siempre a un lado la certidumbre, declarando nuestra ignorancia, estableciendo la duda y por consiguiente la pregunta.

Esta idea nace tras la necesidad de asomarnos al vacío, de lanzarnos a la profundidad ofrecida por el texto literario, en busca del sentido que hoy día parece perdido; de ese sentido enterrado bajo las palabras, aturdido por tantas voces, y mientras agoniza, susurra, dejando entrever algo y sólo algo de eso, que los hombres a simple vista no podemos ver.

Con el fin de desarrollar esta idea, he intentado trazar un puente entre algunos aspectos de la teoría hermenéutica que creo relevantes, tales como la comunicación entre autor-texto-lector, para de esta forma comenzar a responder a las interrogantes de “el qué”, “el quién” y “el cómo”, aplicándolos a *La hora de la*

⁵⁵ La palabra *mímesis* debe ser entendida aquí, desde la concepción aristotélica de “representación” de la realidad.

⁵⁶ El término *poiético* proviene de la voz griega *poiéo*, que significa hacer, fabricar y construir, también puede referirse a dar a luz o engendrar. Los derivados de *poiéo* son *poiema*, que significa desde la creación del espíritu hasta poema; *poiétes*, es el acto y la creación del texto literario.

estrella de la escritora brasileña Clarice Lispector, dado que tanto su forma como su temática nos vinculan, con lo que aquí hemos llamado “secreto”.

Si bien la obra de Lispector es muy vasta, he elegido *La hora de la estrella*, porque sin lugar a dudas, es la obra que viene a concentrar la mayoría de los temas que se abordan en sus otros textos, además de que es en ésta donde se aprecia más ese rompimiento con las estructuras formales de la novela tradicional. En los primeros textos existen estrategias novedosas como lo he mencionado en otro momento de la presente investigación, pero a partir de *Agua viva* y *La pasión según G.H.*, las estructuras tradicionales se ven suprimidas para dar entrada a otras más elaboradas, y con una reflexión más profunda; si bien las primeras obras son intensas, los últimos textos que escribió la brasileña lo son aún más.

La hora de la estrella es un texto que inspecciona el proceso creativo de un escritor, Rodrigo S. M., mismo que se ubica en el interior de sus propias reflexiones, justo en el momento en el cual intenta inventar un personaje y una historia. Prepara el ritual de la escritura, haciendo de él una introspección con fuertes contenidos ontológicos, existenciales y metafísicos; habla de él, de su mundo, de su oficio, de la vida, de los otros, de los hechos, y por supuesto, de la palabra. En medio de todo esto, logra dar una especie de existencia a su personaje, Macabea, una pobre y fea nordestina recién llegada a Río de Janeiro, arrojada al mundo para vivir, sin más complicaciones que no tener complicaciones, y no porque tuviera una “buena estrella”, sino porque no tenía conciencia de sí, ella simplemente estaba, así sin más. De esta forma, la historia del creador se enlaza con la de su personaje, y salta continuamente de niveles narrativos, espacios y tiempos, puesto que el juego de voces, como la del autor, como la del narrador y del personaje, se insertan en la diégesis, donde vemos cómo Macabea deambula, engendrando una rara pasión por las cosas insignificantes, cegada a todo lo importante para los demás. Macabea, huérfana de madre y padre, criada por una tía ignorante, exigente y religiosa, crece sin dirección, y así, sin dirección aprende a vivir. De oficio mecanógrafa, trabaja sin importarle su trabajo, comparte la vivienda con otras mujeres, sin tener relación con ellas, se enamora sin poseer,

sintiendo sin pensar, porque ella nada tenía y nada esperaba. La nordestina es atropellada por un automóvil mercedes, justo al salir de una sesión con una cartomante, recomendada por Gloria, su compañera de trabajo, misma que le arrebató a Olímpico de Jesús, lo más parecido a un novio que ella hubiera tenido; el tarot le regala un destino, por única vez, pero finalmente se le escapa.

Con esto hemos intentado, a grandes rasgos y de forma breve, construir el argumento del texto, para ofrecer una visión general de aquello de lo que trata literalmente la obra, y dar inicio a nuestra reflexión.

II.1. En busca del sujeto

La existencia del sujeto [...] está enraizada –no se trata de una simple metáfora- en los íntimos de la memoria [...] El sentir originario consiste en sentirse; sentirse directamente o sentirse aludido en todo sentir, infierno de la memoria y de la conciencia.

María Zambrano

Es Gadamer quien dice que el proceso hermenéutico debe abarcar los tres momentos de la comprensión: la *subtilitas intelligendi*, la comprensión, la *subtilitas explicandi*, la interpretación y la *subtilitas aplicandi*, la aplicación, siendo esta última, donde realmente se establece la comunicación,⁵⁷ pues recordemos que para Gadamer, es muy importante la situación en la que se ubica quien lee, y al tomarla en cuenta se realiza una verdadera comunicación con el texto. Es sabido que tiempo atrás, la hermenéutica romántica se ocupaba inicialmente de los dos primeros momentos, dejando a un lado la recepción, es decir el papel del lector, sin embargo, ya en el siglo XX se introduce la aplicación, para poner en juego los

⁵⁷ Cfr. WERNER, Rainer, “Historia de efectos y aplicación” en *Estética de la recepción*. pp.81-88.

elementos que permean la identidad de ese lector en el proceso dialéctico de la hermenéutica.

Hoy día un intérprete tiene como tarea no la mera reproducción de lo que realmente ha dicho el interlocutor al que interpreta, sino que tiene que valorar sus ideas tal como resulta de la situación conversacional que sólo él domina en cuanto conocedor de ambos lenguajes...⁵⁸

De esta manera, podemos decir que para que el acto de interpretación se realice, es necesario tomar en cuenta tres factores fundamentales: el autor, el lector y el texto⁵⁹, sin embargo, Paul Ricoeur nos ha planteado que en el momento de la interpretación el autor desaparece,⁶⁰ dejándonos únicamente señas de su intención y el compromiso de tomar en cuenta el contexto espacio-temporal del texto.⁶¹ Así es como la hermenéutica “descontextualiza” para “recontextualizar” desde una actitud exégeta que analiza, crea y recrea,⁶² es decir, la actividad del hermenéuta es procurar desocultar (*aletheia*) o descifrar el sentido o sentidos que el texto ofrece, intentando fusionar lo objetivo con lo subjetivo, logrando que sus interpretaciones sean lo más pertinentemente posibles para evitar la incomprensión.

⁵⁸ *Ibid.* p.86.

⁵⁹ Con referencia esto, Jauss nos dice que la praxis estética tiene tres funciones básicas: la *poiésis*, la *aisthesis* y la *katarsis*, refiriéndose a la primera como actividad productiva, la segunda a la receptiva y la última a la comunicativa. Cfr. en RALL, Dietrich y Marlene Zinn, “Experiencia estética y hermenéutica literaria” de Jauss en *En busca del texto*, p.74.

⁶⁰ Ya en el primer apartado hemos presentado las posturas post-estructuralistas de Derrida, Barthes y Foucault en relación con la figura del autor, en la interpretación que hacemos de *La hora de la estrella* estos planteamientos resultan ser fundamentales como se verá más adelante.

⁶¹ Ricoeur establece la interpretación en tres etapas que él llama *mímesis* I, II, III; es en la primera en donde analiza el momento creativo del autor con referencia al mundo, sin embargo, durante la *mímesis* III, que es el acto interpretativo, lograr la reconstrucción de la *mímesis* I, resultaría imposible, así es que debemos atender al significado que encierra el texto a partir de su contexto, enfrentándolo dialógicamente con aquel en el cual nos situamos para interpretar. Cfr. RICOEUR, P. “La triple *mímesis*” en *Tiempo y narración*, pp. 115-168.

⁶² Cfr. BEUCHOT, M. *Op. Cit.*, Pp.15-16.

Beuchot en una discusión sobre “el círculo hermenéutico” con Raúl Alcalá dice: “primero descontextualizamos para después contextualizar. Estos es, primero conocemos del todo, pero de manera vaga, y por eso lo descomponemos en sus partes, para luego recomponerlas y verlo con mayor claridad”. ALCALÁ, Raúl, *Hermenéutica, analogía y significado*, p.76.

En este sentido, dada la imposibilidad del lector para descifrar la intención del autor, nos quedamos únicamente con la “intención”⁶³ que de él encontramos en el texto, y de esa forma, no se establece una relación dialógica con aquél que escribe, sino con el sujeto creador que se desoculta en y a partir del texto; la comunicación literaria es un juego de intersubjetividades, y no una búsqueda de la personalidad del autor; se trata del contacto dialógico entre el sujeto creador, que aparece en la dimensión espacio-temporal particular de la obra por un lado, y sus múltiples lectores ubicados en las más diversas dimensiones por el otro; de esta manera, creemos que los datos biográficos del autor nos ayudan sólo parcialmente en nuestra interpretación, puesto que estos pueden ser contradictorios con el texto que intentamos analizar.

En el caso de *La hora de la estrella* (1977) y *Lispector* (1925-1977), descubrimos que dada su temática, es pertinente tomar en cuenta algunos aspectos históricos y situacionales, pero no para analizar la personalidad de la autora, sino para conocer rasgos de este sujeto, que se muestran a partir de la obra e intentar realizar una comprensión más pertinente de ella. Dado que el texto nos habla del ejercicio de creación, es muy probable que nuestro “sujeto creador” se esté proyectando doblemente, tanto en el escritor-personaje Rodrigo S.M., como en la figura del personaje de Macabea, con el fin de crearse a sí mismo; existen algunas marcas gramaticales que nos hacen pensar en ello, por ejemplo: “lo que voy a escribir, ya debe estar, sin duda y de algún modo, escrito en mí” o “La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y mi materialización final en objeto” o bien, “veo a la nordestina mirándose al espejo y – un toque de tambor- en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda. Hasta ese extremo nos intercambiamos”, pero regresaremos a ello un poco más adelante.

⁶³ Con el fin de lograr la comprensión hermenéutica, algunos autores como Heidegger y Gadamer han tomado algunos aspectos de la fenomenología de Husserl como base, uno de estos conceptos que se han convertido en fundamentales en la tradición interpretativa es el de intencionalidad, que el mismo Husserl retoma de su maestro Brentano, y en donde se intenta conocer la intención con la cual la “alteridad” dirige su representación. En el caso del texto literario, la “intencionalidad” se encuentra contenida en ella como objeto, y ya no en el sujeto que la ha creado. Véase BRENTANO, Franz, *Psicología* ; así como también HUSSERL, E. *Introducción a la fenomenología trascendental*.

La palabra sujeto deriva etimológicamente del término *subjectus*, participio pasado del verbo *subjicere*, que significa: subordinación, sumisión y sujeción. El sujeto en este sentido, se encuentra determinado por una acción que le es ajena y a la cual debe someterse. Tras una extensa labor filosófica, que va desde Descartes y Hume hasta Heidegger, Foucault y Lévinas, esa condición pasiva del sujeto es transformada con el tiempo, en un agente de acción, desarrollando en su haber los signos del yo, la conciencia, la persona, el inconsciente, la interioridad, la identidad, la ideología y la alteridad, todos ellos, rasgos de conocimiento que se abordan en diversas épocas y formas de saber. La idea del sujeto ha sufrido algunas alteraciones desde la época moderna hasta la posmoderna, en la primera las energías revolucionarias conformaban el centro del sujeto cartesiano, pero ahora, como lo veíamos en el primer apartado de esta investigación, el cuerpo se convierte en el centro del pensamiento del sujeto posmoderno, como claramente comenta al respecto Terry Eagleton:

El cuerpo, entonces, ha sido al mismo tiempo una profundización vital de la política radical y su completo desplazamiento. Hay una encantadora especie de materialismo en hablar sobre el cuerpo, que compensa ciertos aspectos más clásicos del materialismo, que hoy está en terribles problemas. Como un secreto fenómeno local, el cuerpo encaja bastante bien con las sospechas posmodernas ante los grandes relatos, tanto como el *affaire* amoroso del pragmatismo con lo concreto. Dado que sé dónde está mi pie izquierdo sin necesidad de usar una brújula, el cuerpo ofrece un modo de conocimiento más íntimo e interior que la ahora muy despreciada racionalidad iluminista.⁶⁴

Si bien, la categoría de sujeto es utilizada principalmente en los terrenos de la filosofía, el psicoanálisis y la hermenéutica, también de él han echado mano la antropología, la etnología, la psicología, la lingüística, la historia y la semiótica, dejando por sentado que se trata de una categoría interdiscursiva, que se puede interpretar de las maneras más diversas. En el terreno de lo literario, la crítica y la teoría han tomado al concepto como un préstamo, importándolo de esos otros

⁶⁴ EAGLETON, Terry, "Sujetos" en *Las ilusiones de la posmodernidad*, p. 110.

terrenos que de una u otra forma le son familiares. Sin embargo, vemos tristemente que para la mayoría de los críticos de la literatura, el concepto es reducido a una categoría de creador “inspirado” u “original”, es decir, un autor que concibe o construye subjetivamente una obra tal, dejando de lado la propia subjetividad de la obra, y el juego dialógico de intersubjetividades que aparece en el contacto discursivo e ideológico con el lector.⁶⁵ En este sentido, el que se acerca al texto literario sin tomar en cuenta al sujeto, sólo puede ver un cúmulo de datos biográficos, que en el mejor de los casos, ayudan a contextualizar o a situar la obra, y en el peor de ellos, lo arroja a buscar la presencia del autor en el texto. Hay que entender entonces que el sujeto es un creador de sentidos, es el receptor y el transformador del mundo, es un traductor de sensaciones, de percepciones y pensamientos que experimenta corpóreamente y que finalmente se materializan en un texto. El sujeto creador no es la personalidad del creador disuelta en el texto, sino el resultado de una transformación del hombre en esencia, naturaleza y condición que puede ser explorado “en” el texto mismo.

No podemos abordar totalmente a los textos literarios desde la perspectiva filosófica del sujeto, puesto que la diferencia que existe con ésta y el mundo literario, es principalmente el carácter mimético⁶⁶ de estas obras. La literatura no nos habla de la realidad, sino que la recrea, de ahí su condición verosímil, a partir de ciertos recursos que funcionan como artifices en la producción de nuevos sentidos; la invención, la narratividad, la ficcionalidad, el yo lírico, el narrador y el

⁶⁵ Esto no ocurre totalmente en el terreno literario de la semiótica, pues la búsqueda de los significados textuales, le brindan un peso considerable a las significaciones de los lectores como “sujetos”, tomando en cuenta los procesos de percepción que son resultado del encuentro con el discurso. Aquí algunos aspectos corporales y de los sentidos, como el de la mirada principalmente, son analizados a profundidad, a partir de la recepción del discurso. Véase por ejemplo A. Greimas y Jaques Fontanaille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, 2002 o Guillermina Casasco, Raúl Dorra, Et. al. *La percepción puesta en discurso*, Tópicos del seminario, BUAP, México, 1999.

⁶⁶ Aristóteles en su *Poética*, pensaba que las obras de su tiempo, partían de una referencia que existía en la realidad, sobre la cual se daba un punto de vista, y posteriormente se elaboraba poéticamente, a esto se le atribuyó el término helénico de *mimesis*, sin embargo ésta no debe ser entendida como simple copia o imitación, sino como representación. En Platón, la *mimesis* se aplica a varios campos: artes, discursos, etcétera, relacionando lo que “es” con lo que “parece ser”; en Aristóteles, por el contrario, este término no cruza los límites hacia el mundo científico, sino forma parte esencial del universo poético; se encuentra en el hacer, como acto único, creativo e iconoclasta, esto implica una reconstrucción de la realidad, a través de una interpretación creadora de su referente en la realidad.

relato son exclusivos del discurso de un sujeto literario. Es por ello que lo que aquí hemos llamado “sujeto literario” requiere de una observación y análisis muy particular. “La conciencia de sí” de Hegel, “El *dasein*” heideggeriano, “El yo trascendental” de Husserl, o “El para sí” sartreano por ejemplo, pueden indiscutiblemente ser aplicados en el terreno de la literatura, pero no se debe olvidar que lo que intentamos analizar no es un sujeto-objeto empírico de carne y hueso como lo piensa Unamuno, sino que se trata de un sujeto *poiético*, que también puede ser estudiado y explorado como un objeto, pero cuya diferencia es que se construye a sí mismo, porque “es” y “está” como un ente creado a partir del texto en el que aparece. Este tipo de sujeto, no es un sujeto que habla desde su hermética individualidad, oculto tras un nombre, ni tampoco se trata de un sujeto colectivo o social, sino de un sujeto que a partir de la búsqueda de la intersubjetividad, organiza y reorganiza el caos del lenguaje y de la historia para construir un sí mismo en el texto. El acto estético, como nos lo hace ver Bajtín, es “el nacimiento de un nuevo pensamiento del hombre en el mundo”.

II.1.1. El sujeto *poiético* en *La hora de la estrella*

Pues se dirá que todo lo viviente –sea el sujeto de una vida, sea lo que dentro de la vida de un sujeto se da- ansíe y esté movido irresistiblemente por completarse, germen, embrión que busca acabar de nacer en un medio más amplio y luminoso donde su tal aparición sea posible, su totalidad inacabable. Un medio, se dirá, en el que el tiempo sea fecundado por la luz.

María Zambrano

Como podemos ver hasta este punto del estudio, el “sujeto creador”, que ya en ningún momento es el autor, sino el que cobra vida como el yo de la enunciación, o lo que en otro momento hemos llamado “ausencia”, “vacío” o “instaurador de discursividad”, es aquel que independientemente de su origen humano, de la

figura de carne y hueso con nombre y apellido, es quien se encarga de mantener la presencia responsable de una voz originaria en el texto. Este fenómeno ocurre en toda la literatura, incluso en las narraciones autodiegéticas, donde el que habla es un narrador protagonista, aún ahí el que habla es ya una creación artificial, un ser que nace, late y respira a partir de la escritura. En *La hora de la estrella* ocurre algo muy singular, que indiscutiblemente hace de esta obra una de las más fascinantes de Lispector. En ella aparece una voz, que no es la del narrador-personaje Rodrigo S.M., quien lleva su historia y la de los otros personajes, sino que desde el inicio,⁶⁷ desde la “Dedicatoria del autor” que viene acompañada de un paréntesis: (En verdad, Clarice Lispector),⁶⁸ se juega con estos saltos de niveles narrativos, que a lo largo de toda la narración tienden a crear confusión en el lector. La dedicatoria ya es constitutiva del texto, y el nombre que aparece allí signado como Clarice Lispector, ya forma parte del cuerpo de la ficción.

Benedito Nunes en una bella reflexión sobre el texto en cuestión nos dice que:

A hora da estrela es una narración que implica dos historias diferentes entrelazadas y dos narradores germinados, uno falso Rodrigo S.M., que se presenta como autor del libro, y el otro, el autor declarado, cuyo nombre figura en la portada y en la primera página, es decir, Clarice Lispector, la propia escritora como de aquí en adelante pasaremos a designarla.⁶⁹

Aunque efectivamente son dos historias las que se cuentan, y que además detecta con precisión esa voz que se instaura como parte de la ficción, la idea de nombrar al sujeto creador como “la escritora”, y que él relaciona con Clarice Lispector, no logra ser del todo correcta, intentaré plantear el por qué.

⁶⁷ *La hora de la estrella* se encuentra dividida en doce apartados, entre los cuales se incluye la “Dedicatoria del autor”. Estas divisiones se pueden apreciar por espacios en blanco entre uno y otro. Cada una va ligada a la anterior, sin embargo se presentan modificaciones en la “modalidad” y algunas veces en la focalización, a pesar de que quien lleva la historia es la instancia enunciativa del personaje narrador Rodrigo S.M.

⁶⁸ Quizá utilizándose la palabra “verdad” con cierta ironía.

⁶⁹ NUNES, Benedito. “La pasión de Clarice” en *La escritura del cuerpo y el silencio*, p. 46.

La obra se va construyendo con diversas metadiégesis;⁷⁰ como aquellas famosas muñecas rusas, en el relato hay una historia dentro de otra historia, y otra dentro de ésta, sin embargo, quizá aquella que contiene a todas en su haber, sea la de esa voz, que afirmamos no es la de Clarice, sino la de un sujeto creador; esa voz cobra aquí una dimensión más profunda, puesto que él es quien brinda la posibilidad de la creación. En la mayoría de los acercamientos realizados a *La hora de la estrella*, se dice que Lispector se vale de un narrador hombre, para contar la historia de la “pobre” y “desamparada” nordestina, sin embargo, ese sujeto que se instaura antes de la voz del narrador personaje, y del cual también podemos afirmar que es hombre por las marcas en el texto, es el que lleva la batuta de las historias contenidas en la novela.

Ese yo que son ustedes porque no aguanto ser nada más que yo, necesito de los otros para mantenerme en pie, *tonto* que soy, yo *torcido*, en fin, qué hacer sino meditar para caer en aquél vacío pleno que sólo se alcanza con la meditación. Meditar no tiene que dar resultados: La meditación puede verse con un fin en sí misma. Medito con palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir.⁷¹

El sujeto creador que aparece en *La hora de la estrella*, tiene una personalidad muy particular, él también es escritor, quizá en eso radique la confusión de ver la presencia de Clarice o de alguien femenino en el texto, pero no, ella ya no se encuentra allí, ha sido suplantada por la historia, por sus seres ficcionales, por su escritura. Es así, que siguiendo un poco la acepción griega de la palabra *poiésis* como “creación” y todo lo que conlleva, preferimos atrevidamente llamar a este sujeto, en lugar de creador, *poiético*. Pues es un sujeto creador, pero también es creado, el juego artístico y vital se encuentra conjugado en su presencia y la actividad *poiética* es la que confirma su existencia. Este sujeto poético logra mantener su presencia en la narración utilizando una serie de máscaras que desdoblan continuamente su rostro en la presencia de los

⁷⁰ Cambios de un nivel narrativo a otro, que provocan historias dentro de otras historias. Cfr. GENETTE, G. *Figuras III*, p. 289.

⁷¹ Lispector, C. *La hora de la estrella*, p. 9. Las cursivas son mías, para marcar la condición de género masculino.

personajes, incluido el narrador virtual⁷² Rodrigo S. M. que también es escritor; las máscaras no sólo lo colocan como el sujeto que controla los hilos de los demás personajes, sino también como aquél ser dentro de la ficción, capaz de transformar ese mundo con su voz-hacer.

El ícono se convierte en forma, es decir, en aquello a que todo proceso interior de la vida del sujeto aspira. Claro que está ensombrecida o amenazada por el personaje que suplanta a la persona, o que la crea teatralmente; es la máscara del personaje que protege a la persona en estado naciente, a la persona en estado viviente, para volverla criatura nacida, forma nacida, no abstraída ni construida.⁷³

El sujeto *poiético*, como lo concebimos en *La hora de la estrella*, es concretamente la máscara que surge como el resultado de una transformación de ella en esencia, naturaleza y condición, y que nosotros como sujetos exégetas, detectamos en el texto como un escritor, es decir un sujeto masculino. Algunos de los ejemplos más claros de esos desdoblamientos en el texto, donde se aprecia la presencia del sujeto, que aquí hemos llamado atrevidamente *poiético*, y que se refleja en el acto creativo de la escritura, lo apreciamos en los siguientes fragmentos: “Me dedico al color bermejo, muy escarlata, como *mi sangre de hombre en plenitud* y , por lo tanto me dedico a mi sangre”⁷⁴ o “Sobre todo me dedico (...) a todos esos profetas del presente y que me vaticinarán a *mí mismo* hasta el punto de que en este instante estallo en yo. Yo que son ustedes”.⁷⁵

A lo largo del relato nos encontramos con saltos narrativos que generalmente van de la mano de un narrador autodiegético,⁷⁶ Rodrigo S.M. quien se mueve contando las dificultades de escribir sobre la nordestina: “Que nadie se

⁷² Según Isabel Filinich el narrador virtual es quien “verbaliza la historia mediante la realización de un acto discursivo como pensar, decir, escribir o dejar fluir su conciencia” FILINICH, Isabel, *La voz y la mirada*, p.66.

⁷³ ZAMBRANO, M. *Notas de un método*, p. 116.

⁷⁴ LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*, p. 13. Las cursivas son mías.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Según Genette la narración autodiegética se puede dar cuenta a partir de la presencia por el empleo de verbos en primera persona. Cfr. GENETTE, Gérard, *Figuras III*, p. 299.

La mayor parte de *La hora de la estrella*, es contada por el narrador virtual, por ello se dice que es una narración autodiegética. Cfr. GENETTE, Gérard, *Figuras III*, p. 299.

engañe, sólo consigo la simplicidad con mucho esfuerzo”⁷⁷ o “Con esta historia me voy a sensibilizar y bien sé que cada día es un día robado a la muerte”⁷⁸, durante toda la primera parte, el relato carece de acción, las páginas se llenan con las reflexiones sobre el narrador personaje y Macabea, el personaje que se comienza a crear sin embargo, al lograr dar vida a su personaje, da paso a una narración heterodiégetica,⁷⁹ “Ella no pensaba en Dios”⁸⁰ o “Se miró y pensó: tan joven y oxidada”,⁸¹ en este momento la acción comienza a dar brotes de vida, y por momentos el narrador personaje logra soltar a sus personajes, dejarlos ser de manera un tanto independiente, esto lo podemos apreciar por el cambio de discurso de un estilo indirecto, que prevalece en la mayor parte del texto, a un estilo directo, en el cual los personajes dialogan.

La doble situación narrativa de *La hora de la estrella* nos obliga a prestar más atención a la manera en la cual se encuentra construido el texto, y así vamos descubriendo la presencia de ese sujeto *poiético* como en el siguiente fragmento, donde la voz que habla no forma parte directamente de ninguna de las dos historias que se cuentan, ni a la del narrador escritor (aparente realidad), ni a la de su personaje (aparente ficción), y aunque todos los personajes que aparecen en el relato lo afectan y lo hacen ser, pues son creados por él, deja muy en claro el extraño sitio que ocupa dentro y a la vez fuera de la ficción: “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. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días...”⁸²

Esta cita puede también ayudarnos un poco a aclarar algo en relación a la duda que puede surgir en el lector, con respecto a la idea de llamarlo “sujeto”. Probablemente desde el inicio de este apartado, se dirá que, si se trata de una voz

⁷⁷ LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*, p. 13.

⁷⁸ *Idem*. p. 18.

⁷⁹ El narrador heterodiegético es “aquél que está ausente de la historia” y se detecta por los verbos en tercera persona. GENETTE, *Op. Cit.* p. 299.

⁸⁰ LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*, p. 27.

⁸¹ *Ibid.* p. 26.

⁸² LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*, p.22.

narrativa dentro de la ficción, porque no llamarlo narrador, o bien personaje. La respuesta, con riesgo a equivocarme, tiene un origen dual, el primero es porque el sujeto de *La hora de la estrella* no es la simple voz que va guiando la historia, no es un personaje que se encuentre instalado en el espacio y tiempo de la ficción, sino que “existe” en una perspectiva omnisciente que no sólo mira, sino que controla y no, a los otros personajes, “(Si estoy demorando un poco en hacer que ocurra lo que ya preveo, vagamente, lo hago porque necesito tomar varias fotos de esa algoana.)”,⁸³ o “(Qué soso lidiar con hechos, lo cotidiano me aniquila, tengo pereza de escribir este relato que no es más que un desahogo. Veo que escribo más aquí y más allá de mí. No me responsabilizo de lo que escribo ahora).” (p.68) Se encuentra sujeto a la historia, es esclavo de ella, pero se libera por la posibilidad de movimiento que le permite su propia condición “(Ah que historia trivial, apenas si aguanto escribirla)” (p.63) o “(¿Qué pasa? Porqué estoy oyendo algo así como acordes de un piano alegre. ¿Será símbolo de que la vida de la muchacha podría tener un futuro espléndido? Estoy contento con esa posibilidad y lo haré todo para que se haga realidad).”(p.31) Si bien los otros personajes no pueden escapar de la ficción, él se encuentra siempre a un paso de ella, y lo arranca del destino que tienen los personajes en el relato, él tiene una especie de capacidad de elección, los personajes no, se encuentran atados sin más, los personajes no pueden salir de la estructura del relato, él decide no salir, porque en realidad nunca se encuentra adentro del todo. “(Estoy pasando por un pequeño infierno en este relato. Quieran los dioses que nunca describa un lazareto, porque si no me cubriría de lepra).”(p.38) La soledad desde donde escribe lo aleja del relato, pero los personajes dependen de él, “(Veo que he procurado dar a Maca una situación mía: yo necesito de unas horas diarias de soledad, porque si no <me muero>”(p.65) Por supuesto que en teoría se trata de un narrador, de un personaje dentro de la historia, pero en presencia se constituye como un sujeto que mira desde distintos mundos “(La verdad es siempre un contacto interior inexplicable. La verdad es irreconocible. ¿Por lo tanto no existe? No, para los

⁸³ LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*. P.38. Los paréntesis son indiscutiblemente una marca de su inserción y aportación del sujeto *poiético* dentro del texto. A partir de esta nota, se indicará la página de *La hora de la estrella* en el texto.

hombres no existe)".(p.75) Esto nos lleva al segundo origen, que viene a partir de lo que para María Zambrano es el sujeto, porque si bien desde su etimología hasta el cambio que sufrió en su condición en el cartesianismo, el sujeto ha vivido presa de algo, hasta de su conciencia, sin embargo el sujeto que propone Zambrano es aquel que no sólo se domina por la razón, sino que también siente, y en ese sentido el sujeto puede verse como algo completo, no fragmentado, ni escindido, sino total, "(Este relato es apenas unos hechos no elaborados de materia prima que me tocan en forma directa antes de pensar. Sé muchas cosas que no puedo decir. Además ¿pensar qué?)"(p.65) o "(La muchacha es una verdad de la que yo no quería saber. No sé a quién acusar, pero debe haber un reo)."(p.39) La noción de sujeto, se fue reduciendo al yo, a la conciencia, olvidándose de esa otra parte fundamental, que es el sentir.

Según María Zambrano el sentir moviliza la atención y la intención en la búsqueda de lo que se ha escapado, despertando una realidad perdida o decadente. Ese sentir acusa la pérdida, la acción del sujeto de haberla dejado, esto lo arroja a la violencia que le hace patente la existencia, y si no cesa es que se trata de despertar, de que emerja de lo que ella llama "los ínferos".⁸⁴ El sujeto *poiético* de *La hora de la estrella* siente ese fracaso, y logra a través de la escritura emerger, brindarse sentido. El sujeto de la filósofa española y del texto en cuestión, se alejan del sujeto cartesiano, aquél que desgastó en razón y conciencia las posibilidades de Ser, y se instaura en el sentir originario, porque sabe de su propio peso, de su propia condición. "El sentir originario consiste en sentirse; sentirse directamente o sentirse aludido en todo sentir, infierno de la memoria y de la conciencia".⁸⁵ "Pensar es un acto, sentir es un hecho. Los dos juntos son yo que escribo lo que estoy escribiendo" (p.13) dice el sujeto *poiético* en *La hora de la estrella*. El sujeto necesita trascender partiendo del vacío, necesita ver nuevamente las cosas, lo que hasta el momento ha aprendido, se encuentra siempre a medias por la miopía del entendimiento. El sujeto necesita acabar de nacer en un medio más amplio, más luminoso, en un medio donde "el

⁸⁴ Cfr, ZAMBRANO, M. *Notas de un método*, p. 88.

⁸⁵ *Ibid.* p. 89.

tiempo sea fecundado por la luz”.⁸⁶ “(Va a ser difícil escribir este relato. A pesar de no tener que ver nada con la muchacha, me tendré que escribir todo a través de ella, entre mis espantos. Los hechos son sonoros, pero entre los hechos hay un susurro. Y ese susurro es lo que me impresiona)”. (p.25) Nos preguntamos entonces aquí junto con Zambrano ¿Cuándo comienza el hombre a ser sujeto verdaderamente? Sólo cuando ha reflexionado, cuando se ha mirado a sí mismo.⁸⁷ Sin embargo, el problema es que el hombre en el mundo moderno no se mira, sino lo primero es que otros lo miren, sentirse reconocido.

(¿Pero quién soy yo para censurar a los culpables? Lo peor es que es necesario perdonarles. Es necesario llegar a una nada tal que con la indiferencia se ame o no se ame al delincuente que nos mata. Pero no estoy seguro de mí mismo: tengo que preguntar, aunque no sepa a quién, si debo amar al que me asesina y preguntar quién de ustedes me asesina. Y mi vida, más fuerte que yo, responde que quiere porque quiere venganza y responde que debo luchar como quien se ahoga, aun cuando después me muera. Si así es, que así sea.) (Pp.76-77)

Es así que el sujeto *poiético* de *La hora de la estrella* deja atrás su categoría narrativa y se instaura como una voz distinta que piensa, sí, pero también siente con intensidad el inmenso infierno de la creación.

⁸⁶ Cfr. *Ibid*, p. 78-88.

⁸⁷ Cfr, *ibid*, p.51.

II.2. LAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA HORA DE LA ESTRELLA

Sé que la novela se haría mucho más novela de concepción clásica si yo la volviera más atractiva, con la descripción de algunas de las cosas que enmarcan una vida, un romance, un personaje, etc. Pero lo que no quiero es el marco. Convertir en atractivo un libro es un truco perfectamente legítimo. Prefiero, no obstante, escribir con el mínimo de trucos. Para mis lecturas prefiero lo atractivo, pues me cansa menos, exige menos de mí como lectora, pide poco de mí en cuanto participación íntima. Pero para escribir quiero prescindir de todo lo que yo pueda prescindir: para quien escribe, esta experiencia vale la pena.

Clarice Lispector

En el terreno de la hermenéutica, para que el diálogo del lector o exégeta con la obra literaria se pueda continuar de forma concreta, es necesario no sólo reflexionar en el papel del autor y su desaparición en la obra, dejando al texto como aquél del que emana el discurso. Es importante también realizar un acercamiento al texto desde su visión más inmanente, esto es, desde lo que el texto representa en esa comunicación con los lectores.⁸⁸ El texto según nos dice Ricoeur,⁸⁹ debe tener prioridad sobre el sujeto que interpreta buscando plantear un distanciamiento entre él y el exégeta, con el fin de que la comprensión que se intenta a partir de la actividad hermenéutica pueda ser lo más pertinente posible. Es interesante observar como el filósofo francés no sólo se centra en la escritura como elemento básico del discurso, pues para él se debe ir también al encuentro de la dialéctica del habla, analizando el discurso como una obra estructurada a partir de las otras dos.⁹⁰ Ricoeur ve al discurso como acontecimiento, “algo sucede cuando alguien habla”, y en este sentido, se reflexiona sobre la idea de que el discurso se ubica en un tiempo y un espacio, mientras la lengua es virtual y ajena al tiempo, y siguiendo a Benveniste, piensa en una instancia del discurso que se

⁸⁸ “El intérprete se ceñirá a mostrar el poder de la revelación implicado en el discurso más allá del horizonte limitado de su propia situación existencial” RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, p. 104.

⁸⁹ Cfr. RICOEUR, Paul, “La función del distanciamiento” en *Del texto a la acción*, pp. 95-110.

⁹⁰ Cfr. *Ibid*, p. 96.

pueda ver como acontecimiento.⁹¹ La lengua no tiene sujeto, mientras que el discurso indiscutiblemente nos remite al hablante, con indicadores como los pronombres personales, haciendo que el discurso realice una actividad autoreferencial, alguien “es” al tomar la palabra. Por otro lado el discurso siempre se va a dirigir a un referente, “se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar”.⁹² Sin embargo para poder pensar en el discurso como acontecimiento, es importante dejar en claro que es dirigido a alguien, es decir, un interlocutor, y de esta manera, entra a escena el sentido. Así se debe establecer una “dialéctica del acontecimiento y del sentido” como él la llama, para poder realizar la comprensión, pues lo que se busca no es comprender el acontecimiento como un hecho fugaz, sino como discurso que tiende a comprenderse como significado.⁹³

Ricoeur lleva a la obra literaria su reflexión sobre el “distanciamiento discursivo y de sentido”. Le llama obra a “una secuencia que es más larga que la oración”,⁹⁴ que “se encuentra sometida a una forma de codificación que se aplica a la composición misma, que hace que el discurso sea una narración, un poema, un ensayo, etcétera”.⁹⁵ La codificación se conoce a partir del género literario. Y finalmente, la obra recibe “una codificación única que la asimila a un individuo y se conoce como estilo”.⁹⁶ Así podemos ver que la obra literaria es el resultado del trabajo de organizar al lenguaje, confrontado a diversas circunstancias de índole social, anímica e intelectual. Así las obras literarias se enfrentan a un problema de interpretación mayor que los enunciados aislados en un *corpus* más general, el género y el estilo,⁹⁷ es decir, los elementos formales que las establecen como tales.

⁹¹ Cfr. *Ibid.* p.97.

⁹² *Ibid.* p. 98.

⁹³ Cfr. *Ibid.* pp.99-99.

⁹⁴ *Ibid.* p.100.

⁹⁵ *Ibid.* p. 101.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ A lo largo del estudio reflexionamos sobre el estilo de la escritura de Lispector (por supuesto sin entrar de lleno en un estudio estilístico, que sería tema de otra investigación), por ello en el presente apartado sólo nos concentraremos en reflexionar brevemente sobre a lo que al género corresponde.

Reflexionar sobre ello, nos coloca en el camino que va del entendimiento a la comprensión.⁹⁸ Ya muchos estudiosos del tema han planteado que las ciencias del espíritu a diferencia de las ciencias duras y exactas, tienden a ir más hacia la comprensión, misma que tocaremos más adelante, y que por el momento sólo diremos que es el punto central de la actividad hermenéutica, sin embargo, para poder llegar a ella, es necesario primero entender.⁹⁹ Entender una obra literaria es analizar y explicar su estructura, su forma, su género y su estilo.¹⁰⁰ Esto nos brinda la posibilidad de transferirnos al lugar donde se encuentra el texto, “al recinto de este lugar que no se encuentra en mundo alguno”.¹⁰¹

La hora de la estrella, resulta ser un texto que como bien apunta Benedito Nunes, se encuentra en “un estado de la ficción contemporánea”,¹⁰² que se comienza con obras de autores como Woolf, Joyce, Proust, Mann y Faulkner, hasta llegar a Borges, Cortázar y Guimarães Rosa, ya que las estrategias discursivas que encontramos en ellos, fueron rompiendo los antiguos postulados de la novela tradicional, con el fin de crear una tendencia hacia lo mixto, es decir, la mezcla de géneros, de referentes, y sobre todo de finalidades. La búsqueda por una nueva estética permeó a Lispector y a muchos otros contemporáneos de ella, dando como resultado dirigirse a universos nunca antes pensados, como la experiencia interior, la fragmentación, el tiempo subjetivo, la polifonía desbordada, el desdoblamiento de los personajes, en fin, elementos que venían a revolucionar el contexto moderno en el cual se encontraban. *La hora de la estrella*, no es distinta a las otras novelas de la autora en lo que toca a la transgresión de géneros, ni al predominio de la conciencia de los personajes, ni mucho menos a la acción, donde el verdadero hecho sucede en el mundo interior de los

⁹⁸ Cfr. BEUCHOT, Mauricio, “Constitución y método de la hermenéutica en sí misma” en *Tratado de hermenéutica analógica*, pp. 15-35 o bien, el mismo Ricoeur, P. “Explicar y comprender” en *Del texto a la acción*, pp. 149-168.

⁹⁹ Eso es justamente lo que hace la diferencia entre “una interpretación ingenua y una analítica, entre una superficial y una profunda” RICOEUR, *Teoría de la interpretación*, p. 99.

¹⁰⁰ De esto es de lo que se ocupa Ricoeur en la mimesis II (configuración), se trata de poder observar al texto como lo configurado por un autor, y que es la mediación entre el mundo referencial de donde surge la obra y el mundo del lector con quien se verá cerrado el “círculo hermenéutico”. Cfr. “La triple mimesis” de *Tiempo y narración*, Tomo III, pp. 115-168.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 93.

¹⁰² NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, p. 48.

protagonistas. Joana, Virginia, Martim, G.H., todos absolutamente abismados en la introspección, dejando desnudo el cuerpo de la escritura en cada uno de los textos. Sin embargo es en *La hora de la estrella*, donde todo esto encuentra un eco más rotundo.

Como los grandes novelistas de hoy, ya no hay en la autora de *La hora da estrela* un estado de buena conciencia literaria. Al sentimiento de adhesión confiada al acto de escribir, a la entrega al rito de la creación, le sucedió una actitud de sospecha, de reserva crítica, que obliga al escritor a indagar a cada paso sobre la razón de ser, sobre el objeto y la finalidad de su arte. ¿Por qué narra? ¿Qué narra? ¿Cómo y qué narrar? Esas indagaciones se convirtieron en las preguntas fundamentales del narrador, que condicionan la ficción, integrándose en su materia.¹⁰³

La manera en la cual se presenta *La hora de la estrella* resulta un tanto desconcertante, pues aparentemente ante a nosotros tenemos una novela, ya que ha sido clasificada por los expertos dentro de este género a diferencia de sus cuentos, crónicas y otros relatos; sin embargo, desde la dedicatoria observamos indicios que nos pueden ofrecer una visión un tanto más cercana del objeto-texto al cual nos enfrentaremos; “He aquí que dedico **esto** al viejo Schuman y a su dulce Clara, que hoy ya son huesos, ay de nosotros”.(p.9)¹⁰⁴, dejando claro con el pronombre indefinido que lo que nosotros tenemos en nuestras manos es “algo”, y aun no sabiendo muy bien qué, nos enfrentamos a él. ¿A qué género pertenece *La hora de la estrella*?

La definición de novela se mueve entre muchos conceptos como “ficcionalidad”, “historia fingida o ficticia”, narración en prosa”, “prosa extensa”, “representación de la vida”, “polifonía”, “relato rediscursivo”, y un sinfín de etcéteras; con autoridades como Tomasevskij, Valle, Martínez Bonati, Searle, Sábato, Galdós, Baroja, James, Ortega, Bobes Naves, Lukacks, entre otros muchos autores que han tratado de definir el concepto, pero lo cierto es que actualmente no se ha logrado conjuntar un término que defina al género de forma

¹⁰³ *Ibid.* p.50

¹⁰⁴ Las negritas son mías.

totalizadora, como tampoco es posible de igual forma encontrar criterios de clasificación, pues a pesar de los múltiples esfuerzos, la mayoría de las clasificaciones obedecen a tipos temáticos, y distribución de las obras según la época o el contenido, con grandes posibilidades de mezcla. Así tenemos novelas picarescas, psicológicas, paródicas, satíricas, científicas, fantásticas, de divulgación, caballerescas, epistolares, negras, folletinescas, costumbristas, realistas, educativas, formativas, epistolares, sentimentales, etcétera.¹⁰⁵ Sin embargo, para las novelas que vieron la luz durante el siglo XX, esas clasificaciones quizá no sean suficientes como ocurre con *La hora de la estrella*.

II.2.1. Literatura de cordel

Bien sé a qué llaman una verdadera novela. Sin embargo, al leerla, con sus tramas de hechos y descripciones, me siento disgustada. Y cuando escribo no es la clásica novela. Aunque es novela. Sólo que me guía al escribirla siempre un sentido de investigación y descubrimiento. No, no de sintaxis por la sintaxis en sí, sino de una sintaxis que se aproxime lo más posible a lo que estoy pensando en el momento de escribir. Por otra parte, pensándolo mejor, nunca elegí un lenguaje. Lo que hice, sólo, fue obedecerme.

Clarice Lispector

La hora de la estrella de Lispector hace su aparición bajo el aparente traje de novela, quizá entendiendo esto en el sentido moderno, justo como nos lo hace ver Albert Caraco en su *Breviario del caos*, donde dice que en la época actual: “Todo se fragmenta y todo se desmiembra, las nociones –que se pensaban adquiridas- se deshacen, el gran estremecimiento preludia y cada uno rompe los instrumentos de los que se servían nuestros padres”.¹⁰⁶ Pues la era que anuncia el

¹⁰⁵ Para una clasificación más puntual de los géneros novelescos ver Bobes, Tomasevskii y Baquero entre otros.

¹⁰⁶ CARACO, Albert, *Breviario del caos*, p. 48

ocaso del siglo XX, y los albores del XXI, cuestiona, condena, transforma o destruye las normas, los valores y los conceptos que regían u ordenaban el mundo.

La “novela” de Lispector, surge como “literatura de cordel”, ya en uno de sus catorce títulos, se menciona “Historia lacrimógena de cordel”, también lo hace en una cita: “(Ya he avisado que era literatura de cordel, aunque me niegue a mostrar la menor piedad).” (p.33) Este tipo de literatura es un antiguo género de poesía brasileña, que tiene sus raíces en la Europa medieval, sobre todo en España y Portugal. Escritos en rima y algunos poemas se ilustraban con xilografías, reflejando el imaginario popular; las estrofas más comunes se escribían en diez o seis versos. Un dato importante es que su lectura se hacía acompañar por la viola, quizá por ello la presencia del piano, el violín, y el tambor a lo largo del texto. La novela de cordel era folklórica, popular, anónima y en Brasil tuvo sus raíces en el nordeste brasileño de los siglos XIX, extendiéndose hasta la década del 50. Se convirtió en una literatura de gran afluencia en su producción, circulación y consumo. Muchas de estas obras fueron leídas en Río y Sao Paulo, pues despertaban gran interés entre la clase media. Tomó ese nombre porque se ofertaba en pliegues de cordel, puestos a la venta en tendedores de cuerdas en mercados y ferias por los mismos autores. Los temas eran cotidianos, además de contar también episodios históricos, leyendas y aspectos religiosos. En Brasil los compositores creaban historias cuando un acontecimiento importante ocurría, como fue el suicidio de Getulio Vargas. Los principales representantes fueron Joao Martins de Athayde y Leandro Gomes de Barros. Como eran textos de fácil lectura, expandían hábitos entre la gente humilde y se convirtieron en una buena herramienta contra el analfabetismo, por lo que fueron consideradas obras didácticas y educativas, sin embargo algunos de sus autores se vertieron hacia la crítica social y política.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Para profundizar más sobre este género conviene ver DIAZ Viana, Luis. *La literatura de cordel como proceso: Su invención y difusión en nuestro siglo* en Revista folklore, Tomo 8, número 85, 1988, pp. 28-36. Y se puede consultar también RIBAMAR López, José. *Literatura de cordel. Antología*, Fortaleza BNB, 1982.

Un género que se opone a la literatura de cordel es el folletín. Dentro de la clasificación que ofrece Bobes Naves de la novela,¹⁰⁸ se encuentra la novela folletinesca o folletín melodramático, el cual es un género dramático de ficción, que surge en el romanticismo francés y que contiene una fuerte intensidad en su ritmo de producción, su argumento es poco verosímil, su temática se dirige hacia lo amoroso, pero también a lo misterioso y lo escabroso, siempre con rasgos exagerados, exóticos, crudos, violentos y finales trágicos. Eran novelas realizadas por entrega, sin mucha exigencia estética, no tenían un plan previo, y estaban dirigidas hacia todo el público, sin embargo las mujeres fueron las más aficionadas. Dostoievski publicó en “El mensajero” *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov* como folletines.¹⁰⁹

La literatura de cordel al igual que el folletín melodramático, expresan realidades sociales, así como amores y sufrimientos de los hombres. Sin embargo, el folletín se diferencia de la literatura de cordel por su falta de estilo, mientras el primero es una historia simple y lineal, la literatura de cordel que es la que recupera *La hora de la estrella*, rompe con el modo de representar la historia, planteando una fragmentación llena de contradicciones, pues aunque se quiera presentar una historia “con principio, medio y *gran finale*” no se logra, pues comienza in *media res*, jugando con lo verosímil y lo artificial. Como escribe Beatriz Sarlo a propósito del folletín.

Se trata, quien lo duda, de una estética sin problematicidad, antirrupturista, que combina elementos seguros, crea la ilusión de valor. La seguridad es una de sus cualidades más importantes: se sabe, de antemano, qué se va a encontrar, se sabe desde un principio, qué y cómo se va a escribir.¹¹⁰

Algunos especialistas, han visto que *La hora de la estrella*, recupera elementos de lo folletinesco, pero para ironizar o satirizar la historia en el texto, fusionando o confrontándolos con lo correspondiente a las características de la

¹⁰⁸ Cfr. BOBES, Naves, M. *La novela*, pp. 92-103.

¹⁰⁹ Cfr. HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Vol 3, 1979.

¹¹⁰ SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, P. 220.

literatura de cordel. Por ejemplo Vilma Areas¹¹¹ dice que en el folletín, el rasgo sentimental que predomina se encuentra invertido en *La hora de la estrella*, por eso puede ser visto como una parodia; también Areas observa cómo la excesiva titulación, 14 títulos, realizan una hipérbole en tono burlón de la titulación frecuente del melodrama. El *cliché* utilizado en las situaciones amorosas, reconoce también la autora, se encuentra absolutamente destruido con encuentros sin sentido, diálogos absurdos y la falta de romanticismo en el encuentro de los novios.

Él: -Pues sí

Ella: -¿Pues sí que?

Él: -¡Yo dije pues sí!

Ella: -¿Pero <<pues sí>> qué?

Él: -Mejor cambiemos de conversación, porque tú no me entiendes.

Ella: ¿Entender qué?

Él: -¡Virgen santa! ¡Macabea, vamos a cambiar de tema ahora mismo!

Ella: -¿Y de qué hablamos?

Él: -De ti por ejemplo.

Ella: ¿De mí?

Él -¿Por qué tanto susto? ¿Tú no eres gente? La gente habla de la gente.

Ella: -Disculpa, pero no me parece que yo sea gente.

Él: - ¡Pero si todo el mundo es gente, Dios mío!

Ella: -Yo no me he habituado

Él: No te has habituado a qué?

Ella: -Ah no sé explicarme

Él: - ¿Entonces?

Ella: - ¿Entonces qué?

Él: -Oye, yo me largo, porque tú eres imposible.

Ella: Es que sólo sé ser imposible, no sé otra cosa. ¿Qué puedo hacer para lograr ser posible?

Él: - ¡Deja de habar que sólo dices estupideces! Di lo que quieras.

Ella: Me parece que no sé qué decir.

¹¹¹ Aunque el texto de Areas se inclina por una interpretación más social de *La hora de la estrella*, contiene profundas reflexiones sobre la literatura de cordel y su confrontación con el folletín. ARÉAS, Vilma, *Un poco de sangre. Observaciones sobre A hora da estrela de Clarice Lispector*, *Escritura*, Año XIV. No. 28. Caracas, Venezuela, 1989, p. 145.

Él: -¿No sabes qué?

Ella: -¡Ay!

Él: - Mira, si estoy suspirando de agonía. Mejor será que no hablemos de nada, ¿Vale?

Ella: Sí, vale, como quieras... (pp.46-47)

La hora de la estrella salta continuamente entre ambos géneros, fusiona en algunos momentos características que pertenecen a uno y a otro, algunas veces ironizando, o bien con toda la intención de romper con las taxonomías establecidas entre el folletín y la literatura de cordel.

Líneas arriba se comentó que la literatura de cordel era creada con versos de 6 o 10 versos, y que la mayoría de estos terminaban en rima, *La hora de la estrella* no juega con estas formas, pero es indiscutible que el vuelo poético se encuentra en las múltiples figuras como metáforas, metonimias, aliteraciones, sinestesias, oxímoron, etcétera que construyen un discurso liberador de sentido a partir de la palabra.¹¹²

¹¹² Aunque lo poético juega un papel fundamental en la forma discursiva en que se presenta *La hora de la estrella*, preferimos profundizar en ello un poco más adelante, al reflexionar sobre la ontología del texto literario y la interpretación que realizamos a partir de la construcción poética de *La hora de la estrella*. Hay estudios que abordan las estrategias poéticas de Lispector en relación a figuras semánticas o tropos, como el que realiza Gloria Prado en "Entre la palabra y el silencio. El oxímoron como estrategia narrativa de Clarice Lispector" en DOMENELLA, Ana Rosa y Antonio Marquet (Comp.) *Primer congreso de literatura. Medio siglo de Literatura latinoamericana*. 1945-1995, UAM, México, 1997, pp. 383-394.

II.2.2. La confesión

Y estas confesiones manifestarán los géneros del fracaso que nuestra cultura ha soportado y algo tal vez más importante: los distintos anhelos, los profundos anhelos encubiertos por el arte, objetivados por la filosofía, desteñidos en las épocas de indecisión y ocultos en la plenitud de los tiempos maduros.

María Zambrano

Otro género literario que aparece como estrategia discursiva en *La hora de la estrella*, y que no sólo se presenta ahí, sino en la mayoría de los textos de Lispector, es el de la confesión.¹¹³ Nos dice Miriam Jiménez Quengan en un bello estudio sobre la creación en Lispector y Zambrano que:

La escritura Lispectoriana es una forma de confesión y entrega al otro, es revelación de la profundidad mística e infinita que sólo da el amor universal; para esto todos los elementos de la ficción entran en el duro trabajo del desnudamiento. Desde lo impersonal es posible lograr expresar el amor de una forma desinteresada, para ello hay que ir no sólo a la materia sentimiento y comunicar lo incomunicable.¹¹⁴

En *La hora de la estrella* se presenta y se desborda esta forma filosófico-literaria, no sólo en el sujeto *poiético* que confiesa de sí cada vez que aparece, sino que también el narrador Rodrigo S. M. lo hace, es más, en toda la primera parte del texto, la única actividad que realiza este personaje es realizar fuertes confesiones sobre él, sobre su vida y sobre lo complicado que es el oficio de escribir. Sin embargo la confesión no es sólo hablar de sí y mostrarlo al mundo, esos son sólo instrumentos operativos y carecen de valor espiritual.

¹¹³ *Pasión según G.H.* y *Un soplo de vida* son el ejemplo más claro de ello, pues la desnudez de sí mismas que hacen tanto Ángela como G.H. son prácticamente el corpus de todo el texto.

¹¹⁴ JIMÉNEZ Quenguan, Miriam. *El pensamiento poético de la creación*. P. 288

La confesión antes de ser abordada como género literario, debe ser comprendida, en todo el sentido espiritual de la palabra, pues así es como aparece en el texto y esa es su intención. Definimos la confesión como “un acto verbal mediante el cual el sujeto que enuncia, en una afirmación sobre lo que él es, se liga a esta verdad, se coloca en una relación de dependencia respecto al otro, y modifica al mismo tiempo la relación que tiene consigo mismo”.¹¹⁵ Así la confesión es transmitir, manifestar, exponer al otro, con el fin de volver sobre sí mismo y poner en claro lo confesado a partir del valor de hacerlo.¹¹⁶ Confesar promueve entonces, antes que estética, una actividad ética, pues debe existir un compromiso de aquél que la enuncia con la verdad. El sujeto que confiesa se desnuda ante la verdad, pero no sólo ante el otro, sino que lo más importante, es que lo hace para él mismo, como una actividad dialéctica y reflexiva.

Ahora bien, para María Zambrano la confesión es efectivamente un género literario, que se hermana con la poesía, con la novela, y aun también con la historia¹¹⁷. Para ella es “palabra a viva voz.”¹¹⁸ Es una larga conversación que desplaza el tiempo real, es decir, en ésta no se habla como en la novela del tiempo imaginario, ya que esta última se mueve en un tiempo mitológico, hace nacer en la conciencia de quien lee, ese “otro” tiempo, a pesar de que ya no exista lo mitológico como tal¹¹⁹. Pero cuando el tiempo deja de ser *mythos*, y se transforma en el de la vida como en la nueva novela (pensamos en los textos de Proust, Joyce y Lispector) entonces la confesión aparece. La confesión encuentra su verificación en la vida, pues parte de la confusión e inmediatez temporal, “va en busca de otro tiempo, que si fuera el de la novela, no tendría que ser buscado, sino encontrado”.¹²⁰ El que busca la confesión, no se aventura para encontrar el tiempo del arte, sino de uno que sea igual de real que el suyo, no hay conformidad

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, p.348.

¹¹⁶ Cfr, *Ibidem*.

¹¹⁷ Para María Zambrano la confesión no tuvo precedentes antes de San Agustín, su único referente es el libro de Job, pues es él quien habla en primera persona. Cfr. ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, p. 24.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibid*, pp. 25-26.

¹²⁰ *Ibid*, p. 26.

con el tiempo virtual del arte, del que nace del arte por el arte. El creador, el artista que tiende en su escritura a la confesión, va al encuentro de un tiempo real que se mueva dentro del terreno del arte, porque en él el arte es la vida y la vida es juego, pero aquí la vida es un juego demasiado serio.

La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aún sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión.¹²¹

En Zambrano hay una diferencia enorme entre aquél que se novela y el que intenta la confesión. El primero, que es el que realiza una narración autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo, hay una evidente aceptación a su fracaso. El que se autonovela corre el riesgo mortal de aceptarse tal y como es, y más gravemente aún, de regocijarse de sí. El que practica la confesión, no lo hace de modo alguno, pues mientras escribe en un tiempo, se encuentra ya en busca de otro, que es el de volver a la reflexión de uno mismo para suscitar un cambio.¹²²

La confesión entra en momentos de confusión y de dispersión, justo cuando el sujeto siente el peso de la existencia, es en esas circunstancias de crisis cuando necesita volver sobre sí, para que su vida se le revele. Para lograrlo debe realizar lo que la filósofa española llama “El doble movimiento de la confesión”: El de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.¹²³

Desde un inicio en *La hora de la estrella* descubrimos que, aunque el texto es presentado como “literatura de cordel”, lo que en verdad tenemos en nuestra manos es una larga confesión, pues la desnudez que hacen de sí, tanto el sujeto poético como el narrador personaje Rodrigo S.M. aparece latente en la historia de principio a fin. Ya en la dedicatoria el sujeto *poiético* nos dice que “Esta historia

¹²¹ *Ibid.* p. 26.

¹²² *Ibid.* 29-30.

¹²³ *Ibid.* 38.

ocurre en un estado de emergencia y de calamidad pública”. (p.10) mostrando el momento de crisis, en el cual se realiza la escritura. En los títulos: “La culpa es mía”, “En cuanto al futuro.” (Que es el único que lleva punto al final), “Ella no sabe gritar”, “Una sensación de pérdida”, “Yo no puedo hacer nada” y “Salida discreta por la puerta del fondo”, la angustia y la desesperación son los motivos que emanan desde el fondo del sujeto *poiético*, el narrador y la propia historia, y que develan una fuerte condición de sí, que debe obligar a la reflexión. La firma autorial de Lispector tanto en la dedicatoria como en los títulos, que ya hemos comentado con anterioridad aparecen como ente ficcional, deja ver esa condición de que hay alguien que se coloca como sujeto que enuncia, responsable de lo que en el texto se presenta, y ya desde ahí apreciamos un compromiso ético que se verá en todas las confesiones a lo largo del texto. La búsqueda desde el interior aparece en frases como “Mi vida más verdadera es irreconocible, interior en extremo, y no tiene una palabra sola que la signifique”. (p.13) o “Antes de surgir en mi vida esa mecanógrafa, yo era un hombre que estaba incluso un poco contento, a pesar de la falta de éxito de mi literatura”. (p.18) La condición de que aquello de lo que trata la historia es de la vida, y que debe dejar huella en el otro, porque si no la confesión no tendría razón de ser en el movimiento fundamental de la escritura, lo encontramos en frases como: “Si hay veracidad en ella –y está claro que esta historia es verdadera aunque sea inventada- que cada uno la reconozca en sí mismo”. (p.14) o “También yo, de fracaso en fracaso, me reduje a mí mismo, por lo menos quiero encontrar el mundo y su Dios”. (p.19) El encuentro con la verdad se ve en: “Y sólo miento a la hora exacta de la mentira. Pero cuando escribo no miento” (p.20). “A pesar de no tener que ver nada con la muchacha, me tendré que escribir todo a través de ella, entre mis espantos”. (p.25) El ejercicio de la escritura es el vehículo para poder asomarse a sus propios ínferos, y mostrarlos al otro, con un solo fin, el conocimiento de sí.

Regresando a Zambrano, podemos concluir diciendo que la confesión entonces hace que el sujeto descubra su verdadero Ser, es una actividad que se realiza para desnudarse y encontrar la identidad. En *la hora de la estrella* se utiliza la escritura en diferentes planos narrativos que van del Sujeto *poiético*, al

narrador como pudimos apreciar con los ejemplos anteriores para realizar esta actividad, este movimiento espiritual. La confesión es una purificación extrema, que sólo puede verificarse en el reconocimiento de los errores, con el fin de renacer. La confesión literaria busca mostrar esta muerte, en este vacío, en esta “opacidad del corazón”.¹²⁴ Aquél que se confiesa, sí, es un yo, a pesar de tantas máscaras que se muestran frente al espejo, y eso es justamente lo que se logra en *La hora de la estrella*.

II.2.3. La meditación

Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha llegado lo que es más precioso que todo: el propio silencio.

Clarice Lispector

Al igual que una lectura filosófica, el fin de la literatura no es el conocer la obra de un autor en particular, mucho menos acercarnos a los textos con la idea de analizar únicamente sus formas y estructuras o memorizar los conceptos e ideas, ese es sólo un medio, esa es sólo la primera parte que se recorre en el camino de aquellos que intentamos ser estudiosos de cualquiera de estas dos ciencias. De lo que se trata esencialmente es descubrir que los textos, tanto de una como de otra frontera, susciten una meditación.

La confesión que aparece en *La hora de la estrella* y que hemos comentado en el apartado anterior, no es más que el resultado de una fuerte meditación. Ya que la confesión, no puede venir de ningún otro lugar que no sea la meditación.

Ese yo que son ustedes porque no aguanto ser nada más que yo, necesito de los otros para mantenerme en pie, tonto que soy, yo torcido, en fin qué

¹²⁴Cfr. ZAMBRANO, M. *El sueño creador*. P.

hacer sino meditar para caer en aquel vacío pleno que sólo se alcanza con la meditación. Meditar no tiene que dar resultados: La meditación puede verse como fin en sí misma: Medito sin palabras y sobre la nada: Lo que me confunde la vida es escribir.¹²⁵

En esta cita vemos como el sujeto *poiético*, ya desde la dedicatoria, nos anuncia que la confesión, la creación, y la historia, no son más que el resultado de una meditación. La meditación en la obra, no busca un “fin en sí misma”, sin embargo, la confesión sí, es por ello que por medio de la escritura, debe ser expuesta, y encontrar en ella la confrontación con el “otro”, para que como en un movimiento que simula un *boomerang*, regrese al sujeto de la enunciación para que la idea sobre sí pueda ser reflexionada. La meditación como lo hace ver el sujeto poiético, se hace sin palabras y sobre la nada, porque es un “hacer” mucho más originario y espiritual que aquél al que nos arroja la confesión.

Es Foucault en su *Hermenéutica del sujeto*, quien nos alumbró al respecto. Él nos dice que en la antigüedad, la palabra meditación no era concebida como hoy día la conocemos, es decir, como un intento de pensar intensamente en algo sin profundizar en su sentido, sino que la *melete*,¹²⁶ era el ejercicio de apropiación de un pensamiento, de convencerse de él tan profundamente, que por un lado, lo creamos verdadero, y que por el otro, podamos repetirlo constantemente. Es como dice el propio filósofo francés: “Apropiación que consiste en hacer que, a partir de esa cosa verdadera, uno se convierta en el sujeto que piensa la verdad, y llegue a ser un sujeto que actúa como corresponde”.¹²⁷ Así la meditación era un juego del sujeto y su pensamiento, pero este juego es realizado por el pensamiento sobre el sujeto mismo. La meditación busca lograr que en el pensamiento del sujeto, uno viva realmente lo que está pensando, de esta manera no es un juego del sujeto

¹²⁵ *Ibid.* p.9.

¹²⁶ “La palabra *meditatio* (o verbo *meditari*) traduce el sustantivo griego *melete*, el verbo griego *meletan* (...) que está muy cerca del *gymnazein*, que significa ‘ejercitarse’, ‘entrenarse en’ (...) pero el *meletan* es más bien una especie de ejercicio de pensamiento. Cfr. Foucault, M. *La hermenéutica del sujeto*, p. 338.

¹²⁷ *Idem.* P.339.

Foucault en este apartado pone como ejemplo la meditación sobre la muerte, diciendo que en este ejercicio no se trata de pensar que uno va a morir, ni asociar a la muerte ideas que serán sus consecuencias, sino en ponerse a través del pensamiento, en la situación de que alguien va a morir. Esta idea la desarrolla con más profundidad en la segunda hora de la clase del 24 de marzo.

sobre el pensamiento, sino que es un ejercicio de desplazamiento del sujeto con respecto a lo que es él por efecto del pensamiento, colocándose en una situación ficticia en la que se prueba a sí mismo.

Es por ello que en *La hora de la estrella*, todo surge como una meditación, donde los desplazamientos ficticios van del sujeto *poiético* al narrador personaje, del narrador personaje a su personaje, y del mismo modo del sujeto *poiético* al personaje, buscando ejercer el juego del pensamiento sobre cada uno de ellos, y modificando en los dos primeros el desvelamiento de sí que encontramos en la confesión, aquella que como hemos comentado hasta aquí, se realiza por medio de la escritura, pues en el hecho de escribir, se asimila la cosa en la cual se piensa, es así como se instala en el alma, en el cuerpo, por ello el sujeto *poiético* dice al final de la cita: “Lo que me confunde la vida es escribir”. En la meditación el sujeto es modificado sin cesar por su propio movimiento, ya que su discurso en ella provoca efectos distintos, lo expone a riesgos, produce diversos estados. En síntesis, “la meditación implica un sujeto móvil, modificable por el efecto mismo de los acontecimientos discursivos que se producen”.¹²⁸

Ahora bien, la larga meditación que es *La hora de la estrella*, nos permite ver los distintos cambios que sufren cada uno de los que participan en la historia. Sus confesiones, que son gran parte de las estrategias discursivas que se siguen en el texto, son el testimonio vivo y auténtico de este cambio, pero como bien se comentaba al inicio de este apartado, si el texto surge de la meditación, también debemos entender que lo que se promueve es una invitación a ello. De nada sirve que los lectores nos asomemos a las confesiones y meditaciones de los autores, o de los personajes como en este caso, si no hacemos por nuestra parte la labor que corresponde. Debemos asomarnos a ese vacío del que nace el texto, para descubrir el nuestro. Hacer nuestras esas meditaciones y confrontarlas con lo que somos, es colocarnos a la orilla del vacío, dispuestos a saltar juntos. Es por ello que el papel de la lectura es brindarle significado, hacernos partícipes por medio del diálogo, como nos comenta el mismo sujeto *poiético*, a propósito de esta

¹²⁸ Foucault, M. *Dits et Écrits en La hermenéutica del sujeto*, p.340.

invitación: “Se trata de un libro inacabado porque le falta la respuesta. Respuesta que, espero, alguien el mundo me dará ¿Ustedes?” (p.10)

II.3 HACIA LA APLICACIÓN DE *LA HORA DE LA ESTRELLA*

II. 3.1. El sujeto hermenéutico

El recordar viene a ser siempre un desnacerse el sujeto para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo [...] para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión.

María Zambrano

Hasta aquí, puedo decir que el texto ofrece dos niveles de interpretación, uno sintagmático, que es el que acabamos de presentar, y en donde pude realizar un acercamiento inmanente al texto, y el otro nivel que llamaremos paradigmático, donde sin dejar a un lado el primero, el que interpreta debe profundizar en ese segundo nivel; ya que es en éste, donde se detona la gran carga significativa, el punto de apertura para establecer el diálogo con el texto mismo; el sentido profundo cobra fuerza, como dice Ricoeur en *La metáfora viva*, “sobre las ruinas de su sentido literal”.¹²⁹

Una vez establecidos estos puntos, podemos pensar que el intérprete es considerado un sujeto dispuesto a conocer lo que está en el texto, y de esa misma manera, reconocerse a él mismo dentro y fuera de él con el fin de cumplir con el círculo hermenéutico. Este sujeto, que aquí llamamos hermenéutico, no debe caminar hacia la interioridad, la individualización y el subjetivismo en los cuales se vio envuelto el racionalismo de Descartes y Kant; por el contrario, debe partir de la *alteridad*, es decir, debe procurar el descubrimiento del *yo* en el *otro*, y de esta manera comprenderse en un *nosotros* ubicado en un tiempo y espacio determinados. En este sentido, durante la interpretación de la obra de arte literaria, como la llama Ingarden¹³⁰, la razón que prevalece es una razón “estética”, en la

¹²⁹ RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, p. 304

¹³⁰ INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Donde el filósofo polaco analiza la forma de ser de la obra literaria, haciendo un acercamiento fenomenológico a ella.

cual se intenta insertar la actividad *poiética*¹³¹ como fundamento de nuestro comprender.

Durante esta actividad *poiética*, el arte literario y el hombre establecen una relación dialéctica, en la cual el puente que une nuestras fronteras, no sea otra cosa más que la palabra. Sabemos bien que el arte es lenguaje, que sus diferentes manifestaciones desvelan siempre el ser del hombre, y aunque en el pasado filosófico, desde Pitágoras hasta Hegel, había permanecido subordinado a la política, a la religión, a la filosofía, y que toma con Kant un carácter moralizante, es a partir de Nietzsche, cuando el arte se vuelve autónomo y verdadero, interviene en esa sabiduría suprema, obteniendo un nuevo lugar bajo el nombre de estética. El arte cede su trono a la estética, así la obra se perpetúa fuera de sí misma, se encuentra sólo en el discurso, en el logos que suscita. Para Heidegger, la belleza es uno de los nombres del ser, “la puesta en obra del ser”, es su esplendor, allí donde emerge directamente de lo inconmesurable. Este pensador alemán destaca que la literatura ocupa un lugar privilegiado entre todas las artes, puesto que en ella el ser de las cosas y de sí mismo se manifiesta, reconstruyendo la historia, al representar de una forma depurada el mundo. Para él, menciona en *Caminos de bosque*, la libertad imaginativa, confrontada con la realidad “eleva al ser hacia la verdad”. Si pensamos, de la mano con Heidegger, que “el lenguaje es la morada del ser”, podríamos afirmar que la “razón estética”¹³² con la cual nos

¹³¹ Es el mismo Ingarden quien establece una separación entre lo artístico y lo estético, siendo la primera la creación y la segunda la valoración e interpretación que se hace. Cfr. *Ibid*, pp. 27-47. Sin embargo, tanto el texto como el lector esteta o exégeta participan del acto creativo, el primero en sí mismo, y el segundo, al planear su interpretación, misma que también es una creación a partir de la creación, pues la hermenéutica es arte y a la vez ciencia. Cfr. BEUCHOT, M. *Op. Cit.*, pp. 18-19.

¹³² La razón estética en la literatura es una razón de búsqueda, de placer, de relación y rompimiento con la historia, con lo antiguo; se trata de una nueva razón cuyo poder es transformador y generador de realidades, o como menciona Chantal Maillard: “Una razón estética es ante todo una razón *poiética*: hacedora, creadora de la realidad. Razón que por su extrema maleabilidad puede introducirse sin riesgo en los dominios de lo posible, y tejer ahí la trama de una red, cuyos hilos habrán de brillar como el sol, pero que, como la ladera, lo harán sólo por unas horas, un tiempo de resonancia... MAILLARD, Ch. *La razón estética*. Laertes, Barcelona, 1998, p. 19. La diferencia entre “la razón poética” y “la razón estética” consiste en que mientras la primera asiste, la otra configura, mientras la primera observa, la segunda se aventura al juego, se moldea a los seres, alejada de toda presunción de ver caracterizado al sujeto “yo”, logra plantear un sujeto que se sabe humilde ante la grandeza de las cosas, un sujeto que se relativiza, dejándose intervenir irónicamente por la superficialidad de lo cotidiano. Cfr. *Ibid*. p. 19. Para Chantall Maillard “la razón estética” va más allá de la poética porque no interpreta el mundo, sino que construye mundos, sabiendo

acercamos a los textos, y que en este caso dirigimos hacia *La hora de la estrella*, no es otra cosa más que la unión del pensamiento con la belleza del lenguaje, esa extraña forma que hace de lo literario, una de las más hermosas y puras representaciones del arte por medio de la palabra.

La palabra ejerce la tensión entre el sujeto hermenéutico y el texto literario, una tensión con la cual se coloca en un polo al texto, y en otro al lector. El texto es el todo, y ese todo aparece como “discurso”¹³³ holísticamente estructurado, de esta manera se plantea que las frases y las palabras son los elementos que se van engarzando para construir el discurso literario, y permitirnos ver el mundo que despierta como un todo ontológicamente autónomo.

Aunque creemos que la hermenéutica rebasa cualquier método posible, porque de ella depende que podamos proceder metódicamente, me atrevo a afirmar que toda hermenéutica debe ser analógica, ya que los textos literarios no pueden ser unívocos, ésta nos obliga a colocarnos en el multivocismo, pero como Beuchot lo dice, no en el multivocismo equívoco, sino en el analógico,¹³⁴ puesto que sólo ahí obtendrá un cierto “margen” de comprobación para acercarse a comprender el texto. Sobre la comprensión, Cuesta Abad comenta al respecto: “Ningún método puede desbordar por sí mismo los límites de la comprensión, ni reducirla a un molde de pautas analíticas, sino que todo método se <entiende> en

que todo decir es temporal, no hay en ella perennidad, porque apenas expresada la palabra se desteje a sí misma, invalidando lo que expresó con anterioridad. Es irónica y trabaja sobre lo cotidiano, nada se constituye en conceptos, deja a la palabra en su consistencia líquida, lista para seguir fluyendo, en fin, la razón estética brinda continuidad a la palabra. Aunque Maillard, intenta llevar la razón poética Zambrana, que desarrollaremos en el último apartado, más allá de ella, creemos que la razón estética resulta más aplicable al proceso interpretativo texto-lector que al del origen creativo.

¹³³ Aquí nos referimos al discurso lingüístico, que no es otra cosa que “el lenguaje puesto en acción”. (Cfr. BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*, pp.154-156.) Existen varios tipos de discursos, pero podríamos enraizarlos en dos vertientes generales, unos son aquellos que aparecen en los límites de la “retórica” y los otros dentro de la “poética”. Para Ricoeur la retórica es “un medio para influir en un público, por medio de formas que hacen atractivo lo probable”; mientras que los segundos son los discursos poéticamente artísticos, aquellos que emanan de la *poiésis*. Ricoeur los clasifica en tres clases esenciales: la poesía el ensayo y la prosa narrativa. (RICOEUR, P. *La metáfora viva*, p. 61.)

¹³⁴ Cfr. ALCALÁ, Raúl, *Hermenéutica analógica y significado*. “Discusión con Mauricio Beuchot”, p. 77.

la espiral de sentido que atraviesa espacio-temporal nuestra experiencia de mundo”.¹³⁵

De esta manera, pensamos que la comprensión consiste en la percepción y la construcción del sentido de un texto, porque la realidad no tiene sentido fuera de la actividad hermenéutica del sujeto. El contacto con el texto y la forma en la cual se va a interpretar, aparece únicamente en el objeto que tenga sentido, y ese es el texto. En cuanto a este comprender Gadamer, retoma la idea del *dasein* heideggeriano, en que de ninguna manera existe una línea metódica para el proceder del sujeto hermenéutico, sino que debe tomar en cuenta el “ser-ahí”, es decir, la “historia efectual”,¹³⁶ entendida ésta como la comprensión de los fenómenos y sus efectos, producidos en la historia, aunque dada nuestra finitud resulta imposible abarcar todos ellos, así, el sujeto hermenéutico sostiene una comprometida relación dialéctica entre su propia experiencia y el objeto. Este conocimiento sobre la historia efectual, ubica nuestra comprensión en un tiempo y espacio, es decir nos “situamos en”, y no “ante”, como ocurre desde la frialdad de la teoría del conocimiento. Esto nos obliga a tener un “horizonte”, que el mismo Gadamer define como “el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo visible desde un determinado punto”.¹³⁷ Desde esa perspectiva nos encontramos “en situación”, para mantener una distancia con respecto al objeto y no caer en el subjetivismo, sino que al conocer la “tradición”¹³⁸ que rodea al texto, podamos dialogar desde la nuestra, abriendo paso así, a lo que el discípulo de Heidegger llama “fusión de horizontes”.

La experiencia del sujeto frente a la obra de arte literaria, radica precisamente en colocarse en ella, y afrontar todo el mundo que se abre ante sus

¹³⁵ CUESTA Abad, José M. *Teoría Hermenéutica y literaria*, p. 19.

¹³⁶ GADAMER. H.G. *Verdad y método* Tomo I, p. 370.

¹³⁷ *Ibid.* p. 372.

¹³⁸ Si bien entiendo a Gadamer, habla de una tradición brindada no sólo por la historicidad, sino también por el conjunto de pre-conceptos y pre-juicios que el sujeto ya trae consigo. Así se logra realizar una interpretación que conjunte los dos horizontes, tanto el del texto, como el del intérprete.

ojos, la ficcionalidad proyecta una realidad que se vive con una “mayor comprensión”.¹³⁹

Como un ser en situación, y con un horizonte definido, podemos pensar que el texto debe ser visto por el sujeto hermenéutico, como una *alteridad*, es decir, nos enfrentamos al texto como otro, es por ello que nos atreveríamos a decir que el texto funge como sujeto también, puesto que responde a las preguntas que nosotros desde nuestra posición le hagamos. Colocándonos en esta posición, descubrimos a la obra literaria como una alteridad, desde donde se conoce o reconoce el mundo, el texto se abre ante nosotros para ser afrontado intencionalmente desde nuestro propio mundo, estableciendo una relación dialéctica. El texto actúa y se comprende puesto que, siguiendo a Gadamer, es lenguaje y su pasado y su presente se desvela ahí, ante nosotros, confrontándonos en un intercambio de historias, tradiciones y horizontes. La *alteridad* promueve el deslinde de aquellas formas de objetivización, estableciendo un yo dialógico que se construye desde el otro; el yo en su proceso de individualización, se somete a una dialéctica interpersonal, y a la vez se compara con los otros sujetos del mundo, es decir, toma en cuenta el “en para sí” y el “en y para otro”, o en palabras de Heidegger: el “ser ahí” lleva consigo el “ser con”. El sujeto del texto es un yo, pues participa activamente en el sistema de lenguaje, cultura y formación simbólica. Esta dialéctica artística se da del texto a la lectura, aborda al mundo como una textualidad comprensible a través del lenguaje.

Pero aquí surgen una serie de preguntas: ¿Cómo se da esta relación dialógica? ¿Cuál es el proceso que lleva la dialéctica entre sujeto hermenéutico y texto? ¿Cómo fundamentarla? A continuación haremos un esfuerzo para intentar responder a estas cuestiones antes de aplicarlas a *La hora de la estrella*.

Hemos mencionado líneas arriba que la hermenéutica sobrepasa cualquier método, puesto que las ciencias duras y sus métodos universales, no corroboran

¹³⁹ Según Gadamer la comprensión se realiza en tres momentos: El entendimiento de algo, su interpretación y su aplicación. Comprender un texto es la realización de estos tres momentos, donde el tercero es donde culmina la actividad hermenéutica con la cabal comprensión de lo dicho. (Cfr. GADAMER, G. *Op.Cit.* p. 635.)

la experiencia estética, filosófica e histórica, sin embargo, intenta llegar por diversos medios, y con ciertos postulados teóricos a la mejor comprensión de lo que los textos presentan y ocultan.¹⁴⁰ También, líneas arriba comentábamos que la comprensión humana no es subjetividad como tal, sino *dasein*, es decir, “ser ahí”; para Gadamer, el comprender es desocultar la “historia efectual” del objeto que se comprende, así el conocimiento de este objeto se relativiza de acuerdo a su propia historicidad, estableciendo diversas posibilidades para leer o conocer un texto. En una primera etapa de interpretación, el sujeto hermenéutico proyecta y anticipa, corroborando poco a poco sus posibles supuestos en busca del sentido de un texto, posiblemente existan distintos supuestos en esas proyecciones, pero conforme avance en la lectura debe establecer una dialéctica entre ellos. Este sujeto intérprete debe ser objetivo, no forzando al texto a decir lo que él quiere que diga, sino lo que realmente dice el texto, guardando un equilibrio entre la precomprensión o prejuicios, que la ilustración tanto criticó, y la composición semántica del texto. Estos prejuicios son todas aquellas formulaciones que brotan *a priori* de la comprensión, y que de una u otra forma, son parte de la experiencia histórica del sujeto.¹⁴¹ Para Gadamer, estos prejuicios resultan ser un factor operativo y determinante de la realidad histórica del ser de la interpretación, por ello los hace partícipes en el proceso interpretativo insertándolos en la tradición; con ello nos enfrentamos a un problema, puesto que como dice Beuchot “interpretar es colocar un texto en su contexto, pero el problema del contexto lleva al conflicto de las tradiciones”, puesto que según este autor, la tradición innova, sin embargo en el acto interpretativo, esto puede sobrepasar las fronteras haciendo que se disparen las interpretaciones o bien que se trunque la creatividad, por ello,

¹⁴⁰ Beuchot dice que la hermenéutica es arte y ciencia, puesto que no ofrece “recetas interpretativas”, sino que va adecuando sus formas de conocimiento a la interpretación pertinente a cada texto. Cfr. BEUCHOT, M. *Op. Cit.* pp.18-19.

¹⁴¹ Husserl dice que durante el acto de conocimiento, lo que muestra la conciencia, son significaciones que el sujeto aprehende a partir de la intuición, pero para llegar a la esencia del objeto, es necesario realizar una “suspensión fenomenológica” o epojé, que consiste en colocar entre paréntesis todos los juicios de valor, o mejor dicho, “pre-juicios”, como los llama Gadamer, que podríamos formularnos *a priori*, y dirigir el pensamiento solamente hacia la *quiddidad* o esencia del objeto, en otras palabras, se trata de desnudar el contenido de la conciencia que surge a partir de la intencionalidad, para dejar al objeto como tal, sin un pasado ni futuro, sino en un presente donde sea en sí mismo, a esto el autor le llama “reducción óptica”. Sin embargo la vuelta a las esencias, como ya vimos es rebasado por el pensamiento de Heidegger, puesto que sujeto y objeto se pertenecen, mirándose a cierta distancia, y penetrando en la intersubjetividad.

es necesario, instaurar un tipo de tradición que realmente fusione los horizontes, tanto del texto, como el del lector, bajo un compromiso ético.¹⁴²

Esa experiencia interpretativa o hermenéutica se da como inserción dentro de una tradición cultural y a la vez como superación de ella. Asumimos la línea intermedia que adopta en este punto Gadamer, para quien „la posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una y otra tradición. Y este punto medio es el verdadero topos de la hermenéutica“. Es una cierta fusión de horizontes, el del autor y el del lector o intérprete; el de la tradición del texto y el de la tradición del lector; o el de la tradición recibida (texto), y el de la innovación aportada (interpretación).¹⁴³

Los textos son estructuras simbólicas que deben ser analizados lingüística y semiológicamente (lenguaje y metalenguaje), puesto que son una representación mimética del mundo que refleja y refracta, de esta manera son considerados como historicidad y tradición. El texto y su efecto en el tiempo son, como también mencionamos líneas arriba, captados por el intérprete en lo que Gadamer llama “historia efectual”, que es la que marca los elementos trascendentes para la interpretación; la conciencia de la historia efectual es la conciencia de la situación hermenéutica. La situación se relaciona con el concepto de horizonte, el cual implica movimiento y por medio de él se conoce el ente en el mundo. Éste debe ser adecuado para comprender al objeto respondiendo a su tradición, el exégeta se coloca en lugar de otro para comprender qué es lo que quiere decir. La comprensión del fenómeno que está lejos de la experiencia, hace que sea contemplado como alteridad; sin embargo la interpretación es un híbrido lleno de matices con diferentes horizontes empíricos.

Comprender una tradición requiere sin duda de un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que este horizonte se gane desplazándose a una

¹⁴² Cfr. BEUCHOT, M. *Op. Cit.* pp.63-78.

¹⁴³ *Ibid.* p. 72.

situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera.¹⁴⁴

Entendemos pues, que para interpretar, el sujeto hermenéutico debe desplazarse de su temporalidad y espacialidad histórica, hasta la del texto, pero desplazarse, no significa olvidar el horizonte individual, sino llevarlo a esa *alteridad* para comprenderlo desde su propia situación. En este sentido, la comprensión es ver desde nuestra perspectiva, las semejanzas y diferencias de los dos horizontes. Pasado y presente unidos en una conciencia histórico-efectual (“fusión de horizontes”). Volvemos entonces a la idea de texto como un otro, que responde a un tú dialógico y autónomo, no como objeto, sino como sujeto por medio del cual se establece una “dialéctica reflexiva”. En el pensamiento de Gadamer, esta dialéctica se abre con el concepto de pregunta.

El hecho de que un texto sea objeto de interpretación en el curso de su transmisión histórica quiere decir que plantea alguna pregunta al intérprete. Tal es así que la comprensión del texto va unida a la comprensión de dicha pregunta. El horizonte hermenéutico se convierte en el *horizonte del preguntar* que señala específicamente la estructura lógica de las ciencias del espíritu, cuyos objetos se localizan en la red de informaciones y significados culturales a la que habrán de remitirse todos los ensayos explicativos y comprensivos.¹⁴⁵

Al respecto, Mariflor Aguilar profundiza en lo que puede ser la comprensión en Gadamer como proceso dialógico, inicia diciendo que la “conversación” que el pensador alemán despliega entre el sujeto y el texto es con base en una “apertura de pregunta”, para ella, el situarnos hermenéuticamente con el fin de realizar la comprensión de un texto, es ya estar frente a la pregunta que el texto plantea, y así es como comienza el juego de preguntas y respuestas, esta forma conversacional de la “razón dialógica”, como le llama Aguilar, hace que el texto y el intérprete se vayan modificando y comprendiendo desde diversas instancias, un

¹⁴⁴ GADAMER, H.G. *Op. Cit.* p. 375.

¹⁴⁵ CUESTA Abad, J.M. *Op. Cit.* p. 49.

yo, un tú, hasta llegar a un yo transformado por el enfrentamiento con la *alteridad*.¹⁴⁶

Entendemos pues, que la dialéctica no es otra cosa que hacer hablar al texto, colocándonos en una situación en donde el horizonte del preguntar sea lo que nos haga trascender del eje sintagmático al paradigmático, procurando desentrañar lo inefable del texto, y de nosotros, como sujetos hermenéuticos “en” él. El proceso de la comunicación interactiva nos lleva a comprender el sentido que el texto ofrece. La estructura conversacional de la pregunta que es lingüística, nos lleva de la mano con Gadamer a adentrarnos en lo que él ha llamado “lingüisticidad”. El ser que se comprende es lenguaje, nos dice Gadamer, esto nos lleva a afirmar que el fundamento de la relación dialéctica es el lenguaje. Para que la interpretación roce con los márgenes pertinentes de la comprensión, es necesario que el intérprete o sujeto hermenéutico, como le hemos llamado aquí, utilice el lenguaje correcto para “hacer hablar al texto”, sin embargo, el lenguaje que es utilizado en la “conversación”, siguiendo a Gadamer, no le pertenece ni al sujeto, ni al texto, sino que este es originario, evitando así que la exégesis caiga en una esfera subjetivista, permitiendo que la lógica del diálogo se mueva entre las preguntas y las respuestas, entre la tradición y su intérprete, entre lo dicho y lo no dicho, determinando el carácter siempre abierto del sentido en el que se participa en un ejercicio de creación y recreación de la realidad.¹⁴⁷ “La dialéctica verbal antecede siempre al proceso dialéctico de la interpretación”¹⁴⁸ este factor determinante del acontecer comprensivo, hace que exista una relación dialógica entre lenguaje, pensamiento y mundo, establecida a partir de los sujetos partícipes, ya que como dice Benveniste:

“En el lenguaje y por el lenguaje es como el hombre se constituye como sujeto; porque sólo el lenguaje fundamenta en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de “ego” (...) Ahora bien, yo considero que esta subjetividad, enfocada desde la fenomenología o desde la psicología, como

¹⁴⁶ Cfr. AGUILAR Rivero, Mariflor, “Gadamer: Hermenéutica y tradición” en *Confrontación: Crítica y hermenéutica*, pp.150-154.

¹⁴⁷ Cfr. GADAMER H.G. *Op. Cit.* pp. 447-565.

¹⁴⁸ Cfr. CUESTA Abad, J.M. *OP. Cit.* p. 55.

se quiera, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien dice “ego”. Ahí es donde se haya el fundamento de la subjetividad que se determina por el estatuto lingüístico de la persona (...) Es, pues, literalmente cierto que el fundamento de la subjetividad se haya en el ejercicio de la lengua. Si se toma la pena de reflexionar sobre ello, se verá que no hay testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que éste da sobre sí mismo al hablar.¹⁴⁹

Para Gadamer, al igual que para Heidegger, la palabra escrita libera el lenguaje de la cotidianeidad, además trasciende la temporalidad, y recupera una parte del mundo que permanece oculta o en silencio. En un estudio llamado “Filosofía y literatura”, Gadamer sigue reflexionando sobre esta dialéctica de pregunta y respuesta, sin embargo, aquí entra al terreno de la obra de arte literaria y el problema de la movilidad del sentido, o sentidos en ellas, comenta que el poema lírico une sentido y sonido como un tejido indisoluble, y que lo hace retornar a lo que él es, o sea a “la unidad mágica de pensar y acontecer”. La literatura es para él, el único arte donde la emergencia de la palabra hace que el sonido particular de una palabra, lleve consigo una “multivocidad del sentido”, y por consiguiente, abra posibilidades de interpretaciones.¹⁵⁰

Así podríamos decir que “el sentido de la palabra no está en lo que encierra, sino en lo que libera”, porque la ontología de la palabra nombra y a la vez es, pero dentro de un lenguaje poético o literario, la descubrimos en movilidad continua, abriendo mundos, y detonando su propia multivocidad de sentido, por eso Beuchot dice, que la hermenéutica se encuentra inclinada más hacia una multivocidad analógica, misma que se separa un poco de la equívoca, permitiendo así una posibilidad de “comprobación relativa” en cada una de sus argumentaciones. Esta entidad multívoca de la palabra poética, se vincula con la multivocidad del sujeto hermenéutico, dada su cultura y sus prácticas sociales; el yo del texto y el yo del sujeto debe ser dialógico, puesto que el yo se construye a partir de la *alteridad*, en la interpretación se ponen en juego todos los sentidos,

¹⁴⁹ BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*, pp. 259-260.

¹⁵⁰ Cfr. GADAMER, H.G. “Filosofía y literatura” en *Estética y hermenéutica*, pp.183-201.

percepciones y conocimientos, dirigiendo su sentido propio a partir de su ordenación en el lenguaje. El yo es comprender y conocer, en su proceso de individualización se somete a una dialéctica interpersonal, y a la vez se compara con otros sujetos en el mundo, como estudia Foucault en “las tecnologías del yo”. El yo sí mismo es una identidad que se coloca frente a un yo sí mismo, que es otro al cual se responde en una sociedad o comunidad, es decir, a una realidad que responde a algún mundo por medio de la palabra, puesto que al nombrar algo, ese algo es ya real, y por supuesto, pertenece al mundo. Al conocer, o reconocer, la interacción y lingüisticidad de los objetos en la realidad, por medio de la comunicación entre sujetos, se enriquece el mundo subjetivo con las normas sociales y las estructuras del lenguaje.

Finalmente, el sujeto lector o hermenéutico y el sujeto textual que convergen en la relación dialéctica del arte literario, se enfrentan al problema de la delimitación entre objetividad y subjetividad. Esta problemática se debe vencer justo en el momento de la lectura, intentando conocer la contradicción y el equilibrio que se plantea en la distancia entre ambos. La “dialéctica artística” comienza del texto a la lectura, ya que el primero funda la realidad significativa que aborda el mundo como textualidad comprensible, y la segunda plantea la posición del sujeto como individual y universal, tomando en cuenta que en ellos coexisten diferentes sistemas axiológicos, los cuales obligan a organizar formas y sentidos que representan mundos a través del lenguaje. Hay que atender muy puntualmente, durante el proceso de lectura y comprensión, que cada texto tiene rasgos formadores que determinan su identidad, y que aunque su enunciación sea “ficticia”, no quiere decir que sean inverosímiles, sino que probablemente, en esa polisemia que contienen, nos acerquen cada vez más a la comprensión de una realidad más profunda y transparente.

Hasta aquí hemos intentado realizar un recorrido que nos haga comprender qué es en sí la dialéctica de la interpretación filosófico-literaria, cuáles son los elementos que la integran, y cómo podemos lograr un posible acercamiento a ella a partir de lo que atrevidamente hemos llamado “sujeto hermenéutico”.

II.3.2. LA AURORA DE LA PALABRA EN LA HORA DE LA ESTRELLA A LA SOMBRA DE LA RAZÓN POÉTICA

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como cebo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –el sobreentendido- muerde el cebo, alguna cosa se escribió. Una vez que se pescó el sobreentendido, se podría con alivio lanzar la palabra afuera. Pero ahí termina la analogía; la no-palabra, al morder el cebo, la incorporó. Lo que salva entonces es escribir *distraídamente*.

Clarice Lispector

La relación primaria del hombre con las cosas no es intelectual, no es un darse cuenta de ellas, pensarlas o contemplarlas [...] Es estar en ellas, y con ellas; y por parte suya, estar efectivamente actuando sobre mí.

Ortega y Gasset

Hemos visto hasta ahora que la actividad *poiética* a la cual nos referíamos anteriormente, es bivalente, por un lado la realiza el sujeto *poiético*, en el momento “inventivo” de la historia y sus personajes, buscando que el secreto permanezca oculto; y de la misma forma, el lector o sujeto hermenéutico, intentando buscar el camino para escharbar en la piel del texto, con el fin de asomarse, aunque sea por un instante, al interior de ese secreto. Durante esta actividad que he llamado *poiética*, el arte literario y el hombre establecen una relación dialéctica, en la cual el puente que une sus fronteras, resulta ser el texto escrito.

Intentaré, después de haber revisado algunos puntos sobre el cómo se presenta la obra¹⁵¹, cerrar este proceso dialéctico con *La hora de la estrella*, buscando responder a una de las principales preguntas que motivaron esta investigación: ¿De qué nos habla el texto? Comenzaré mencionando que después

¹⁵¹ SUPRA, “Estrategias discursivas en *La hora de la estrella*”.

de asomarme a los diversos caminos que ofrece *La hora de la estrella*, puedo decir que la última obra publicada por Lispector¹⁵², nos arroja a un sinfín de posibilidades de interpretación, pues las capas que permean el texto nos brindan diferentes tipos de lectura, sobre todo si tomamos en cuenta la perspectiva de la que parte la diversidad de los lectores frente a ella, y la situación que guarda el texto con respecto a las otras obras de la autora, pues al ser la última, en ésta confluyen una gran variedad de elementos formales y temáticos que en las otras va poco a poco explorando. He comentado anteriormente sobre la importancia de los pre-juicios en el proceso hermenéutico, entendiéndolos como esos juicios *a priori* que van surgiendo en la lectura, y a partir de los cuales, tenderá el proceso interpretativo; en un inicio esos prejuicios son la materia fundamental con la cual se trabaja, descartando a cada paso aquellos que no sean pertinentes, y quedándonos con aquellos que puedan, al concretarlos y confrontarlos con el texto, acercarnos a una interpretación más puntual. Aclaremos en este sentido que para la hermenéutica no hay una interpretación última o final, sino que al dialogar con una obra que se mueve en el tiempo, al igual que los lectores, no pretende nunca ser verdadera y unívoca, sino equívoca, movable y únicamente pertinente. Esos prejuicios nos colocan posteriormente en lo que hemos llamado antes el horizonte del preguntar, y al mismo tiempo, nos ayudan a seleccionar y depurar el material con el cual, iremos trabajando. A lo largo de todo el proceso para lograr un acercamiento a *La hora de la estrella*, oscilé sobre distintas líneas temáticas que fueron desde el existencialismo, la inmanencia femenina, pasando también por una crítica a la modernidad; me encontré también con estudios que iban desde lo biográfico, hasta lo social, lo metafísico y lo religioso, sin embargo después de mucho andar y desandar el texto y los estudios alrededor de él, la interpretación que hoy día puedo ofrecer se centrará en el personaje creado, Macabea, que es, como hemos podido ver a lo largo del estudio, aquél en el cual desembocan tanto el sujeto poético como el escritor personaje Rodrigo S.M., además de ser él

¹⁵² Aunque *Un soplo de vida*, fue escrita al mismo tiempo que *La hora de la estrella*, esta última es la que se publica dos meses antes de que Clarice falleciera, *Un soplo...* se publica posteriormente. Hay en ambas gran similitud en lo que toca al ejercicio de la escritura, y al papel del creador, pero los personajes centrales Ángela y Macabea, plantean un abismo de diferencia, mientras la primera logra regresar sobre su conciencia como personaje, la segunda no logra hacerlo como explicaremos en este apartado.

mismo sobre el que se mueven los personajes como Olímpico y Gloria entre todos los demás.

Ya que *La hora de la estrella* aborda desde diversos ángulos el proceso de la escritura, nos descubrimos “con” un texto que por un lado, como ya se analizó, cuestiona los límites de los géneros literarios, de las formas y estructuras, desbordando su cauce por cualquier sitio que represente tierra firme, abriendo las rutas de lo literario hacia nuevas y desconocidas fronteras; pero por el otro, el texto nos sumerge a una fuerte reflexión sobre diversos temas, donde la palabra, la escritura y el Ser, antes que la existencia, resultan fundamentales.

El sujeto *poiético*, dedica “esto”: *La hora de la estrella*, un libro inacabado, desde su ubicación en ese primer plano ficcional, a los músicos como Beethoven, Shumman, Bach, Stravinski, Chopin, Prokófiev, Debussy, Orff y sobre todo a “*Muerte y transfiguración* donde Richard Strauss me revela un destino?”,(p.9) (quizá con esta pregunta retórica adelanta la transformación de sí mismo en cada pequeña muerte que representa la crisis de los personajes hasta el final de la historia), a los seres fantásticos que habitan su vida, a la sangre, a la antigua pobreza, en fin a todo aquello que tocó “regiones atterradoramente inesperadas” (p.9), probablemente porque ese estallar en “yo” que acontece en el presente, no se trata más que del verdadero descubrimiento de sí a partir del otro a través del tiempo. En medio de todo ello, el sujeto *poiético* crea al narrador personaje Rodrigo S.M., con el fin de explorar el ejercicio de la escritura, de detonar ese desnudamiento del Yo a partir de colocarlo en una situación problemática ante todo lo que implica escribir, pues para llevarla a cabo, no sólo es necesario conocer el lenguaje para imaginar y crear una historia, sino que esta actividad lleva consigo, vertirse sobre sí mismo y re-pensar la propia condición existencial para poder hacerlo, es por ello que la mayor parte de la estrategia confesional, la lleva el narrador, donde él, como una extensión ficcional del propio sujeto *poiético*, se mueve en otro plano narrativo, y a partir de esa distancia, brinda la posibilidad de regresar al primero con el fin de descubrirse en el otro. Esto lo consiguen también las dos voces apelando y promoviendo en varias ocasiones, la

participación de los lectores, es decir creando un discurso en abierto, que pregunta o provoca, borrando las fronteras entre el interior y el exterior del texto, pues sin nosotros que leemos, no estaría completo el ejercicio de conocimiento que se busca: “En el fondo, ella no había pasado de ser una cajita de música un poco desafinada. Yo les pregunto a ustedes: - ¿Cuánto pesa la luz?”(p.81) o “Sé muchas cosas que no he visto. Y ustedes también. No es necesario presentar pruebas de lo que es más verdadero. Lo bueno es creer, creer llorando.” (p.10) o bien “Me propongo escribir algo que no sea complejo, aunque esté obligado a usar las palabras que ustedes rechazan.” (p.14) Así mismo, el escritor dependiente del sujeto *poiético*, crea a un personaje, Macabea, con la finalidad de explicar a partir de otro desdoblamiento lo que ambos son, “Veo a la nordestina mirándose al espejo y –un toque de tambor- en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda. Hasta ese punto nos intercambiamos” (p.23); como bien lo dice Berta Waldman:

A hora da estrela é uma narrativa que pretende ser ‘exterior’ e ‘explícita’. Um relato, um registro de fatos. Mas, na verdade, ela se multiplica em três. Para começar, estão em cena dois narradores sobrepostos: Rodrigo S.M., que se apresenta como o autor do livro, fazendo, portanto, az vezes de outro autor, aquele cujo nome figura na capa, isto é, Clarice Lispector. Esse, ao mesmo tempo que relata uma história, a vida de uma moça nordestina, conta própria história. Ainda temos uma terceira história –a da própria narrativa- que situa os leitores diante dos impasses dessa narrativa particular e da narrativa contemporânea, de modo geral.¹⁵³

Sabemos que tanto el sujeto *poiético* como Rodrigo S.M. ese “binomio que difícilmente puede pensarse separado”,¹⁵⁴ a pesar de encontrarse en diferentes

¹⁵³ WALDMAN, Berta, *A paixão segundo C.L.*, p. 92. “La hora de la estrella es una narración que pretende ser exterior y explícita. Un relato, un registro de datos. Pero lo cierto es que ella se multiplica en tres. Para comenzar, aparecen en escena dos narradores sobrepuestos; Rodrigo S.M. que se presenta como el autor del libro, haciendo mientras tanto las veces de otro autor, aquél cuyo nombre aparece en la portada, esto es, Clarice Lispector. Así, al mismo tiempo que relata otra historia, la vida de una muchacha nordestina, cuenta su propia historia. A esto se suma una tercera historia –la de la propia narrativa- que sitúa a los lectores en medio de dos impases de esa narrativa particular y de la narrativa contemporánea de modo general”. La traducción es mía.

¹⁵⁴ DÁNGELO, Biagio, “Polifonía imprevista: breve exploración a la narrativa de Clarice Lispector” en *Cuadernos Literarios*, p. 93.

temporalidades y espacios ficcionales,¹⁵⁵ viven inmersos en un mundo de palabras, escriben para poder respirar el uno a través del otro, la escritura es su sentido y razón de existencia, y cada palabra es “un soplo más de vida” a lo largo del texto. La muchacha nordestina, surge como un extraño personaje, pues por el nombre o los indicios que se nos van dando sobre ella, quizá podríamos clasificarlo,¹⁵⁶ sin embargo como ella misma lo dice “- No sé bien lo que soy, me parece que tal vez un poco... ¿un poco cómo?... Quiero decir, no sé muy bien quién soy yo. –Pero al menos sabes que te llamas Macabea? – Es verdad. Pero no sé qué hay dentro de mi nombre. Sólo sé que nunca he sido importante...” (p.54) Ella comparte también el tiempo con el narrador personaje: “Quiero agregar, a modo de información sobre la joven y sobre mí, que vivimos exclusivamente en el presente porque siempre y por la eternidad estamos en el día de hoy, y el día de mañana será un hoy, la eternidad de las cosas en este momento”. (p.20)

La muchacha surge como un personaje que a pesar de estar inacabada en muchos sentidos, se convierte en una especie de latido, que toman ambas voces

¹⁵⁵ Luz Aurora Pimentel nos dice que “Una característica básica de la mediación narrativa es el fenómeno de desfasamiento temporal entre el acto de la narración y los acontecimientos narrados (...) Esa relación entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados obliga al narrador a adoptar una posición temporal con respecto al mundo narrado (...) Un narrador no puede ocultar su posición temporal, por el sólo hecho de que el acto de la narración conlleva la ineludible obligación de elegir un tiempo gramatical.” PIMENTEL, L.A. *Op.cit.* p.157

En el caso de *La hora de la estrella*, ocurre un fenómeno muy interesante, puesto que los dos narradores se ubican en una narración simultánea que parafraseando a Pimentel, dan cuenta de los hechos en el presente de la narración, pero su espacialidad es distinta.

¹⁵⁶ Probablemente Macabea sea un personaje que no se ubica tampoco en ninguna de las categorías propuestas por Hammond y destacadas por Pimentel, pues se trata de un personaje que no puede ser referencial, ni relevo, ni anáfora, ni histórico, mitológico o social, quizá entraría dentro de la categoría de alegoría por lo que veremos más adelante, pero aun así su propia constitución creemos que escapa de una taxonomía particular. Cfr. PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva* pp. 63-71

A partir de los nombres de Macabea, Olímpico y Gloria, Antonio Maura realiza un interesante ensayo sobre las resonancias hebraicas en la obra de Lispector, no dudo que en algunas de las otras obras existen, sin embargo en *La hora de la estrella*, el personaje de viva voz, nos plantea ese desconocimiento, negando su referencia a los dos libros de los Macabeos, quizá ésta es una de las muchas trampas que utiliza la escritora, para confundir al lector, lo cierto es que desde esta lectura, no vemos la referencia como tal. Cfr. Maura, Antonio. “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector” en *La escritura del cuerpo y el silencio*, pp. 77-81. Quizá únicamente en indicios sobre su pobreza, su fuerza y su falta de arraigo podría relacionarse con los Macabeos, como lo hace ver Berta Waldman, sin embargo Macabea no cobra conciencia de ello como lo hacen aquellos en el texto bíblico. Cfr. Waldman, B. *Op.cit.* p. 93.

narrativas,¹⁵⁷ como eje de su existir, a tal grado que cada uno de los catorce títulos, plantean una referencia de responsabilidad sobre ese personaje. *La hora de la estrella* y los demás títulos no tienen una relación directa, ni con el mundo del sujeto *poiético*, ni con el del narrador personaje fuera de Macabea, todos y cada uno de ellos giran en torno a la nordestina: “La culpa es mía” o “La hora de la estrella” o “Que ella se apañe” o “El derecho al grito” o “En cuanto al futuro.” o “Lamento de un blue” o “Ella no sabe gritar” o “Una sensación de pérdida” o “Silbido en el tiempo oscuro” o “Yo no puedo hacer nada” o “Registro de los hechos precedentes” o “Historia lacrimógena de cordel” o “Salida discreta por la puerta del fondo”. Todos estos títulos posteriormente, a lo largo del *corpus* del texto, se irán develando como pasajes, dejando ver su razón de ser en el texto. Aunque desde la perspectiva de género, ya establecimos su función en cuanto a la literatura de cordel y el folletín, corresponde analizar ahora a *La hora de la estrella* desde el sentido de la intención temática y poética, donde encontramos que la disyunción que sigue a cada uno, le brinda la idea de cambio, transformación, o posibilidad. Estos títulos dejan ver un mensaje a partir de la perspectiva que va abordando tanto el sujeto *poiético* como el narrador, así como la función que ejercen en relación con el personaje y la historia. Cada uno de los títulos nos remiten a algo: oscuridad, nada, lágrima, salida, sensación de pérdida, grito, lamento, pero llama la atención que aquel que comienza el listado es “La culpa es mía”, mostrando el papel fundamental que ese sujeto *poiético* junto con el narrador guardan para con Macabea. Por otro lado, el título “En cuanto al futuro.” al llevar el punto, nos obliga a pensar que sólo importa el presente, lleno de pequeños presentes que aparecen en el texto, además de que nos adelanta que no hay más después del texto.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Para Nadia Battella, la muchacha más allá de su limitación social, se convierte en una metáfora de la miseria y la gloria de cada uno de los hombres. Cfr. BATTELLA, Nadia, *Uma vida que se conta*, pp. 465-473.

¹⁵⁸ En los títulos aparece la firma de Clarice Lispector en ella, junto con el primer título *La hora de la estrella*, con diferente tipografía, este es un juego, justamente con la realidad ficcional del texto, simulando que los títulos, forman parte de un apunte, que quizá se fue escribiendo, mientras se fue configurando el texto. Esto lo pensamos por la siguiente cita: “Como que estoy escribiendo en el momento de ser leído. Pero no empiezo por el final que justificaría el comienzo –como la muerte parece hacer con la vida- porque necesito registrar los hechos precedentes”, *Ibid.* p. 14.

En mis primeras lecturas pensé en Macabea como un personaje inacabado, desde una perspectiva nihilista y absurda, pero nunca imaginé que no necesitaría estar acabada, porque ella no vive en un tiempo real, no tiene cuerpo porque no es escritura como el sujeto *poiético* y el narrador, es más carece de un destino, cuando los demás personajes sí lo tienen. Continuamente, tanto el sujeto *poiético* como el narrador personaje, escriben sobre la muchacha como si fueran ellos mismos, se alejan, se acercan, mimetizándose en ella y al mismo tiempo, guardando distancia, la descubren, la recrean y la sienten suya, pero a la vez su vida sin vida los sofoca, ellos la tienen, pero sólo por un instante, pues saben de antemano que cuando el vínculo se rompa, ella dejará de ser y estar en ellos.

Macabea viene del nordeste,¹⁵⁹ y llega a Río la gran ciudad, pero no se comporta ni como certanera, ni como ciudadina, su comportamiento es distinto, ella se enfrenta, no a una región ni a una ciudad que se erigen contra ella, sino se enfrenta a un mundo que totalmente incomprendible para ella:

Me limito humildemente – pero sin hacer ostentación de mi humildad, que ya no sería humildad-, me limito a contar las pobres aventuras de una chica en una ciudad hecha toda contra ella. Ella, que debería haberse quedado en el Sertão 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: Aun cuando a lo que parece, no aprobaba que hubiera dos consonantes juntas en el lenguaje y copiaba la letra bonita y redonda de su querido jefe en la palabra <designar> tal como en la lengua hablada hubiese dicho <desiguenar>. (pp.16-17)

¹⁵⁹ Debemos dejar en claro que aunque la región existe, se trata de un espacio ficcional, las características de la región son abordadas en el relato, pero no debemos ni podemos tomarlas tal cuales, pues al igual que los personajes, como comentábamos en otro apartado, son creaciones artificiales. El nordeste se convierte en una metáfora espacial que nos habla del origen, de donde todos vienen, y sus características son fundamentales, la pobreza, la aridez, etc., para comprender las semejanzas y diferencias entre los personajes.

Macabea al igual que el narrador personaje, es nordestina, así mismo Olímpico de Jesús y Gloria, personajes que abordaremos un poco más adelante, pero a ella le falta la garra, la fuerza, la sangre de los oriundos de ese lugar, que buscan, que luchan y reclaman su posición en un mundo que por una u otra situación no tiene lugar para ellos. Macabea, a diferencia de los otros personajes, representa la pureza de quien aún no se ha dejado tocar por las enormes fauces de la civilización, de quien vive con la única regla de vivir sin ellas o de respetar las pocas normas que le enseñaron, pero sin saber cuál es el sentido o significado de ellas. Ella está inmersa en el asombro de las cosas insignificantes, de aquellas que ya nadie se detiene a mirar. Ella es solitaria, no tiene familia ni amigos, se abstrae ante la nada, como si habitara en el limbo, tiene una historia flaca, como ella, sin grandes acontecimientos: “la levedad de su flacura flotante” (p.20); es pobre, pero no le hacen falta los bienes materiales; es fea pero no importa, carece de cuerpo, ella es casi inmaterial: “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” (p.15), sin embargo esa identificación de la cual hablábamos anteriormente aparece aquí inmediatamente en la voz del narrador “Además –y lo descubro ahora- tampoco yo hago la menor falta; hasta lo que escribo lo podría escribir otro. Otro escritor, sí, pero tendría que ser hombre, porque una mujer escritora puede lagrimear tonterías”. (p.15) Independiente de que en ella no haya saberes, de que se conforte en su ignorancia, y de que su historia sea creada por otros, en realidad la nordestina es la única libre en el relato, y fascina su ingenua libertad, confrontémosla con la voz de Rodrigo S.M. en cuanto a su falta de libertad: “El relato –decido con falso libre arbitrio- va a tener siete personajes de los cuales yo soy de los más importantes, está claro”. (p.14) o “Lo que escribo es más que una invención, es obligación mía hablar de esa muchacha, es mi deber, aunque sea de arte menor, revelar su vida. Porque tiene derecho al grito. Entonces yo grito”. (p.15) A partir de aquí nos preguntamos, ¿A qué nos remite ese grito? ¿Qué es lo que se tiene gritar?

Es por este ser insignificante, virginal, ingenuo, femenino, “rústico y sin encanto” que han surgido alrededor de *La hora de la estrella*, interpretaciones que

intentan darle sentido a ese grito, así han aparecido interpretaciones de tinte social, como aquellos que ven en ella a la clase de los oprimidos, mostrando lo más sórdido de las clases sociales, la imposibilidad de una salida para el emigrante, para aquél que llega de otro contexto a la gran ciudad¹⁶⁰; o aquellos que ven a partir de ella, el papel de la mujer sumida a lo más ínfimo, la crítica mordaz de la mirada feminista que evidencia la posición de la mujer vista como un objeto, sin conciencia de sí, sin valor, ni fuerza para defenderse; o en el mejor de los casos, quienes descubren el arte poética de Clarice a partir del texto. Sin embargo, mirar a Macabea con mayor detalle, con el “dolor de muelas profundo y constante” que acompaña el relato, nos lleva a pensarla como algo más. Quizá como la palabra, sin embargo no cualquier palabra, vayamos a ello.

Existen varios momentos que nos remiten a mirar a la nordestina como “palabra”, algo más que un personaje deambulando en la ciudad, sin sentido y sin dirección; no es gratuito escuchar al narrador personaje diciendo: No soy intelectual, escribo con el cuerpo. Y lo que escribo es una niebla húmeda. Las palabras son sonidos traspasados de sombras que se entrecruzan desiguales, estalactitas, encaje, música de órgano transfigurada [...] Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta”. (p.18) o “Pero, al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra. Y cuando no se la tiene, se la inventa. Ese Dios de ustedes que nos ha ordenado inventar”. (p.19)

Para la María Zambrano de *Claros de bosque*, la palabra “es en sí misma una unidad, conjunción milagrosa de *fysis*, del sentido que abarca y reúne los

¹⁶⁰ Hay algunos que ha afirmado que como Lispector, nunca en ninguno de sus textos habló de lo social, sino más bien de lo efímero, de lo inalcanzable o innombrable, en *La hora de la estrella* se reivindica, hablando de la clase de los oprimidos. Existen en el texto alusiones a las clases sociales, pero más bien deben ser tomadas desde una perspectiva metafórica o alegórica, por ejemplo: “Soy un hombre con más dinero que quienes pasan hambre, cosa que de alguna manera hace de mí una persona deshonesto (...) Si no tengo clase social, marginal como soy. La clase alta me tiene por un monstruo extravagante, la media me ve con la desconfianza de que pueda desequilibrarla, la clase baja nunca se me acerca.”(p.20) O bien, “(Si el lector posee alguna riqueza o lleva una vida acomodada, saldrá de sí para ver cómo es a veces el otro. Si es pobre, no está leyendo, porque leerme es superfluo para quien tiene una tenue hambre permanente. Hago aquí el papel de una válvula de escape de ustedes y de la vida aplastante de la clase media. Bien sé que da miedo salir de sí mismo, pero todo lo que es nuevo asusta.)” (pp. 30-31).

demás sentidos, soplo vivificante, impalpable fuego y luz del entendimiento”¹⁶¹. La palabra es misterio y evidencia, abismo y paraíso, es como el alma, luminosa y oscura, es veneno y elixir, es promesa y negación. La misma Zambrano en otro bello texto llamado *De la aurora*¹⁶², nos lleva a recorrer el “viacrucis de la palabra”, partiendo de “la palabra originaria”, como susurro del alma, hasta la noche oscura de “la palabra perdida”, o la alborada de “la palabra naciente”. Los “horizontes de la palabra” de los cuales nos habla Zambrano, no son otros más que esos, en donde la palabra “es” en toda su extensión, “poética”. *La hora de la estrella* nos habla de la palabra en todos sus matices, la palabra que vela y oculta, la que nace, la que alborea, la que muestra, la que es para los hombres y a pesar de ellos. El sujeto *poiético*, el narrador personaje y Macabea nos comprometen con su sentido profundo, obligándonos a ir más allá del sentido literal, y en ese “más allá”, nos enfrenta a la problemática de la palabra. Es de la palabra de quien habla, de la palabra que está más allá de la escrita, aquella que confronta, que lastima, porque siempre dice mucho más de lo que aparenta. Palabra es el sujeto creador, palabra el narrador personaje Rodrigo S.M., pero Macabea, la mecanógrafa, ese personaje triste y sinsentido, en el cual todos confluyen, bien podríamos pensarla como la palabra originaria, naciente, iluminada y oscura, que se transforma nuevamente en originaria,¹⁶³ porque en sí nadie la ha creado, es huérfana, por ello es la palabra que “no sale del corazón”; es la que es y todavía no es; la que refleja y refracta, para después convertirse en nada, porque nunca es totalmente para nosotros y siempre existe. Es luz, pero como dice Zambrano en *España, sueño y verdad*, puede también ella, la palabra, hablar de lo indecible, porque ella es nacimiento y puede “desnacer el alma”, puede “desnacerse ella misma”,¹⁶⁴ no en vano la referencia a partir del nombre al libro de los Macabeos,

¹⁶¹ ZAMBRANO, María, *Claros de bosque*, p. 32.

¹⁶² Cfr. ZAMBRANO, M. *De la aurora*.

¹⁶³ La palabra originaria es entendida aquí como aquella que toda ella es principio sobre todos, los *spermatikus*, es la palabra que es todas a la vez y todas llevan algo de ella. Cfr. ORTEGA Muñoz, Juan Fernando. “El alborear del ser en la palabra” en *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. Pp.104-107.

¹⁶⁴ Cfr. ZAMBRANO, M. *España, sueño y verdad*, p.149.

que a lo que nos remite es a lo antiguo, a la defensa por lo originario;¹⁶⁵ no en vano la seducción de Olímpico como un Dios nordestino y universal, metalúrgico, alienado al sistema, a la sociedad vencedora, violenta y conquistadora que nace para la opresión. No en vano la desinteresada traición de Gloria, que se regocija en su victoria sin detenerse a pensar en el otro. El sujeto *poiético*, como creador, conoce el poder de la literatura, la hace, la deshace, y se vale de ella para hablarnos del secreto de la palabra, ese algo que queda abierto como llaga en la piel de nuestra comprensión:

Sí, pero no hay que olvidar que para escribir no-importa-que mi material básico sea 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. (p.16)

Ahora bien, esa palabra “que va más allá de las palabras y las frases” es una palabra que se debe mantener en su estado más puro, en el estado neutro, por mucho que el sujeto *poiético* y el narrador personaje se empeñen en ofrecerle e inventarle un destino, ella no lo puede tener, porque de otra forma dejaría esa pureza originaria y natural de ser sin todavía ser: “Pero no voy a adornar la palabra, porque si yo toco el pan de la muchacha, se convertiría en oro y la joven (tiene 19 años), y la joven no podría masticarlo y se moriría de hambre”.(p.16) Esta es la primera vez que se asoma Macabea como la palabra naciente, se capta aquí su delicada y vaga existencia. Maca es aquel ser que sonrío a los demás en la calle y no encuentra una respuesta porque nadie la mira. Ella debe ser así, transparente, cruda y sin tapujos: “Vuelvo a mi: lo que escribiré no puede ser absorbido por mentes de mucha exigencia y ávidas de cosas sublimes. Porque lo que diré será apenas algo desnudo.”¹⁶⁶ Sin embargo, quien escribe sobre ella deberá ir despojado también: “Pero ahora quiero ir desnudo o harapiento, quiero experimentar al menos una vez esa falta de sabor que dicen tiene la hostia. Insulsez del mundo y bañarse en el no. Ese será mi valor, abandonar los

¹⁶⁵ Para Nelson Viera el nombre de Macabea recuerda la lucha de los Macabeos por conservar la tradición judía y la obediencia de sus leyes al defender el Monte Sión contra la fuerza de los griegos. Cfr. VIERA, Nelson. “”Na expressão judaica na obra de Clarice Lispector” en *Remate de Males*, No. 9, 1989, pp. 207-209.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 17

sentimientos antiguos que ya resultaban cómodos.”¹⁶⁷ Sin embargo, durante toda la primera parte, el narrador personaje, se enfrenta a la dificultad de despojarse de su “Yo”, mismo que está permeado de historia (ficcional), y se ve limitado para entrar en ella. La “Transformación en otro y su materialización final en objeto” será el proceso que seguirá el texto, proceso doloroso e imposible, pues como dice María Zambrano, la dificultad con la palabra que brota de sí misma, es decir “el albor de la palabra”, nace de la imposibilidad del hombre para haber asistido a su creación. Esa palabra que no ha salido del corazón, como Macabea, resulta ser la más originaria, y en palabras de la española la más “Intextingible”.¹⁶⁸ Por ello, por mucho que se intente, resulta imposible penetrar en ella y lograr su completa comprensión.

En esta interpretación, pensamos de la mano con la Zambrano de *De la aurora*, en Macabea no como la palabra en sí, sino como lo que ella llama el “germen irreductible de trascendencia que reside en cada palabra”, que en el texto al ser ella “personaje”, se convierte por un instante en palabra, pero inmediata e irremediabilmente después deja de serlo, y es que la palabra en el hombre es “revelación”, pero ella como Macabea provoca cierto tipo de malestar placentero tanto para el sujeto *poiético*, como para el narrador; ella se encuentra más cerca del lenguaje, como lo percibe un animal, en estado puro, que del artificio de la palabra de los hombres:

Por fortuna lo que voy a escribir ya debe estar, sin duda y de algún modo, escrito en mí. Tengo que copiarlo con una delicadeza de mariposa blanca. Esta idea de la mariposa blanca viene de que, si la muchacha se casara, lo haría delgada y sutil y como virgen, de blanco. ¿O no se casará? El hecho es que tengo en mis manos un destino y sin embargo no me siento con el poder de inventar libremente: sigo una oculta línea fatal. Estoy obligado a buscar una verdad que me supera. ¿Por qué escribo sobre una joven que ni aun tiene pobreza con adornos? Tal vez porque en ella haya cierto

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 20

¹⁶⁸ ZAMBRANO, María, *Claros de bosque*, p. 65.

recogimiento y también porque en la pobreza del cuerpo y de espíritu toco la santidad, yo, que quiero sentir el soplo de mí más allá. Para ser más que yo, pues soy tan poco. (p.22)

Ella es palabra originaria, se encuentra vaciada de su ser y de su sentido, es la palabra que no se infecta, que no se moja, que no se ensucia en el acontecer del mundo, sino que se encuentra en y más allá de él.

La palabra desprendida del lenguaje, la sola, pura, límpida palabra, nos parece que haya sido salvada de las aguas primeras, de esas amargas y también dulces, como todo lo amargo, es nacida de un mar que ya no alcanzamos a ver, que no estamos ciertos que nos bañe todavía, más alguna vez podría ser que en un instante inesperado naciera de nuevo para volverse otra vez, reiteradamente a esconder. (p.22)

Macabea es lo “neutro vivo” de la palabra que funciona como lenguaje dentro del lenguaje, es la perfección de lo natural, así, a la vez es originaria, pero se vuelve desprendida, por ello no encaja en la sociedad, ni en el tiempo; por ello su imposibilidad para relacionarse con los demás personajes como las “Marías” con las cuales comparte el cuarto paupérrimo en el que vive, su presencia resulta fantasmal, y de ahí su imposibilidad para vivir el amor con Olímpico, o su falsa amistad con Gloria. Ella está desprendida del sistema, es la flor única en ese desierto que nace a cada instante, que carece de cuerpo, de ropaje, de capacidad para sobrevivir en un mundo de seres que a partir de las palabras se crean a sí mismos dolientes o implacables. Ella se olvida de todo pasado, porque “es” y “existe” en el ahora, como intentan también vivir el sujeto *poiético* y el narrador, pero ello sólo lo consiguen mientras dure el relato, ella no les pertenece, sin embargo es parte fundamental de su ser, por ello el desdoblamiento de cada uno hasta llegar a ella, y luego el regreso al mismo personaje, construido por palabras, viviente únicamente a partir de la escritura, Macabea es en el relato a partir de la escritura, pero ella sigue siendo más allá de ella, ahí donde el hombre no puede quedarse. Olímpico y Gloria tienen futuro, pero ella no, no puede, si tuviera un destino, dejaría de ser en la pureza que habita, ellos necesitan construir una vida,

tener sueños, ser pareja, diputado y mujer, pero ella se encuentra desde siempre en el Principio, en el fuego primero, en el “entre”, ese sitio que es el manantial de todo y de nada, ella logra engendrar a pesar de su fragilidad como “palabra presentida”,¹⁶⁹ tiene también ovarios fuertes; así logra confabularse también como “la palabra naciente”,¹⁷⁰ pues antes de ser concepto, en su “noche vital”, logra concebir aun siendo virgen, en el “albor de la palabra”,¹⁷¹ el destino de los siete personajes que aparecen en el texto, ella es en esencia, el centro y la evidencia de todo aquello que acontece en *La hora de la estrella*.

Resulta muy interesante el momento en el cual el narrador personaje adelanta el sentido del título, pues la expectativa del lector a partir de él, seguramente es muy distinta a la que encuentra en el texto.

“Que no esperen, pues, estrellas en lo que sigue: nada brillará, se trata de un material opaco y por su propia naturaleza despreciable para todos. Es que a este relato le falta la melodía *cantábile*. Su ritmo a veces resulta desacompasado. Y tiene hechos. De pronto me apasioné por los hechos sin literatura; los hechos son piedras duras y obrar me está interesando más que pensar, de los hechos no hay como huir” (p.20)

Ella no se pregunta por su Ser, porque simplemente “es” en el “no ser”: “Antes quiero decir que esta 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.” (p.17) Así pensamos en Maca a través de los ojos de Zambrano como un “Ser desnudo”, pues cuando habla de “la desnudez muda de ser”, ella sólo está en la vida, sin que nada pueda valerle, ella detiene la vida sin más, ni pide más, ni exige un destino, como los

¹⁶⁹ Para María Zambrano, la “palabra presentida” se presenta en el silencio del claro y se muestra a la hora en el que el claro como espejo con la claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo a la par que se dibuja, es siempre una leve presencia, que la mirada racionalista no ve. *Cfr.* ORTEGA Muñoz, Juan Fernando. *Op.cit.* pp.107-109.

¹⁷⁰ *Cfr. Ibid.* 111-114

¹⁷¹ Es la palabra que se transforma en carne para patentizarse a los hombres. Es voz interior, no contaminada por la racionalidad ni por el poder. Es aún no pronunciada, es balbuceo vital. Palabra nueva, virginal y sin pecado. *Cfr. Ibid.* pp. 109-111

personajes de tragedia a su autor; ella no espera, porque acepta cada cosa como un regalo espléndido, que desde el momento que llega, se tiene la certeza de que se escapará, justo como ocurre con ella. Es así, en ese vivir simplemente, sin pretensión o proyección es como Macabea consigue ser en el no ser, o “ser apenas nada”,¹⁷² en su libertad tan cercana ella busca “despertar como si renaciera cada día”.¹⁷³

“Cuando el sentido único del ser se despierta en libertad, según su propia ley, sin la opresiva presencia de la intención, desinteresadamente, sin otra finalidad que la fidelidad a su propio ser, en la vida que se abre. Se enciende así cuando en libertad la realidad visible se presenta en quien la mira, la visión como una llama (...) La llama que es la belleza misma, pura de sí misma. La belleza que es la vida y la visión. Y, mientras dura la llama, la visión de lo viviente, de lo que se enciende por sí mismo. Y luego por sí mismo también se apaga y se extingue, dejando en el aire y en la mente su geometría invisible”.¹⁷⁴

Ella “el espíritu de la lengua” que provoca la necesidad en los demás que los lleva escribir para defenderse: “Ella me acusa y la forma de defenderme es escribir sobre ella” (p.19). Ella es la que se reduce a sí misma y contagia al narrador para hacerlo a partir del fracaso, porque como se comentó anteriormente, es a partir del fracaso cuando el sujeto consciente de sí se lanza al vacío y resurge. Y es que ese vacío lo provoca la belleza, lo crea dice Zambrano, como si todo llegara de una lejana nada, para después volver a ella, dejando su condición terrestre a encontrarse con “ese ser que de la belleza participa y que le pide siempre un cuerpo, un trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro: Polvo o ceniza”¹⁷⁵ y después de hacerlo suyo, al mismo tiempo lo deja ir.

¹⁷² Cfr. ZAMBRANO, M. *Delirio y destino*, pp.23-41.

¹⁷³ *Ibid.* p. 70.

¹⁷⁴ ZAMBRANO, M. *Claros de bosque*, p. 51.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 53.

Macabea se abre paso en “la aurora”, aparece inacabada en un libro inacabado que nace como un “delirio sacrificial”. ¿Qué es lo que se sacrifica? Pues la razón de quienes la crean y de quienes la rodean, por eso se convierte en incomprensible, alejada de todo lo conocido. Es el sacrificio mudo en las piedras, que logra detener el pensamiento, para dar entrada a una nueva forma de mirar, aquella que permite observar a ese ser que brilla en la oscuridad, la estrella, que suspende su brillo ante los ojos de los otros, con la luz que se percibe más allá del mundo, y que entra, por pequeños instantes, como luz alboreal. Macabea escapa de la razón moderna, instrumental y ahora erosionada; aquella que pretende interpretar la realidad desde lo evidente, desde lo históricamente repetitivo, es por ello que el sujeto *poiético* y el narrador de *La hora de la estrella*, saben que esa razón no es ya suficiente, tiene que ser necesario, aventurarse a descifrar al mundo de hoy y a los hombres que lo poblamos, desde otra perspectiva, una perspectiva que no sea la de teorizar el todo absoluto, sino por el contrario, la que deja que los sueños susurren, que alumbren, como dice Zambrano, “los íferos”, porque en ese descenso al mundo del sentir, de liberar la palabra con el cuerpo, en esa “desintelectualización del alma”, logramos observar lo universal tras la mirada de la “razón poética”. Solamente en el momento en el que la razón se convierta en poética, podremos encontrarnos de frente con la revelación del misterio, del secreto de las cosas que oscilan en nuestro mundo.

Macabea es la esencia de la razón (razón de razón), que se proyecta hacia lo ilimitado con su luz naciente, dejando entrever la ayuda de su hermana oscura, la tiniebla.¹⁷⁶ La nordestina es aurora a solas, sin ser y sin razón, aquella que antecede al deseo, es el *a priori* de la palabra misma, que espejea “el fuego amoroso de la tierra”. La razón moderna ha eclipsado la posibilidad de mirar, pues ha dejado el sentir del lado, ha reducido el mundo a lo lógico a lo explicativo y conceptual, acallando al alma, aturdiéndola y arrojándola al silencio.

Macabea como la aurora, nunca es visible, más se encuentra siempre presente en la más ciega oscuridad. Es ella la que despierta el germen

¹⁷⁶ Cfr. ZAMBRANO, M. *De la aurora*, p. 17.

preexistente, es quien unifica los sentires, dotándolos de sentido, brindándoles movimiento en “la pureza máxima de la razón”¹⁷⁷. Macabea y la Aurora no quieren tener cuerpo, porque su nada es belleza; pero más allá de su vacío, de su ser-no ser, y de su belleza, anuncian con su presencia algo que no se pierde, pero tampoco se da. “El canto del gallo en la aurora sanguinolenta daba un sentido fresco a su vida marchita”. (p.31) La confesión que realizan los personajes en *La hora de la estrella* busca la trascendencia, porque conocerse es trascenderse ¿Con qué fin? Con la idea de pertenecer al fluir interior del Ser, ser parte del sentir originario. El sujeto *poiético* y el narrador, ven en Macabea esa posibilidad. Pero el precio es alto, despojarse de la razón que gobierna el mundo, para dejarse caer en esa nada, impregnados por la sombra, porque la razón poética de la que nos habla Zambrano, y que vemos en claro en la obra de Lispector, no es otra cosa que el borde por el cual se desliza para llegar a las tinieblas, y de ahí descubrir la palabra verdadera.

Tal como la Aurora hace, que danza desde la oscuridad, que también fluye, pues que las tinieblas fluyen, pasan y vuelven a pasar (...) y dar lugar ella también a que los sentidos convocados cedan a ser palabra, cedan a entrar en la órbita de la palabra donde el fuego y los elementos todos conocidos y ocultos dan al fin una palabra, una palabra cumplimiento de todas las posibles auroras. (p.32)

Macabea está lejos de “la tiranía del concepto”, ella se mueve en las sombras, donde una razón más originaria no ha escindido el sentir del pensar, pero su pensar es puro, no limita su libertad. Para ella no hay autor, no hay lector, tampoco una historia que deba vivir, para ella lo importante es la sensación de sentirse viva, de tocar desde lo más profundo, sin sufrir el “engaño que procura el ansia de captar.”¹⁷⁸ Por eso desespera a Olímpico. “–Usted no hace más que llover”, a Gloria. “¿Qué se siente ser fea?” Ella no es el inicio, ni el final, sino el centro, como la Aurora “centro del día en medio de la noche”, (pp.47-48) es el día

¹⁷⁷ Cfr. *Ibid.* p. 25.

¹⁷⁸ *Ibid.* p.37.

la noche, luz y tiniebla, es el “entre” al cual nos referíamos líneas arriba, y que debería ser indiscutiblemente el centro de la vida.

Macabea, ante los ojos de los demás personajes, se mueve en la obscuridad, es una ciega que no ve lo evidente, pasajes como “ella no quería la crema para untársela, sino para comérsela”, nos llevan a pensar esto, sin embargo, como nos lo hace ver María Zambrano:

El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y a la par se siente visto: y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre la luz nunca vista. La luz en su propia fuente que mira todo atravesando en desiguales puntos, luminosos ojos de su faz, que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya.¹⁷⁹

Macabea vive en la sombra, y desde la sombra surge para dar vida a una nueva forma de razón que haga evidentes los tenues hilos de luz que emanan de los picos de la estrella, la misma luz que hace que los personajes inmersos en su mundo no vean, por eso para ellos es una ciega; pero para el narrador, ella significa la esperanza del encuentro con el “entre”. Dejando de lado el mundo, y entregándose a la pureza con la cual ella acaece, por ello la extensión tan larga de toda la primera parte del texto, donde el narrador se prepara para poder escribir sobre ella, y donde aparentemente no pasa nada, sino todo, pues el ejercicio de despojarse de todo aquello que lo hace ser hombre en el mundo y entregarse a la pureza de Maca, resulta el ejercicio más violento de todo ser humano.

“Para dibujar a la chica tengo que dominarme, y para 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

¹⁷⁹ ZAMBRANO, M. *Claros de bosque*. Pp. 117-118.

tengo la veleidad de querer ver el mundo. También he tenido que abstenerme de sexo y fútbol. Sin hablar de que no me comunico con nadie. ¡Volveré algún día a mi vida anterior? Lo dudo mucho. Ahora advierto que olvidé decir que entre tanto no leo nada para no contaminar con suntuosidades la simplicidad de mi lenguaje. Porque como he dicho, la palabra se tiene que parecer a la palabra, instrumento mío. (p.23)

Así mismo el sujeto *poiético* se descubre en el conflicto de hablar de ella, como lo más puro, como ese ser ubicado en la sombra y distinto a cualquiera, que nace despojada de cosa conocida que le permita ser, ella viene del mundo de lo innombrable, del mundo que va contra la lógica, y él al igual que al narrador, es arrebatado por ella del mundo que lo conforta:

(Hay los que tienen y los que no tienen. Es muy simple: La muchacha no tenía. ¿No tenía qué?. No es más que eso mismo, no tenía. Si se terciara que me entiendan, está bien. Si no, también está bien. ¿Pero por qué hablo de esa chica, cuando lo que más deseo es el trigo de pura madurez y oro en el estío? (p.27)

Por ello las provocaciones al lector, de colocarse también en esa sombra, despojado de cualquier indicio de razón que omita el sentimiento de vivir, para poder comprenderla en ese estado puro, en esa inercia de no tener nada, de llegar al texto sin pretensiones de sujeto de razón, sino de sujeto completo, no escindido. Macabea no hacía preguntas, adivinaba que no hay respuestas, su forma de andar por el mundo era suspendiendo los porqués: “A falta de quien le respondiese, ella misma parecía haberse contestado: es así porque es así. ¿Existe en el mundo otra respuesta? Si alguien sabe de alguna mejor, que se presente y la diga; hace años que espero.” (p.27) “Lo único que quería era vivir. No sabía para qué, no se lo preguntaba.” (p.28) “Lo que más le dolía era verse privada del postre: dulce de guayaba con queso, la única pasión de su vida.” (pp.28-29) En fin, sobran ejemplos para retratar a Macabea como aquel ser que se mueve contra todo lo establecido, contra cualquier línea lógica, mostrando que esa razón que la acercara al concepto, a la respuesta, no tendría valor para la vida. Para ella igual que para Zambrano, el mundo racional agoniza, y hace que los

hombres movidos por ese espíritu, también caminen moribundos, como lo vemos en Olímpico y Gloria, personajes que sólo los podemos pensar como “proyectos contruidos por la razón” porque sus formas, sus comportamientos, sus deseos y su futuro se encuentran cimentados en lo evidente, en lo aparente, en lo carnal, en lo material, mientras que a la nordestina le preocupa su “dulce de guayaba”. “vagamente pensaba hacía mucho tiempo y sin palabras lo siguiente: ya que soy, la cuestión es ser.” (p.33) El no saber para ella es benéfico, además de ser parte de su naturaleza.

Nada hay que iluminar, las pasiones guardan como fieras mantenidas a raya en la sombra por la luz fría, aguardan sin atreverse –oscura fiereza animal, al fin- abalanzarse al espacio circular que les está destinado. Mas ellas no llegan, no llegaran nunca en la luz a dar la cara, a rugir sobre su presa (...) porque la oscura fiereza huye de la luz de mi conciencia despierta, y ya el alerta de la voluntad comienza a cansarse del vacío (...) No queda otro remedio, habrá que volver hacia el pasado, intentar que entren arrastradas, cadavéricas ya en la agonía, en esta luz incierta de hoy las pasiones vencedoras de ayer. Vencedoras dos veces, por haberse apoderado de la conciencia en su hora y por haberla abandonado a deshora después (...) Y sin embargo, la luz del mundo, no la de mi conciencia, cubre mi cabeza y hasta la acaricia.¹⁸⁰

María Zambrano plantea, a partir de la sombra, un tipo de razón que emerge de esas profundidades, de esos “ínferos del alma”, para obligar al hombre a ser otro, Macabea en *La hora de la estrella* es el detonante para ello, pues logra en el sujeto *poiético*, en el narrador, y por supuesto en nosotros como lectores, vislumbrar un camino hacia la transformación, descubriendo a flor de piel, nuevas zonas no exploradas antes, y consideradas hasta cierto punto como absurdas; lo imprevisto del texto, nos obliga a repensar nuestro papel en el mundo, y la manera en la cual lo hemos venido concibiendo “¿Tal vez si penetro en la simiente de su vida estaré violando el secreto de los faraones? ¿Seré castigado con la muerte por hablar de una vida que contiene, como todas nuestra vidas, un secreto

¹⁸⁰ ZAMBRANO, M. *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, pp. 73-74.

inviolable?”. (p. 39) Nos lleva a unir los trozos de ese mundo, que ante los ojos del pensamiento científico, se percibe como hueco, puesto que descalifica, desubjetiva y anula lo diferente, lo heterogéneo del Ser, suprimiendo la sensibilidad por la realidad inmediata que se olvida de la completud de los hombres. Esta completud, sólo se logra con un nuevo pensar poético. “El concepto se obtiene a fuerza de negaciones, y el poeta no renuncia a nada ni pretende degradar ninguna apariencia.”¹⁸¹ El pensar poético que promueve Zambrano y que descubrimos en la figura de Macabea, busca instaurar una nueva realidad donde poesía y razón se complementen una a otra, la primera como dice Zambrano, captando la realidad íntima de cada cosa, y además de hacerlo ella, obliga a los otros a experimentarlo también: “Lo definible ya me cansa. Prefiero la verdad que hay en el presagio. Cuando me libere de este relato, volveré al dominio más irresponsable de no tener más que ligeros presagios. Yo no inventé a la chica. Ella ha forzado en mí su existencia” (p.30) dice Rodrigo S. M. asomándose a ese nuevo ser que nace después de ella. Esta mujer que veía el tiempo como gotas, escuchando las curiosidades de radio reloj que a nadie más interesaban y que era información sin aplicación en el mundo, que vivía de sí misma como si comiese sus entrañas, que su vida se convirtió en una larga meditación sobre la nada, donde no entendía el significado de las palabras “élgebra” (sic), renta *per cápita*, conde, aristócrata, que no aspiraba la gloria, que admiraba a Greta Garbo, que quería parecerse a Marilyn Monroe, y que en medio de todo ello, sentía la belleza, la existencias delicadas como “un lujo del alma”; (p.49) ella que vivía en “el estado de gracia” sin poderlo contar, que lograba prestar atención a lo insignificante, como si se atendiera a ella misma, es todo lo contrario a la violenta razón moderna, pues está mucho más cercana a la esperanza de encontrar en el fondo, en el interior de cada cosa, el sentido que hace tanto tiempo perdimos.

La hora de la estrella es un relato que comienza y nunca termina, es un “Sí” continuo y circular, se trata de un texto que nos habla del comienzo en donde el personaje principal, todavía no es, porque con la muerte de Macabea, nos damos cuenta que la historia no habla del final, sino del comienzo. Maca personaje, debe

¹⁸¹ *Idem.* P. 177.

morir, el final es trágico al salir del lugar de la cartomante, donde un destino narrativo le aguarda, donde ella viviría verdaderamente una historia, en la cual fungiría como protagonista y sería todo aquello que su propia naturaleza le había negado, pero al ser atropellada, regresa a ser esencia, a ser “neutro vivo”. Ella que como personaje sabía que moriría, aunque nunca nadie se lo había enseñado, ella había ensayado 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 en el canto coral se oyen agudos silbantes”. (p.29) Pero en su otra faceta, como ese antes-de-la -palabra, sabía que era diferente. “A pesar de la muerte de su tía, tenía la certeza de todo para ella iba a ser distinto, porque no iba a morir jamás”. (p.29) Macabea se mueve también en dos universos narrativos, el primer plano es el que la coloca como palabra, desnudando a todo aquél que reflexiona sobre ella, como ese juego de espejos repetitivo que aparece en el texto, “En estos tres últimos días sin personajes, me despersonalizo y me quito de mi mismo como quien se quita la ropa. Me despersonalizo hasta el punto de adormilarme”. (p.67) Es en este plano cuando ella, al salir de casa de Madame Carlota, se enfrenta a la otra oscuridad, la que ciega por completo, la que opacará su vida desde la aurora: “Salió de casa de la cartomante tambaleándose y se detuvo en el callejón oscurecido por el crepúsculo; el crepúsculo que es la hora de nadie” (p.74), aquí ella no muere, regresa al “entre”. “De la cabeza le fluía un hilo de sangre inesperadamente rojo y rico. Lo que significaba que, a pesar de todo, ella pertenecía a una resistente raza enana obstinada que tal vez un día reivindicó su derecho al grito” (p.75). Y por el otro; es Macabea, el personaje que en realidad nunca llega a serlo, aquél que burla al lector con planteamientos que pueden pasar por el plano de lo social hasta lo psicológico, dándole posibilidades de abrir interpretaciones sobre las clases sociales, la modernidad, la publicidad, el capitalismo, la mujer, la opresión, los emigrantes, la existencia, Dios, pero que al final, termina por desmentir todo ello, por que como dice el narrador “Ella no existe para nadie.” Esa que aprendió que todas las cosas son ajenas y a tener miedo de las palabras, termina por morir. La que piensa que después del atropello “hoy es el primer día de mi vida: he nacido.”

(p 75), se engaña porque que en realidad ha muerto como personaje, tiene que hacerlo para dejar ver el sentido que realmente la hace ser.

Para finalizar este diálogo, únicamente me resta responder a una cuestión: ¿Hemos logrado descifrar el secreto en *La hora de la estrella*? Esta pregunta, que quizá sea la más importante de todas las que pueden surgir en una interpretación del texto y que nace con toda la pretensión racional del hombre moderno, muere en su propio planteamiento, porque como he comentado a lo largo del estudio, éste es sólo un acercamiento a un relato que en sus varias lecturas se reafirma cada vez más, como una obra abierta, así que en el momento en que alguien aprehenda totalmente ese secreto, la obra dejaría de existir, y con ella, el sentido de vivir la literatura.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El poder acercarnos a un texto literario desde una mirada fenomenológica hermenéutica, nos permite establecer una relación de diálogo con el texto, aprendiendo a mirarlo a partir de su condición más esencial, hasta llegar a penetrar en su manera de existir como un “otro” ante los diversos lectores que se acerquen a él. En *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, las posibilidades de comunicación dialógica se abren totalmente desde sus primeras lecturas, involucrándonos en un desafío para poder interpretarlo de la manera más pertinente posible. Con el fin de poder navegar en los niveles profundos de sentido, y comenzar a destejer el hilo narrativo desde la situación propia, en esta aproximación busqué trazar un camino que me permitiera coincidir armónicamente con la estructura y la relación de ésta con la temática del texto. Así que decidí partir de lo fundamental, que fue re-pensar a la escritura como tal, realizando un recorrido entre filosófico y mítico-literario, con el fin de llegar a plantear lo que el cuerpo representa en esta labor, y así mostrar atisbos de lo que pasa con el autor que existe en ella. Resulta primordial, antes de aventurarnos por el universo de la interpretación hermenéutica, volver a las cosas mismas, justo como plantea la premisa husserliana, pues partir de entender lo que la cosa “es, se facilita el camino hacia la comprensión del texto como “Ser-en-el-mundo”, es decir, como existente y dinámico. Si bien la vasta producción de la obra de Clarice Lispector, se enfocó en reflexionar sobre el papel de la creación y la escritura, el texto analizado, resulta para mí, el lugar en donde todos los anteriores confluyen, por ello antes de entrar de lleno al diálogo, opté por buscar y definir ese punto de partida. Ahora bien, la escritura de la autora brasileña es una escritura femenina, hecha con el cuerpo, sin embargo al dejar la etapa autorial, el texto llega a ser un cuerpo distinto, una entidad ontológicamente autónoma, que más allá de la biografía de la autora, la obra habla y existe por sí misma. Durante todo el primer capítulo, intenté mostrar y fundamentar aquello que hace ser en sí la escritura de Lispector como del cuerpo, no desde una perspectiva semiótica, sino más bien vitalista, instintiva y sensual, que nos lleva a pensar su escritura como más cercana al corazón que a la razón.

En el segundo capítulo intenté, después de conocer esencialmente ese “otro”, establecer un posible diálogo hermenéutico en pos de la comprensión de *La hora de la estrella*, tomando en cuenta los tres elementos fundamentales de ese proceso de comunicación: En primer lugar el autor, que a lo largo del estudio y en diversas ocasiones, intenté justificar que su presencia, es ya ausencia, sin embargo en la primera parte del segundo capítulo, analizamos como ese vacío, es llenado en *La hora de la estrella* por lo que aquí atrevidamente he llamado Sujeto *poiético*, pues en el texto, aparece un juego de máscaras que colocan la autoría como parte importante de la ficción. Lo he llamado aquí Sujeto *poiético*, porque se trata de una figura creada y que al mismo tiempo crea, además de que logra transfigurar y reafirmar su subjetividad en la relación que se establece tanto con el narrador personaje Rodrigo S.M. como con el personaje Macabea.

En la segunda parte de este capítulo, busqué mirar nuevamente lo esencial, pero no ya desde la actividad de la escritura, sino desde la inmanencia del texto, así analicé los aspectos formales, que tienen que ver principalmente con el género, pues éste resulta ser el juego más relevante que se utiliza desde la perspectiva textual, para poder establecer la manera en la que la novela brasileña de Lispector se presenta. La literatura de cordel fue la primera que se abordó, pues según la historia, es la forma en que el escritor ficcional, narrador personaje, adopta para hablarnos de la vida de la nordestina. En esta parte vimos cómo el relato burla las formas, empatándola con el folletín, mezclando los géneros para jugar e ironizar; del mismo modo los personajes también fluctúan en diversas características que no plantean una forma absoluta y total para categorizarlos como tales. Después se analizó la confesión, quizá como la estrategia discursiva más importante, dada la temática y la forma de presentación, pues lo relevante era exponer en palabras, es decir por medio de la escritura, el fluir de conciencia del sujeto *poiético* y del narrador personaje, buscando regresar a sí mismos como un movimiento constante, con el fin de hacer consciente su situación existencial en el mundo, este discurrir confesional resulta ser la esencia de este género literario. Culmino esta parte del estudio con la meditación, que en realidad es el género que da origen al texto, esto es que tanto la confesión, como la forma narrativa de

literatura de cordel, han surgido de una fuerte meditación que se realiza en silencio, sin palabras como se lee en las líneas y entrelíneas del texto.

Por último la aplicación del texto, es decir el lugar en donde el exégeta, que aquí he llamado “sujeto hermenéutico” aparece en escena. Durante este apartado realizo un recorrido por la teoría hermenéutica, buscando dejar en claro cuál es el papel que juega el intérprete para poder llegar a establecer la comunicación textual o lectora de manera total. En este apartado, me aventuro a establecer al texto como un “otro” con el cual se dialoga, partiendo de los prejuicios y el horizonte del preguntar; en este punto resulta sumamente importante notar que el texto, tiene un horizonte, una situación y una historicidad al igual que aquél que lee, y es a partir de fusionarlas en un intercambio dialógico y abierto, que se puede llegar a una interpretación pertinente. Al dejar asentadas las bases teóricas, confío en que se logra explicar el proceder del último apartado, el de la aplicación; donde me he concentrado en ver al personaje Macabea como el centro fundamental de todos los demás personajes que aparecen en el relato, esto es, que todo lo que ocurre en la historia, tiene a la nordestina como eje rector. Tanto la escritura, como el sujeto *poiético* y el narrador personaje, así como los otros personajes que aparecen en el relato, establecen su Ser a partir de ella, confrontándose, conflictuándose o simplemente comparándose con este extraño personaje. De esta manera llegamos a interpretarla como la palabra, sin embargo no cualquier palabra, sino aquella que se encuentra en la partícula más elemental de todas las demás palabras; lo neutro vivo que sólo aparece como aurora, y que sólo puede provenir y ser comprendida a partir de una razón poética.

Si bien, en este sentido, la fundamentación del estudio echa mano de diversas posturas teóricas, algunas alejadas un tanto de la hermenéutica, que es la base fundamental del presente acercamiento, como es el caso de la desconstrucción derridiana, y que indiscutiblemente se vuelve necesaria para hablar del autor y la escritura, es la filosofía de María Zambrano la que resulta ser el contrapunto más relevante, ya que empata con la interpretación que hago del texto de Lispector; las reflexiones sobre la escritura, la confesión, la aurora, la

palabra y la razón poética de la española resultan ser sumamente cercanas a lo que *La hora de la estrella* nos susurra como secreto. Desconozco si Lispector conoció o leyó a Zambrano, o viceversa, sin embargo es innegable las cercanías que existen entre sus dos planteamientos, ambos apuestan por una forma de concepción de la realidad muy distinta a la que la tradición ha venido dictando; una racionalidad que no se escindiera del corazón fue lo que movió a ambas autoras a crear textos extraordinarios, mismos que a pesar de los años, seguirán resonando en los oídos sordos de aquellos que seguimos habitando los inciertos tiempos de la razón instrumental.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Rivero, Mariflor. *Confrontación crítica y hermenéutica*, México, Fontamara, UNAM, 1998.

Alcalá Campos, Raúl. *Hermenéutica, analogía y significado*. México, Surge, 1999.

Angenot, Marc, et. al. *Teoría Literaria*, Trad. Isabel Vericad, México, Siglo XXI, 1993.

Aréas, Vilma. *Un poco de sangre. Observaciones sobre A hora de estrela de Clarice Lispector*, Escritura, Año XIV. No. 28. Caracas, Venezuela. 1989.

Aristóteles, *Poética*, tr. Juan David García Baca. México, UNAM, 2000.

Batella, Gotlib Nadia. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, Editora Ática. 1995.

----- *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.* Coord. Benedito Nunes. Río de Janeiro, Ed. Crítica, 1992.

Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984.

----- *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, México, SXXI, 2005.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, UNAM, 1998.

Bengoa, J. *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última de la filosofía contemporánea*. Barcelona, Herder, 1997.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*, México, Itaca, UNAM, 1997.

----- *Hermenéutica: Analogía y símbolo*. México, Herder, 2004.

Brasil, Assis. *Clarice Lispector*. Río de Janeiro. Simoés Editora. 1969.

Bobes Naves, *La novela*, España, Síntesis, 1993.

Borelli, Olga. *Clarice Lipsector. Esboço para un possível Retrato*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

- Bosi, Alfredo. *O Canto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- *Historia concisa de la literatura brasileña*, México, FCE, 1982.
- Cándido, Antonio. *Iniciación a la literatura brasileña*. México. CCYDEL UNAM. 2005.
- Cándido, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector". Em *Vários escritos*. São Paulo Duas Cidades. 1970.
- Coreth, Emerith. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, Barcelona Herder, 1972.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*, Madrid, Visor, 1991.
- *Teorías Literarias del siglo XX*, España, Akal, 2005.
- Cisoux, Helen. *La risa de la medusa*. Prol. y Trad. Ana María Moix. Trad. Revisada por Myriam Díaz-Diocarete, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Deleuze G. y Guattari, F. *¿Qué es filosofía?* España, Anagrama, 1991.
- Dutt, C. (Ed.) *En conversación con Hans Georg Gadamer. Hermenéutica-Estética-Filosofía práctica*. Tr. Teresa Rocha, Madrid, Tecnós, 1998.
- Eagleton, T. *Las ilusiones de la posmodernidad*, B.A. Paidós, 1996.
- *Una introducción a la crítica literaria*, México, FCE, 2000.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- *Interpretación y sobreinterpretación*, tr. Juan Gabriel López, Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- Ferraris, Mauricio. Trad. Armando Perea Cortés. *Historia de la hermenéutica*. México. SXXI 2007.
- Fillinich, Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la función literaria*. México. Plaza y Valdés, UAP, UI. 1997.

- Freixas, Laura. *Clarice Lispector*. Col. Vidas Literarias. España. Omega. 2001.
- Foucault, M. *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. España, Paidós Ibérica, 1990.
- *Entre Filosofía y Literatura en Obras esenciales*. Vol. I Introducción, Traducción y edición a cargo de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999.
- *La hermenéutica del sujeto*. México, FCE, 2002.
- Gadamer, Hans George. *Verdad y método*, Tomo I, Salamanca, España, Sígueme, 1975.
- *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- *El giro hermenéutico*, tr. Arturo Parada, Cátedra, Madrid, 1998.
- *Estética y hermenéutica*. Tr. Antonio Gómez Ramos, Tecnós, Madrid, 1998.
- *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. Trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós/I.C.E./U.A.B, Barcelona 1998.
- Genette, G. *Figuras III*, B.A. Lumen, 1989.
- Heidegger, Martín. *Ser y tiempo*, México, F.C.E. 1974.
- *Arte y poesía*. México, F.C.E. 1980.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*, F.C.E. México, 1986.
- *Las conferencias de París. Introducción a la fenomenología trascendental*, México, UNAM, 1988.
- Iannace, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. Brasil, Universidade de São Paulo. 2001.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Taurus, UIA, 1998.

Jiménez Quenguan, Miriam. *El pensamiento poético de la creación*. España, Horas y horas, 2009.

Clarice Lispector, *La escritura del cuerpo y el silencio*. Revista Anthropos. Barcelona. 1997.

Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid. Siruela, 1977.

----- *La pasión según G.H.* Trad. Mario Merlino. España, Muchnik Editores, 2001.

----- *Un soplo de vida*. Trad. Alberto Villalba. España, Siruela, 1999

----- *Revelación de un mundo*. Trad. Amalia Sato. Argentina. Adriana Hidalgo Editora, 2004.

----- *Para no olvidar*. Crónicas y otros textos. Trad, Elena Losada. España, Siruela. 2007.

----- *Cuentos reunidos*. Comp. Y Pról. Miguel Cossío Woodward. México, Alfaguara, 2001.

----- *Cerca del corazón salvaje*, Trad. e Introd, Basilio Losada, Alfaguara, Madrid, 1977.

----- *La araña*, B.A. Corregidor, 2003.

----- *La lámpara*, Trad. Elena Losada, Madrid, Siruela, 2006.

----- *La ciudad citiada*, Trad. elena Losada, Madrid, Siruela, 2006.

----- *La manzana en la obscuridad*, Trad. Elena Losada, Madrid, Siruela, 2003.

----- *Aprendizaje o libro de los placeres*, Trad. Cristina Sáenz de Tejada y Juan García gaypo, Madrid, Siruela, 1990.

----- *Agua viva*, trad. Elena Losada, Madrid, Siruela, 2003.

Maillard, Chantal. *La razón estética*, Barcelona, laertes, 1998.

Mearleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.

Millo e Souza, Gilda de. "O vertiginoso relance" Em *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

Murray, Michael. *Modern Critical Theory: A Phenomenological Introduction*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1975.

Nunes, Benedito. "O mundo imaginario de Clarice Lispector" em *O Dorso de tigre*. São Paulo. Perspectiva 1970.

Nyenhuis, H. Comp. Gloria Vergara. *Hermenéutica y Literatura*. México, JUS, 2009.

Ortíz-Osés, A y Lanceros, P. (Dir.) *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.

Ortíz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, Antropos, Barcelona, 1986.

Paz, Octavio. *Memorias y palabras*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

----- *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959.

Pérez, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Río de Janeiro, Civilizacao Barsileira, 1971.

Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*. Estudio de teoría narrativa, México, UNAM, SXXI, 2005.

Platón, Fedón, *Fedro*. España, Alianza, 2004.

Ponieri, Regina. *Clarice Lispector. Uma Poética do Olhar*. Brazil, Atelié Editorial, 2001

Pozuelos Ivanco, Manuel. *La teoría del lenguaje literario*, Madrid Cátedra, 1989.

Rall, Dietrich, Marlenne Zinn (Comp.) *En busca del texto*, México, UNAM, 2001.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*, México, SXXI. 1982.

----- *América latina en su literatura*, Introd. Cesar Fdz. Moreno, México, SXXI. 1989.

REDALYC (PDF) *El grito de un ave de rapiña. Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad.* Atenea. Universidad de Concepción. Chile.

Ribeiro, Darcy. *El pueblo brasileño. La formación y el sentido del Brasil.* México, F.C.E. 1999.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI, 2001.

----- *Tiempo y narración* Tomo I, II y III, México, Siglo XXI, 2000.

----- *Del texto a la acción (Ensayos de hermenéutica)* México. F.C.E.2000.

----- *La metáfora viva.* Barcelona. Trotta. 2002.

Rocha Barco, Teresa, *María Zambrano: La razón poética o la filosofía*, Tecnos, Madrid, 1997.

Romero, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica: Benjamin, Adorno y Jameson.* Madrid, Síntesis, 2005.

Romo Feito, Fernando. *Hermenéutica, Interpretación, Literatura.* Anthropos, España, 2007.

Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector.* Petrópolis, Vozes/FATEA, 1979.

Santanna, Afonso Romano ede. "Laços de Família e La legião estrangeira" Em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros.* Petrópolis, Vozes, 1973.

Schwarz, Roberto. "Perto de coração Salvagem" Em *A sereia e desconfiado.* Río de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1965.

Santos, Roberto Correa Dos. *Clarice Lispector*, São Paulo, Brasiliense, Atual, 1986.

Trías Folch, Luisa, *Literatura brasileña*, España, Síntesis, 2006.

Valdés, Mario (Coord.). *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas.* España, Monte Ávila Editores, 2000.

Velázquez Mejía, Manuel. *Hermenéutica Exégesis: Uso y tradición.* México, UAEM, 2005.

Vattimo, G. *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa, 1990.

Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1991.

Viera, Nelson "Na expressão judaica na obra de Clarice Lispector" en *Remate de males*, No. 9, 1989.

Waldman, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo, Brasiliense, 1983. (Col. Encanto radical)

----- *Entre passos e rastros*. Brazil. Prespectiva, 2003.

Warning, Rainer. *Estética de la recepción*, (Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), España, Visor, 1989.

Weiss, Gabriel. *Los dioses de la peste*. México, UNAM, SXXI, 1998.

Zambrano, María. *Los intelectuales en España y escritos de la guerra civil (1936-1939)*, presentación, cronología y edición de Jesús Moreno Sanz, Trotta, Madrid, 1998.

-----*Filosofía y poesía*, FCE, México, 1987.

-----*La confesión: Género Literario*, Siruela, Madrid, 1995.

-----*Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987.

-----*El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1992.

-----*El sueño creador*, Mondadori, Madrid, 1989.

-----*Claros de bosque*, Seix barral, Barcelona, 1986.

-----*De la aurora*, Turner, Madrid, 2004.

-----*Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.

-----*La razón en la sombra*, Antología crítica, Edición de Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid, 2003.