



***Specularity: transcending
language in Clarice Lispector's
A hora da estrela***

M^a José Jorquera Hervás
University of Virginia (USA)
mj5ne@virginia.edu

<https://orcid.org/0009-0001-7485-9972>

Recibido. Received 28/02/2023
Aceptado. Accepted 18/02/2024
Publicado. Published 30/04/2024

ABSTRACT

The events that take place in Clarice Lispector's *A hora da estrela* (1977) seem to be metaphorically reflected in a mirror. In this study, then, I identify the mirror as the trope through which we read Lispector's novel, and its film adaptation by Suzana Amaral (1986), to observe how the ambivalence of meanings is articulated. By analyzing a selection of images in the film production, I examine their correspondence in the novel and how they mirror each other, to offer conclusions at a semantic level that may reveal complex historical and political issues. Some of the questions addressed in this study are: How does the transfer of medium, from literature to visual arts, add meaning to the narrative? How does this approach contribute to the conversation between post-structuralism and Brazilian literary movements of social and cultural commitment? How can the idea of *specularity* problematize Lispector's role as an intellectual?

KEYWORDS: *language, cinema, post-structuralism, specularity, intellectual*

***Imagen especular:
transcendiendo el lenguaje en
la novela La hora de la estrella
de Clarice Lispector***

RESUMEN

Los sucesos que acontecen en la narrativa de *La hora de la estrella* (1977) parecen reflejados metafóricamente en un espejo. Así, en este estudio se identificará el espejo como el tropo que recorre la novela de Clarice Lispector y la película homónima, dirigida por Suzana Amaral (1986), para observar cómo se articula la ambivalencia de significados que desprende. Partiendo de una selección de imágenes extraídas de la producción fílmica, se examinará su correspondencia con la novela y se analizará el plano semántico del juego de reflejos que brindan el texto audiovisual y el narrativo. Algunas de las preguntas que se abordan en este estudio, por tanto, son: ¿cómo el cambio de medio, de la literatura al cine, transforma la dinámica de la imagen especular? ¿Cómo contribuye este enfoque a marcar un punto de confluencia entre el postestructuralismo y las tendencias literarias brasileñas de compromiso social y cultural? ¿Cómo puede la *imagen especular* problematizar el papel de intelectual de Clarice Lispector?

PALABRAS CLAVE: *lenguaje, cine, postestructuralismo, imagen especular, intelectual*

Escena primera de la película. Una oficina abarrotada de cajas y archivos. Un espacio lúgubre y asfixiante. Una joven escribe a máquina. Un intervalo de siete segundos entre tecla y tecla. Se detiene, y se huele el sudor corporal de un día de trabajo. En la habitación contigua, unos hombres discuten acerca del dinero. Uno de ellos, enfurecido, pide responsabilidad por las manchas sobre los documentos de la mecanógrafa. Ni siquiera conoce su identidad. Esta aparece en su puesto de trabajo, comiendo un perrito caliente sobre la máquina de escribir. Se mira las manos, sucias de grasa. Por mandato, acude al baño a lavarse. Al encender una minúscula bombilla, apenas puede verse reflejada en el espejo, viejo y desgastado. Se acaricia la cara con detenimiento. Un estado de confusión.

La novela *La hora de la estrella* (1977) condensa una narrativa compleja cuya historia se puede contar a partir de trece títulos. Tal y como sucede con las otras novelas y cuentos de Clarice Lispector (1920-1977), la crítica postestructuralista se ha centrado en la relación entre el lenguaje y la búsqueda de afirmación existencialista del sujeto. Hélène Cixous (1990) explora la otredad que encierra la escritura de Lispector para rescatar los espacios que escapan al lector, pues se presentan «unreadable or invisible by means of being subtle» (144). Earl E. Fitz (2001) amplía esta visión y dedica, mediante una postura derridiana, una investigación a la filosofía del lenguaje en relación con el sujeto, exponiendo la problemática de la palabra, que no (re)presenta de manera fiel la realidad: «To recognize this crucial parallel between Derridean theory and Lispector's sense of writing goes a long way toward revealing the nature of the distinctive ambiguity, or “undecidability”, that marks her narratives» (7). Este ensayo establece un diálogo con la crítica que ha estudiado la problemática de la referencialidad del lenguaje en Clarice Lispector, partiendo de la idea de la «indecidibilidad» de la expresión del lenguaje verbal, para privilegiar, en cambio, el significado que se articula a partir de una imagen especular en su narrativa.

Los sucesos que acontecen en la narrativa de *La hora de la estrella* parecen reflejados metafóricamente en un espejo. Así, en este estudio se identifica el espejo como el tropo que recorre la novela de Clarice Lispector y la película homónima, dirigida por Suzana Amaral (1986), para observar cómo se articula la ambivalencia de significados que desprende. Partiendo de una selección de imágenes extraídas de la producción fílmica, se examina su correspondencia con la novela y se analiza el plano semántico del juego de reflejos que brindan el texto audiovisual y el narrativo. Algunas de las preguntas que se abordan en este estudio, por tanto, son: ¿cómo el cambio de medio, de la literatura al cine, transforma la dinámica de la imagen especular? ¿Revela la película ciertos aspectos de la imagen especular y el lenguaje que no son tan evidentes en la novela? ¿Cómo contribuye este enfoque a marcar

un punto de confluencia entre el postestructuralismo y las tendencias literarias brasileñas de compromiso social y cultural? ¿Cómo puede esta imagen especular problematizar el papel de intelectual de Clarice Lispector?

La ambivalencia de significados que desencadena la imagen especular en la obra de Clarice Lispector no solo sirve para ahondar en la fragmentación del sujeto y su afirmación en relación con la alteridad. Permite, además, reevaluar su trabajo como un diálogo con las tendencias de un nutrido grupo de intelectuales brasileños del siglo XX, entre los que destacan Antonio Candido, Roberto Schwarz, Oswald de Andrade o los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, quienes intentan dar respuesta a las contradicciones acusadas en la identidad brasileña en el contexto de la modernidad¹. Bajo el citado enfoque, *imagen especular*, *espejo*, *reflejo*, *dualidad*, *ambivalencia* y *mirada* son algunos de los términos que empleo con el mismo propósito. Ellos sirven de eje narrativo para señalar resonancias de la compleja relación entre el sujeto y la sociedad, manifestadas a través de la clase, el género, la cultura, el deseo, el consumismo y la tecnología.

Desde las primeras páginas de *La hora de la estrella* notamos una ansiedad del propio narrador por contar este relato: «Las palabras son sonidos traspasados de sombras que se *entrecruzan* desiguales, estalactitas, *encaje*, música de órgano *transfigurada*. Mal puedo pedir palabras a esa red vibrante y rica [...] Juro que este libro está construido sin palabras. Es una *fotografía muda*. Este libro es un silencio» (Lispector 18, énfasis mío). El interés que muestra Jacques Derrida en torno a la compleja relación entre lenguaje y realidad hace preciso aproximarse a la «indecidibilidad» del texto. Derrida atribuye este concepto a una característica inherente de la literatura: «Literature is the site of undecidability, there where it is impossible for the reader to decide between the fictional, the invented, the dreamt event, and the fantasied event [...] and the event present as 'real'. » (Dick and Wolfreys 302). Por otra parte, observamos que el Modernismo brasileño también supo nutrirse de una idea similar a instancias de nuevas formas de expresión artística. Tal es el caso de la ansiedad que muestra el Arte Concreto² de usar un canal comunicativo capaz de reflejar mejor la complejidad del contexto brasileño. Como notaron los artistas de este movimiento, y las ideas expuestas por Roberto Schwarz (1992) articularían, el lenguaje —especialmente en Brasil— está constantemente *fuera de lugar*, no representa, por lo que es necesario

¹ La crítica sitúa a Clarice Lispector en la tercera fase del modernismo, la generación brasileña del 45.

² Ver Augusto de Campos, Haroldo de Campos, y Decio Pignatari. «Pilot Plan for Concrete Poetry» (1958)

deconstruirlo y emplear medios diferentes para expresar lo que no es posible solo con el lenguaje. Por ello se entiende que, para los concretistas, el arte visual o la música sirvieran como medios no verbales más *ajustados* de representación, pues captan mejor la naturaleza híbrida y cambiante de la realidad. El énfasis en la forma visual o espacial responde a una necesidad de mostrar la evolución crítica de formas de un producto lógico-discursivo obsoleto. Los concretistas hallaron en los modelos de escritura china o cuneiforme la fórmula para expresar un lenguaje que se halla en constante metamorfosis. Se requiere entonces una participación más activa en el nivel perceptual del lector que fusione «what is shown (visual aspect) and what is denoted (normal meaning)»; por ello, el ideograma aporta esa fusión de códigos verbales y visuales, «their evocative visual appeal and their multiple semantic levels» (Haroldo de Campos, *Poetic Function and Ideogram* 304).

Siguiendo esta línea de pensamiento, el cine, por su parte, aporta la ventaja de llegar con inmediatez a la imagen visual, la cual permite una trascendencia de las fronteras lingüísticas, abriendo nuevas posibilidades de significado con respecto al texto. El cine puede servir para reflejar mejor la ansiedad por decir lo que no se puede decir: «¿Será verdad que la acción supera a la palabra?» (Lispector 19). Si bien no ofrece solución al dilema que plantean los deconstruccionistas, pues la imagen inevitablemente se presta a distorsiones por la apertura de significado, si es pertinente estudiar las imágenes para observar cómo ayudan a *crear* el significado, y qué revelan las nuevas orientaciones. Al reflexionar sobre la especificidad del medio cinemático, Derrida (1994) observa que es

foreign to the word [...] is the form in which discourse is put into play, inscribed or situated [...] We can find in film the means to rethink or refound all the relations between the word and silent art [...] If the advent of cinema allowed for something completely new, it was the possibility of another way of playing with the hierarchies. (13-14)

En un medio como el cine, además, la imagen especular es inherente, al producirse un efecto reflectante. La imagen se recrea a través de la *mirada* del espectador, interactuando con los cuerpos y las sensaciones que percibe, pues el cine es «about creating an affect, an event, a moment which lodges itself under the skin of the spectator» (Rutherford IV).

La historia revela que el espejo es uno de los objetos del mundo material que más curiosidad ha suscitado en la mitología, el psicoanálisis y literatura; Narciso y Eco, Lacan, Carroll o Borges han dado cuenta de ello. A través de un viaje de siglos y, civilizaciones, Sabine Melchior-Bonnet, en su ensayo filosófico *The Mirror: A History* (2001), observa la

fascinación que siempre ha suscitado el reflejo, para trazar una genealogía de los procesos de auto-identificación. Partiendo de la conceptualización lacaniana del *estadio del espejo*³, Melchior-Bonnet coincide en que en el espejo radica la *matriz simbólica* del yo. El espejo está ligado a la búsqueda humana de la identidad:

To see oneself in the mirror, to identify oneself, requires a mental operation by which the subject is capable of objectivizing himself, of separating what is outside from what is inside. This operation can be successful if the subject recognizes the reflection as his own likeness and can say, 'I am the other of that other.' The relationship of the self to self and the familiarity of the self cannot be directed established and remains trapped in the reciprocity of seeing and being seen. (4-5)

Según esta autora, el proceso de auto-identificación conlleva una capacidad de auto-reconocimiento realizable a través de la concienciación del sujeto. Tanto en la novela como en la película *La hora de la estrella*, la narración presenta una joven cuya identidad sufre un proceso de (trans)formación como resultado de un cambio de entorno. Macabéa es una chica procedente del *sertão* de Alagoas, región brasileña marcada por la extrema pobreza, y llegada al centro económico del país, Río de Janeiro, descubre su realidad marginal. Al observarse en el espejo de su realidad, se produce un traumatismo por la autoconciencia del rezago y subdesarrollo y su dependencia de formas más avanzadas económicamente de vida. Los estudios de críticos brasileños como Antonio Candido⁴ revelan una necesidad de conciliar esta tensa oposición económico-social y cultural entre el rezago regional de la periferia y la rica producción de los centros desarrollados de las principales metrópolis. La narrativa de *La hora de la estrella* refleja cómo las diferencias socioculturales en Brasil originan identidades en conflicto u oposición. El relato lo anticipa en las primeras páginas: «Sí, 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» (Lispector 20). Al sumergirse en el relato, el lector conoce a los dos protagonistas de un extraño idilio que toma lugar, Macabéa y Olímpico. De esta historia se desprende un curioso juego especular. A pesar de que ambos proceden de la misma clase, pues sabemos que «el muchacho y ella se miraron en medio de la lluvia y se reconocieron

³ Concepto revisado en su ensayo de 1949 «The Mirror Stage as Formative of the Function of the *I* as Revealed in Psychoanalytic Experience».

⁴ En «Literature and Underdevelopment» (1995), Antonio Candido utiliza el término «trauma» para referirse al proceso problemático bajo el cual las regiones rurales de América Latina, arraigadas en la tradición, reciben presión directamente de las áreas urbanas, las cuales están expuestas a mayor dinamismo social y llevan a cabo un papel expansionista.

como dos nordestinos, animales de la misma especie que se adivinan» (Lispector 42), pronto las pretensiones de él levantarán una barrera entre los dos cuando se vea reflejado en ella: «Olímpico de Jesús era obrero en una fábrica metalúrgica y ella advirtió que él no decía “obrero” sino “metalúrgico”. Macabéa estaba contenta de la posición social de él porque también tenía a orgullo el ser mecanógrafa, aunque ganase un salario por debajo del mínimo» (Lispector 44).

Se da una notable relación de esta pareja con el dinero y las aspiraciones. El cambio de actitud en Olímpico se produce cuando él, viéndose reflejado en Macabéa, se da cuenta de que ésta no le puede ofrecer posibilidad de prosperar económicamente. Las intenciones ocultas de Olímpico se revelan en una serie de escenas en la película. Sabemos por la novela que Olímpico se retrata como un futuro político que va a arreglar los problemas del país; sin embargo, la imagen en la película descubre a quién tiene como audiencia: solo una señora que allí se encontraba sentada. Su voz, como la de Macabéa, no es escuchada, y sus aspiraciones se quedan en un mero espejismo. La relación condicionada por el dinero se refleja en otra escena en que la joven debe pagarle la diferencia del café con leche, si este cuesta más. Al finalizar su corto y amargo romance, Olímpico expresa su alegría pues la relación le costó poco. Ambos son de la misma clase, si bien Macabéa conserva su ingenuidad, mientras que Olímpico ha desarrollado un instinto de supervivencia a la pobreza. Sentados en el zoo frente a los animales, Macabéa le pregunta por el significado de la palabra *mimetismo*, mostrándole hábilmente el espejo de su naturaleza, oportunista.

El compromiso social de la narrativa de Clarice Lispector se hace patente no solo en *La hora de la estrella*, sino en otros textos de Lispector como sus crónicas, donde la mirada proyecta la pobreza urbana de Río de Janeiro. Marta Peixoto (2002) ha identificado cómo este tema recurrente –la marginalidad– pasa a ocupar el centro de la escena⁵. Esta identidad, si bien itinerante, no abandona su clase social, nacida y criada en la región pobre del norte, estableciéndose en una comunidad pobre de Río de Janeiro: «Throughout the twentieth century, poor people in Rio lived in tenement houses, on improvised plots of lands in the suburbs, and in *favelas* on the hillsides and on the borders of flood-prone lands» (Peixoto 107). *La hora de la estrella* presenta una vida, la del margen, desde lo *irrepresentable* de la misma. Estos aspectos indican la necesidad de una reevaluación de la obra de Lispector, la cual se ha estudiado, sobre todo, desde aproximaciones filosóficas o existencialistas. *La hora de la estrella* da cuenta de la realidad y da muestras del compromiso social que el intelectual

⁵ Marta Peixoto recoge las obras *A paixão segundo G.H.* y *A bela e a fera, ou a ferida grande demais* (Pazos Alonso y Williams, 2002).

debe tener en la sociedad. ¿Estamos ante una intelectual tradicional o, es posible que se haya subestimado el papel de la autora como *intelectual orgánica* de la sociedad, siguiendo la concepción gramsciana⁶, donde cada clase social genera su grupo de intelectuales, a favor de la clase oprimida?

La nordestinense Macabéa llega a Río y se muda a un apartamento-habitación que comparte con otras cuatro chicas. El habitáculo, ni mucho menos lujoso, es bastante significativo, pues sirve de espejo-microcosmos de la comunidad pobre brasileña: «Pero qué lugar. Las ratas gordas de la calle de Acre [...] De los veranos sofocantes de la calurosa calle de Acre solo percibía el sudor, un sudor que olía mal. Ese sudor me parece de origen muy feo. No sé si tenía la tuberculosis [...]» (Lispector 30-1). Mientras el narrador en la novela trata de relatar fidedignamente la situación de las mujeres, la imagen visual de la película no solo capta, sino que potencia la precariedad del entorno: hacinadas, las cinco comparten el asfixiante espacio, privadas de su propia intimidad. Así como sus compañeras —menos pudorosas— se desvisten unas delante de las otras, Macabéa conserva aún la vieja costumbre que le enseñó su tía de cambiarse envuelta en las sábanas. Seguidamente, Macabéa hace sus necesidades en un jarrito que guarda bajo su cama mientras saborea un trozo de pollo sobrante —escenas que apelan a costumbres y una relación con el cuerpo diferentes, con su idiosincrasia particular, del campo en contraste con la ciudad—.

Aun con todo, Macabéa trata de embellecer este espacio-microcosmos de una realidad social. La joven es además aficionada a escuchar una radio-reloj que guarda debajo de su almohada. Este aparato supone una nueva ventana al mundo para la joven analfabeta que, invadida por su curiosidad por saber más, hace de este aparato su religión. Por las imágenes del film se observa como rutinariamente la despierta de su sueño y, como despertándola de un letargo de adormecimiento, escucha atentamente las breves retransmisiones sobre asuntos de cultura. Observamos por las imágenes que Macabéa comienza a cuestionarse la realidad que hasta entonces conocía, hasta el punto de obsesionarse con ello. El sonido del reloj destila una obsesión por medir el tiempo, por ser más consciente de su realidad —o contrariamente, ¿estar *sujeta* a esa realidad?—. Es así como la imagen visual nos brinda más nítidamente la entrada a una epistemología urbano-moderna a la que se precipita Macabéa, una transición entre formas de relacionarse con el mundo, de conocerlo.

No es esta la única resonancia de los medios de masas. Al llegar a Río, Macabéa se fascina por los medios de masas como el cine. La película muestra escenas donde el sujeto marginal

⁶ Ver Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales* (1926-1937).

interactúa con la tecnología fruto del progreso de la modernidad. Macabéa quiere experimentar la tecnología hasta el punto de que subirse al metro en su día libre constituye su pasatiempo favorito. Las imágenes de rapidez del tren, la velocidad propia de la tecnología, parecen el antagonismo de la naturaleza de la joven, caracterizada por la pasividad. La fascinación por el tren es particularmente notable a juzgar por las imágenes en que la muchacha se queda observándolo. El tren permite viajar, y así como es vehículo que puede tomar dos direcciones, por una parte, remite al deseo de escapar de su realidad, pero también le recuerda su pasado marginal.

Estas escenas revelan, por tanto, el contraste social dentro de Brasil, por una parte, y la fascinación por la ingesta de la tecnología en el contexto de la modernidad. La velocidad cinematográfica de estas escenas remite de cierta manera a la estética y tono marinettiano que emplea de Andrade en sus manifiestos, donde exhorta a unir la inocencia y la ciencia: «La fijación del progreso por medio de catálogos y televisores. Sólo la maquinaria» (de Andrade, *Manifiesto Antropófago* 3), «Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario en química, en mecánica, en economía y en balística. Todo digerido» (De Andrade y De Sa Rego, *Pau-Brasil* 187). En este sentido, la puesta en escena de Suzana Amaral dialoga con el dinamismo y ritmo acelerado que captaron las pantallas cinematográficas durante las primeras décadas del siglo XX con el fenómeno del cine mudo. La ausencia de diálogo que acompaña a estas imágenes es imprescindible para apreciar el estilo rítmico de la vida moderna, pues, como indica Patrick Duffey (2002), «ofrece una manera de comprender lo fragmentario del mundo moderno [...] y resulta imposible disfrutar de estos momentos porque el ser humano no puede, simultáneamente, sentir el momento y ser intelectualmente consciente de esta sensación» (420).

Una de las dinámicas especulares más interesantes tiene que ver con este posicionamiento de la identidad marginal. Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropofágico* de 1928 anuncia la necesidad de descansar en la figura del marginado para reflejar los cambios que sufre el país. Este eco se ve escenificado en el momento en que Olímpico alza en brazos a Macabéa y, dándole vueltas, pareciera que ésta vuela, mientras se escucha el sonido del tren, remitiendo —imagen más sonido— a un avión. El contraste de las imágenes cargadas de miseria frente a los avances tecnológicos de la modernidad produce un impacto solo realizable a través del cine, por el efecto óptico de la inmediata secuencia de imágenes. Así, la figura marginal se invierte y se pone al frente.

La directora Suzana Amaral sitúa a Macabéa como metáfora del país, según la visión que recoge Heladio Colín Molina: «Macabéa es Brasil. [...] Intenté situarla fuera de la realidad,

porque ella es una gran metáfora, un logotipo. El final es el encuentro de una nordestina inmigrante, con toda la carga de infortunio y subdesarrollo mental» (3). Sin embargo, es de notar que Clarice Lispector parece precisamente problematizar la tendencia de los intelectuales brasileños de transformar las figuras marginadas en metáforas de la nación. En este sentido, es interesante interpretar el gesto de Lispector de usar un narrador en la novela para señalar el papel del intelectual; es un intento de buscar otra forma de incorporar o reconocer la marginalidad dentro de la literatura brasileña.

El posicionamiento de la identidad marginal se da así dentro de la composición narrativa del texto, y mediante la lectura, la página también sirve de espejo. Como se ha señalado, la problemática de la referencialidad del lenguaje es la más investigada por la crítica⁷. Conviene en este punto subrayar la diferencia entre las dos identidades principales de *La hora de la estrella* (1977) por una parte, la del narrador-personaje, y por otra, aquella de la protagonista de la historia narrada. La importancia de esta aclaración reside en el espacio que ocupan ambas individualidades, para los propósitos de este estudio. En la novela, la voz del narrador es la de un hombre que cuenta la historia de una mujer. Los pasajes en los que el narrador ve a la mujer mirarse en un espejo, a él le parece que, en lugar del rostro de ella, el espejo refleja el suyo propio: «Veó a la nordestina mirándose en el espejo y –un toque de tambor– en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda. Hasta ese extremo nos intercambiamos» (Lispector 23). Marta Peixoto (1994) explica esta dinámica en términos de *mímesis* entre narrador y personaje, dándose un proceso de *mediación* hacia la creación del personaje.

El narrador aporta uno de los desdoblamientos más ricos de la obra y merece mención por el gran debate que ha suscitado entre las teóricas feministas de la diferencia que defienden una *écriture féminine*. Hélène Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva exploran esta premisa filosófica, según la cual el cuerpo de mujer se *escribe* en el texto, como liberación frente al otro. Este argumento ha sido validado por sus defensoras para crear una escritura propia en la que el sujeto de la mujer se reconoce en un espacio propio que escapa de la mirada del (falo)gocentrismo. Renate Kroll (2004) advierte de esta dualidad en la escritura de Lispector. A través de una lengua propia –*écriture féminine*– el sujeto femenino experimenta la doble transformación de deconstrucción (del orden simbólico, a través de la lucha contra la lógica dada) y (re)construcción de su identidad lingüística. Como sostiene Hélène Cixous y apoya Renate Kroll, la escritura *abierto* que presenta la obra de Clarice Lispector, habilita

⁷ Ver Cixous (1990), Peixoto (1994), Mendes de Sousa (2000), Pazos Alonso y Williams (2001) y Wasserman (2007), entre otros.

tanto la «ruptura con el logocentrismo», diluyendo las «“leyes del padre”, a favor de un “sí mismo” (femenino)», a la vez que deconstruye el «sentido y la identidad, pero, sobre todo, la deconstrucción del sujeto» (Kroll, *Selfaffirmation* 15).

A pesar de que otros autores como Carlos Mendes de Sousa⁸ interesadamente han notado la naturaleza híbrida inherente al narrador-escritor según el modelo de *desterritorialización* que propone Gilles Deleuze, para Paulo de Medeiros es más interesante reflexionar acerca de esta escritura en relación con la cuestión de la nación:

Lispector writes *A hora da estrela* as an allegory of the nation and makes Macabéa into a figure of Brazil as a woman. Perhaps her choice of a male narrator, who invents Macabéa but who in turn, of course, is invented by Lispector herself [...] is foremost a way for Lispector to show how, in the writing of *A hora da estrela*, she incorporates those male-scripted models from the past and reinvents them in the process. (148-149)

En efecto, si Macabéa no posee un lenguaje propio, se produce una paradoja por la necesidad de expresarse, haciéndola presa de ese lenguaje y dificultando escapar de este orden. Mientras que, según observa la crítica, su narrador(a) goza del citado espacio a través de la escritura, muy a diferencia, Macabéa carece de un espacio en el que *escribirse*. Como observa Kroll, «la lengua de Macabéa no necesita ser mejorada puesto que Macabéa tampoco sabe cómo podría mejorarse la realidad. Expresar lo marginal con las palabras de otro significa preparación, colonización [...] Su realidad no encaja en ningún sistema, ninguna lengua, ningún orden y, de este modo, Macabéa queda en cierta manera detrás del texto» (19). En varias ocasiones confiesa tener miedo de las palabras, y los demás tratan de no usar palabras malsonantes por no herirla. La protagonista queda excluida de este orden; sin embargo, su cuerpo necesita expresar lo que le sucede. En la película, pese a desconocer las intenciones deshonestas de su compañera de traicionarle con su pareja, Macabéa somatiza la situación y sufre de mareos, sin poder explicar que le ocurre, mostrando una permanente tristeza en la expresión facial.

⁸ Paulo de Medeiros recoge la siguiente cita de Carlos Mendes de Sousa en *Clarice Lispector: Figuras da escrita* (2000): 'For Clarice Lispector, the territory of language had come to be a sought after horizon arising from the tension between the de-territorialising effect and the establishment of a space within the very limits of the language to which it actually wants to belong. In the tension between the existence of the space confined by geographical references and the search for the potentially wide-open space that subsumes all the creative energy is the fact that she is a foreigner trying not to be one and being one at the same time. [...] This is Deleuze's endlessly repeated concept: the art of literature is being a foreigner in your own language.' (32-33).

Dada su infructuosa relación con el lenguaje, y como se trata de ilustrar en este estudio, las imágenes de *espejos* conllevan una carga semántica adicional a la trama narrada. La profesión que ejerce Macabéa en Río es, peculiarmente, mecanógrafa; usa la palabra escrita, pero no deja de ser un gesto corporal mediante el cual reproduce el contenido sin entenderlo. La calidad de su trabajo es muy baja, copia letra por letra pues teme equivocarse por desconocer el significado de las palabras, «además de manchar siempre el papel» (Lispector 25). Esta imagen remite al discurso del colonialismo interno en términos de Homi Bhabha⁹, por el cual el sujeto colonizado, en el proceso de *mimicry* o de imitar al colonizador, adoptando sus hábitos culturales, ideas y valores, nunca da como resultado una reproducción exacta, sino una copia borrosa, que escapa a su control y que resulta amenazador para el colonizador, y cuya ambivalencia señala la grieta en los procesos de colonialismo y pone en tela de juicio su autoridad.

Sus supervisores, descontentos, recalcan la suciedad del papel, que a la vez es espejo de su cuerpo: «y empezaba a verse la línea negra que había debajo» (Lispector 35). Ambos producen rechazo. Hay un paralelismo entre el papel, el cuerpo y los cristales y espejos. En la película aparecen cristales sucios, empañados, proyectando la lluvia y los rayos de tormenta simultáneamente con el reflejo de su expresión afligida, o como cuenta el narrador, espejos opacos y oscurecidos que «no reflejaba ninguna imagen» (Lispector 26). Jenijoy La Belle en su estudio *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass* (1998) examina más de cerca cómo el espejo desvela una imagen independiente ofreciendo múltiples distorsiones del sujeto:

Both looking into mirrors and reading/writing are attempts to create the self without another person literally present. In the reflection or in the book, there is another presence. Once you objectify yourself into a mirror or onto a page, then that image has a separate reality [...] Mirrors are “like walls” because there is no way actually to get into the mirror. And even if the book in question is one you have written yourself, the words have an otherness to them, both physical (the page is not part of your body) and linguistic (you did not invent the words) (155)

La película muestra lo inalcanzable de la imagen de Macabéa en el espejo, y tanto Olímpico como sus supervisores la llaman *ciega*. No puede reconocerse porque es un sujeto fragmentado. Macabéa carece de cultura moderna o urbana —ella posee otra cultura— aunque la sola palabra le produce una terrible curiosidad y siempre se disculpa por todo.

⁹ Ver «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse» (1984).

En la película se muestra su aflicción por los errores ortográficos, por no conocer las normas en el metro, por no leer el contrato de alquiler, por *todo*.

Esto podría ser un indicativo de la preocupación compartida con otros intelectuales como Antonio Candido (1995) que reflexionan acerca de la relación entre analfabetismo y literatura. El analfabetismo no solo constituye un detrimento para el desarrollo y el bienestar social, sino que además es uno de los mayores enemigos de la difusión de la cultura –del poder moderno– por lo que sería necesario educar a una masa subdesarrollada. En este contexto, la tensa relación que mantiene Macabéa con el trabajo está cargada de significado. La muchacha se encuentra siempre al borde del despido: «Bien, puede que no la despida ahora mismo, tal vez sea dentro de un tiempo» (Lispector 25). A pesar de ser prácticamente analfabeta, en su trabajo como mecanógrafa ocupa una posición clave en la transmisión del mensaje. Su escritura distorsionada provoca que esta pieza fundamental sea un *eslabón roto* en el proceso comunicativo, haciendo peligrar el lenguaje, orden o sistema. Macabéa supone mano de obra barata y no cualificada, y sin embargo se da una relación de interdependencia; por una parte, ella es necesaria para sus jefes, por la otra, ella depende del dinero de fin de mes. Aunque en la novela se reitera que ella es prescindible, la película muestra que esta muchacha es necesaria para continuar la cadena de producción. Se podría trazar un paralelismo entre esta circunstancia y la idea de la circularidad del subdesarrollo que argumenta Roberto Schwarz: el rezago es una consecuencia histórica, una creación del capitalismo de la modernidad, y ambos se basan en una relación de interdependencia; así, Brasil depende del retraso, y el retraso a su vez depende del capitalismo. Aunque no es un caso particular –ya que toda la modernidad dependió del sistema esclavista, incluso aunque no se practicara en sus territorios– Schwarz explora las contradicciones que presentaron las ideas que llevaron a la modernización del Brasil, y acusa el desajuste entre las ideas del liberalismo europeo y la experiencia de un país cuya economía se basaba en el esclavismo, resultando en el desarrollo desigual de un capitalismo de interdependencia.¹⁰

Esta dependencia del rezago se vuelve a insinuar en las escenas de la película en que todos le preguntan a Macabéa por qué no trabaja un día –enfaticándose en sus rostros extrañeza de que alguien de su clase pueda tener un día libre–. Macabéa entonces decide ir a los grandes almacenes para compararse una barra de labios. Allí, se observa como una

¹⁰ En «Misplaced Ideas» (1992), Roberto Schwarz explica el origen de esta dependencia mediante una epistemología histórica que muestra como el mecanismo global de los procesos de colonización y liberalismo han influido en la historiografía política latinoamericana.

dependiente le indica que no puede probar el producto directamente en los labios, una vez más, ajena a la norma social. Esta imagen no solo remite a la privación de satisfacción, sino la negación del deseo que ella anhela. La imagen visual amplifica especialmente el efecto especular del deseo en la narrativa de *La hora de la estrella*, como se analizará a continuación. Observaremos que el deseo se proyecta en una sexualidad no vivida, en la comida, en la corporalidad y en el consumismo.

Al reflexionar acerca de cómo el cambio de medio de la novela al cine añade significado por medio de un juego especular, es interesante considerar el trabajo que Laura Mulvey ha realizado en el campo de estudios fílmicos, y que Roberta Sassatelli (2011) recoge en su entrevista¹¹: «What we watch on the screen could and should be interpreted as bearing a latent, and partly hidden, meaning, reflecting the profound concerns of the culture it emerges from, thus eliciting emotions, pleasure and pain» (123). El cine proporciona un vehículo más explícito o directo a través del cual es posible materializar la fantasía, lo imaginario y, en definitiva, las respuestas del inconsciente. Este es un argumento que Mulvey desarrolla en torno a sus estudios cinematográficos empleando un enfoque psicoanalítico-laciano. A pesar de que Mulvey parte de una perspectiva orientada a las relaciones jerarquizadas de género para explicar cómo funciona la dinámica del espectador para con el *otro-objeto* en el cine clásico hollywoodiense, sus contribuciones merecen una revisión en el presente trabajo por el interés en la *mirada*.

La sexualidad en Clarice Lispector es un aspecto que la crítica no ha explorado ampliamente. Al abordar la dinámica especular del deseo, uno de los aspectos que más aprovechamiento tienen del trabajo de Mulvey es la criticada *matriz heterosexual* de la relación espectador-otro. Las escenas de la película muestran a Macabéa disfrutando de su almuerzo rutinario, un perrito caliente. Según la teoría del deseo visual, el modelo laciano de topología articula el lenguaje visual del alimento como falo imaginario en la psique del espectador. El instinto sexual dicotómico voyeurismo/exhibicionismo de la teoría freudiana sobre la masculinidad y la femineidad designados metafóricamente sujeto activo y pasivo, respectivamente, se refleja en dos escenas de la película. En la primera, Macabéa se encuentra comiendo con Gloria mientras el camarero las observa complaciente, a juzgar por su rostro de satisfacción. En otra escena aparece Macabéa comiendo sola, mientras un hombre la observa ininterrumpidamente con suma atención. Se aprecia como Macabéa comienza a inquietarse por esa misteriosa presencia que penetra en ella con su *mirada*

¹¹ Roberta Sassatelli ha publicado, entre otros títulos, *Consumer Culture. History, Theory, Politics* (2007).

oculta tras unas gafas de sol. Seguramente se pregunta cómo un hombre le presta tanta atención. A los pocos segundos, el hombre saca su bastón y la duda queda desvelada: es invidente. El plano cinematográfico se centra en la expresión facial de Macabéa quien, tras el desengaño, expresa la decepción de ser consciente de no poder ser deseada.

Si, como se ha examinado ya, Olímpico es el reflejo de Macabéa en un nivel social, Gloria es su doble deseado. Se da en este personaje una intersección de clase y raza que atrae a ambos nordestinos. Esta mujer reúne todos los atributos que Macabéa necesitaría para ser deseada por Olímpico, quien considera a Gloria con clase porque «poseía en su sangre un buen caldo portugués y además se la veía elegante cuando se cimbreaba al caminar, a causa de su sangre africana escondida. A pesar de ser blanca, tenía en sí la fuerza de lo mulato. Se oxigenaba hasta el amarillo huevo sus cabellos crespos [...] pero aún oxigenada era rubia» (Lispector 57). Gloria es la experiencia; Macabéa, la inocencia. Gloria tiene citas *a ciegas* con los hombres; a Macabéa, en cuanto la ven, la repudian. Para *educarse* en embellecer su físico, pasa largas horas frente a los escaparates de las tiendas, observándose reflejada en el cristal, a la vez que observa con deseo al maniquí del interior –espejo de sí, pues es otro *ser inanimado*–.

Reyes Caballo-Márquez (2008) ha notado, sin embargo, que el discurso corporal que construye Suzana Amaral rompe con la transmisión del constructo de la feminidad basada en la función propagandística de la mercantilización y transformación del cuerpo en la sociedad de consumo. La adaptación performativa que hace Suzana Amaral de la feminidad de Macabéa es para Caballo-Márquez una subversión intencionada, para mostrar la absurdidad de un modelo de feminidad al que la mujer nordestinense, como subalterna, no tiene acceso:

la forma de representar a Macabéa en la película le habla a gritos a la tradición cinematográfica de representación de la mujer y de la feminidad: Macabéa rompe todos los estereotipos femeninos, y mediante su comportamiento «animalesco», «pre-cultural», nos dice que el cuerpo femenino construido en Hollywood es un cuerpo insertado en los centros: el cuerpo femenino de la periferia, sin embargo, aunque intente hacer use de los artefactos comodificadores, siempre termina siendo una representación grotesca de la feminidad: es por eso que, cuando Macabéa se pinta los labios, estos se convierten en algo grotesco para el público de clase media. (11-12)

Estos artefactos se le revelan a Macabéa a través de su compañera Gloria y, virgen a las impresiones del amor, Macabéa siente deseos de explorar la sexualidad, pero la inadaptabilidad a su nuevo mundo actúa de barrera. A medida que se va familiarizando con

su novio, se va formando en ella un ímpetu por expresarse eróticamente y una necesidad que sobrepasa sus inhibiciones. Al no poder usar el lenguaje, los reclamos de una sexualidad y el anhelo de ser deseado por el otro se observan en sus gestos, como cuando mira con deseo a dos hombres desconocidos mientras aprietan su cuerpo entre los suyos en el abarrotado vagón de tren. La falta del otro se puede inducir, sobre todo, de la escena en que se ve a Macabéa acostada en su cama, retorciéndose suavemente. La ambivalencia de que este episodio señala un acto de masturbación o el desasosiego por una pesadilla se refuerza por la falta de claridad de la imagen y la distancia del plano.

Aun escapando de la connotación sexual, aunque estrechamente relacionado con el deseo, su idealización del amor radica en una intertextualidad de los cuentos de hadas que promueven las falsas expectativas e ilusión, construidas por un sistema patriarcal. El amor se revela como una relación contractual, de la sociedad y de los medios económicos. Los sueños y aspiraciones de Macabéa son producto de una ilusión alimentada a través del reflejo de lo que ve a su alrededor, como ya se ha mencionado anteriormente en su ideal de belleza y el consumismo. La narración recoge la extraña esperanza que alberga la joven Macabéa de ser conquistada por un apuesto hombre, extranjero, adinerado, y exitoso. Este hombre no solo representa simbólicamente todo lo que desea y a lo que aspira la nordestinense, sino que es el *otro* al que ella es sometida por la sociedad, a través del mecanismo del engaño del constructo.

El trabajo de Gayatri Spivak, «Can the subaltern speak?» (1994), aporta significación al presente estudio pues entre los argumentos de su agenda está el articular una teoría de intereses basada en la relación entre el deseo, el poder y la subjetividad, conceptos presentes en la obra de Clarice Lispector. Aludiendo a la reflexión marxista de Althusser, Spivak concluye que la narrativa histórica desvela no sólo la construcción de categorías *estables y esencialistas* en oposición, sino también, y por tanto, la inaccesibilidad al poder hegemónico:

The reproduction of labour power requires not only a reproduction of its skills, but also at the same time, a reproduction of its submission to the ruling ideology for the workers, and a reproduction of the ability to manipulate the ruling ideology correctly for the agents of exploitation and repression, so that they, too, will provide for the domination of the ruling class “in and by words” [par la parole]. (68)

En el pensamiento de la teórica postcolonial, es necesario emplear la crítica deconstruccionista de Derrida para analizar toda la producción de textos y discursos y

subvertir la hegemonía. Pero ¿con qué medios podría contar Macabéa para deconstruir el lenguaje y el sistema de claves, cuando no es *sujeto* sino *objeto*? ¿Cabría entonces considerar el papel de Clarice Lispector como mediador de la marginalidad? De ser así, llegaríamos a las mismas conclusiones problemáticas que plantea Spivak: la identidad marginal siempre va a estar mediada, bien a través del intelectual, o la figura del narrador que le da voz, e incluso, a través del propio medio en el que se refleja, ya sea la página o la pantalla de cine. Por otra parte, como observamos en la obra de Bhabha, esas voces marginales que *reproducen* el discurso hegemónico indirectamente se autorizan para crear(se) desde su propio espacio, configurando una alteridad que amenaza el poder establecido.

Antes de concluir este estudio, cabe también reflexionar acerca del trágico y simbólico final de la narrativa de *La hora de la estrella* (1986). En la escena final, Macabéa encarna la inocencia optimista que no advierte del engaño del espejo que predecía escapar de la marginalidad. Llevada por una fe ciega en el constructo social y la esperanza de pertenecer a la modernidad, se arroja a una mera ilusión. El acto de morir en *La hora de la estrella* ha suscitado cuanto menos un debate acerca de si el sacrificio de Macabéa constituye heroísmo o victimización. Marta Peixoto (1994) señala que «Although in Lispector's fiction the ritual sacrifices, the charged commerce between victimizer and victim, narrator and double [...] are essential acts that set her narratives in motion.» (99). Para la directora Suzana Amaral, «El personaje de Macabéa [...] es una antiheroína, en el sentido de que los héroes hacen la historia, y los brasileños no la hacen, la sufren, no actúan, reaccionan» (Colin 3). Ambas interpretaciones parecen reforzar la idea de la mediación de la marginalidad a través de productos artísticos. Se puede concluir, por tanto, que el intento del narrador como intelectual de acercar la identidad marginal a una posición con cierto grado de privilegio en la sociedad, sin ser engullida por el progreso, el capital o las diferencias sociales, deviene en una imagen especular, cuanto menos, reveladora y problematizadora.

OBRAS CITADAS

Amaral, Suzana. *A hora da estrela*. 1986

Andrade, Oswald De. "Manifiesto Antropófago". *Revista de Antropofagia*, Año 1. No. 1, mayo 1928. URL: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>

Andrade, Oswald De. and Stella M. De Sa Rego. "Manifesto of Pau-Brasil Poetry". *Latin American Literary Review*, Vol. 14, No. 27, Brazilian Literature, Jan. - Jun., 1986, pp. 184-187. Article Stable URL: <http://www.jstor.org.ezaccess.libraries.psu.edu/stable/20119419>

- Bhabha**, Homi. "The Ambivalence of Colonial Discourse". October, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring 1984), pp. 125-133. The MIT Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/778467?origin=JSTOR-pdf>
- Caballo-Márquez**, Reyes. "Metamorfosis de celuloide: Un estudio corporal de la adaptacion cinematografica de La hora de la estrella". *Hispanet Journal*, 1, December 2008. Georgetown University. Article Stable URL: <http://www.hispanetjournal.com/MetamorfosisdeceluloideEDITADO.pdf>
- Campos**, Augusto de, Haroldo de Campos y Decio Pignatari. "Pilot Plan for Concrete Poetry". *Novas: Selected Writings of Haroldo de Campos*. Ed. Antonio Sergio Bessa and Odile Cisneros. Evanston: Northwestern University Press, 2007. 217219. Print.
- Campos**, Haroldo de, and Maria Lucia Santaella Braga. "Poetic Function and Ideogram / The Sinological Argument". *Dispositio*. Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor. Vol. 6, No. 17/18, Semiotics and Poetics in Brazil, Summer-Fall 1981, pp.9-39. Article Stable URL: <http://www.jstor.org.ezaccess.libraries.psu.edu/stable/41491210>
- Candido**, Antonio. "Literature and Underdevelopment". *On Literature and Society*. Translated by Howard S. Becker. Princeton U. Press, 1995. 119-141. Print.
- Cixous**, Helene. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. Print.
- Colín Molina**, Heladio. Article Stable URL: <http://www.cuestionartemagazine.com/wpcontent/uploads/2013/08/CINE-DEFINITIVO2.pdf>
- Derrida**, Jacques, Peter Brunette and David Wills. "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida". Trans. Laurie Volpe. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, eds. Peter Brunette and David Wills. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp.9-32. Print.
- Dick**, Maria-Daniella, and Julian Wofreys *The Derrida Wordbook*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Print.
- Duffey**, J. Patrick. "'Un Dinamismo Abrasador': La Velocidad del Cine Mudo en la Literatura Iberoamericana de los Años Veinte y Treinta". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Nam. 199, Abril-Junio 2002, 415-440. Article Stable URL: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/573_8/5884.

- Fitz**, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Differance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001. Print.
- Gramsci**, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Versión al español de Ángel González Vega. Mexico, D.F.: Grijalbo, 1967. Print.
- Kroll**, Renate. "Recuperación del Yo por Pérdida del Sentido: Sobre el Principio Estético en Clarice Lispector". *Revista de Letras*, Sao Paulo, 44, (2), Literatura de Autoria Feminina, 2004. 13-29. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27666796>.
- La Belle**, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. Print.
- Lacan**, Jacques. *Femenine Sexuality and the ecole freudienne*. Edited by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Translated by Jacqueline Rose. New York: W. W. Norton and Company, 1982. Print.
- ...-"The mirror stage". *Ecrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton and Company, 1977. 1-7. Print.
- Lispector**, Clarice. *La hora de la estrella*. Traducción de Ana Poljak. 4th ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1989. Print.
- ...-Agua viva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975. Print.
- Medeiros**, Paulo de. "Clarice Lispector and the Question of the Nation". *Closer to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*. Ed. Claudia Pazos Alonso and Claire Williams. Oxford: European Humanities Research Center of the University of Oxford, 2002. 142-161. Print.
- Melchiour-Bonnet**, Sabine. *The Mirror: A History*. Translated by Katherine H. Jewett. New York: Routledge, 2001. Print.
- Mendes de Sousa**, Carlos. *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanisticos, 2000. 32-33.
- Mulvey**, Laura. "New Narrative Cinema and the Future of Film Theory", en "Myth, Narrative and Historical Experience". *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press. 1989. 159-176. Print.
- Pazos Alonso**, Claudia, and Claire Williams. *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: Legenda European Humanities Reseach Center of the University of Oxford, 2001. Print.
- Peixoto**, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. Print.

- Rutherford**, Anne. "Cinema and Embodiment Affect." *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*. 2002. Article Stable URL: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect
- Sassatelli**, Roberta. "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture". *Theory, Culture and Society*, 9/2011. SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore. Vol. 28 (5): 123-143. Article Stable URL: <http://tcs.sagepub.com.ezaccess.libraries.psu.edu/content/28/5/123.full.pdf+html>
- Schwarz**, Roberto. "Misplaced Ideas: Literature and Society in Late-Nineteenth-Century Brazil". *Misplaced Ideas: Essays in Brazilian Culture*. Ed. John Gledson. London, New York: Verso, 1992. 19-32. Print.
- Spivak**, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. 66-111. Print.
- Wasserman**, Renata R. Mautner. *Central at the Margin*. Five Brazilian Women Writers. Lewinsburg: Bucknell University Press, 2007. Print.