

# Subjetividad y subordinación en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector<sup>1</sup>

(Subjectivity and Subordination in *The  
Hour of the Star*, by Clarice Lispector)

---

Gabriel Baltodano Román<sup>2</sup>  
Universidad Nacional, Costa Rica

Grethel Ramírez Villalobos<sup>3</sup>  
Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Se analiza la novela *A hora da estrela* (*La hora de la estrella*; 1977), de la escritora brasileña Clarice Lispector. Esta novela ha sido objeto de estudio entre los círculos feministas contemporáneos, toda vez que ofrece una lograda representación literaria de los procesos de conformación de subjetividades marcados por la violencia de género, raza y clase social. Este trabajo aspira a contribuir al mejor conocimiento de este texto literario en nuestro entorno cultural. Para ello, se centra en el examen de un asunto específico: los principios y los procedimientos involucrados en el proceso de conformación del personaje femenino.

## ABSTRACT

An analysis is presented of the novel *A hora da estrela* (*The Hour of the Star*; 1977), by the Brazilian writer Clarice Lispector. This novel has been the object of study in contemporary feminist circles, since it offers

---

1 Recibido: 17 de octubre de 2018; aceptado: 25 de enero de 2019.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gabriel.baltodano.roman@una.cr

3 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: grethel.ramirez@una.cr

a clear literary representation regarding the processes of the conformation of subjectivities marked by violence of gender, race and social class. This study aims to contribute to a better knowledge of this literary text within our cultural environment, thus focusing on the examination of one specific issue: the principles and procedures involved in the process of shaping the female character.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana, narrativa latinoamericana contemporánea, novela brasileña contemporánea

**Keywords:** Latin-American literature, contemporary Latin-American narrative, contemporary Brazilian novel

## Introducción

El análisis de los procesos de conformación de subjetividades y la representación literaria de sujetos específicos constituye uno de los principales ámbitos de los estudios contemporáneos. Desde diversas posiciones ideológicas y a partir de muy variados aparatos críticos, derivados de los hallazgos posestructuralistas y los debates sobre posmodernidad, feminismos y poscolonialidad, se ha venido promoviendo la reflexión en torno a subjetividades precarias y desplazadas, afirmativas, heterogéneas y resistentes al catálogo. En estas investigaciones, la corporeidad y el erotismo suponen problemas teóricos primordiales, puesto que se hace hincapié en los vínculos entre la sexualidad, el género, la organización del poder y las identidades.

Según esta perspectiva, el cuerpo deja de verse como realidad ahistórica, independiente de las exigencias sociales, y origen de la percepción y la experiencia particulares; se concibe como un producto de circunstancias concretas y proyectos específicos, de sistemas y relaciones de poder en boga. La dominación del cuerpo y, con ella, del sujeto, se hace evidente en la historia política de la belleza, el género, el erotismo, la sexualidad, el placer, la medicina, la higiene, el vigor físico y la violencia. Los discursos sociales acerca de tales dimensiones de la vida cotidiana son expresiones de un esquema

subyacente, de una determinada episteme; son manifestaciones de un sentido omnipresente pero oculto<sup>4</sup>.

En la Antigüedad clásica el placer fue asexuado, pues no remitía a una escogencia entre masculino y femenino; se trataba, ante todo, de una elección no determinada por modelos como heterosexualidad ni homosexualidad, sino relacionada con la búsqueda de la lozanía, la belleza y el disfrute. Durante esta época, la moral partía de la capacidad de dominación: el ciudadano debía someter y nunca ser sometido. El placer aceptado obedecía a un orden político imperial; en consecuencia, el sentido del decoro variaba en virtud de la posición social: la molicie, por ejemplo, era motivo de vergüenza para el varón libre, pero cualidad en el esclavo<sup>5</sup>.

La moralidad cristiana transformó tal lógica sexual: primero, porque la sexualidad fue asimilada por el pecado; segundo, porque la práctica sexual se circunscribió al fin reproductivo en la unión monogámica y heterosexual; y tercero, porque se configuraron roles (activo para el hombre y pasivo para la mujer) contrarios al erotismo<sup>6</sup>. Foucault ha señalado cómo, hasta finales del siglo XVIII, tres grandes códigos explícitos (el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil) rigieron la sexualidad del matrimonio, la única clase de relación erótica concebible entonces<sup>7</sup>. Circunscribirse al deber conyugal, observar las exigencias derivadas de este y aceptar los atropellos de los esposos fueron algunas de las normas que regularon, por siglos, la experiencia femenina del sexo.

Apesar de la propagación durante el siglo XIX de alternativas sexuales, la mayoría de las antiguas disposiciones morales, centradas en el cuerpo de la mujer, perduraron hasta muy avanzada la centuria siguiente. En sociedades mayormente cristianas y patriarcales, como las latinoamericanas,

4 Ver Gabriel Giorgi, *Cuerpo*, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, coords. (Siglo XXI-Instituto Mora, 2009) 67-71.

5 Ana María Fernández, *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2009) 168.

6 Fernández, 171-172.

7 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber* (México: Siglo Veintiuno, 1984) 49.

tales coacciones han resistido la fuerza del cambio. La construcción de un sujeto dominado mediante el género ha sido pieza fundamental de las estrategias de exclusión social en América Latina. Tales tácticas se han entremezclado, por lo demás, con consideraciones despectivas respecto de la raza, la condición socioeconómica y otros factores empleados para generar diferencias odiosas entre las personas.

Clarice Lispector (1920-1977) vivió y escribió en una época de notables transformaciones, aunque no radicales<sup>8</sup>. Conocedora íntima del nordeste brasileño, región con graves dificultades sociales, fue testigo de los motivos del éxodo rural, de las trágicas circunstancias de los emigrantes y del repudio de los oriundos de las urbes. Su obra *La hora de la estrella* (*A hora da estrela*, 1977), trata diversos asuntos relacionados con la construcción de un sujeto sexual (*generizado y heteronormativo*) y psicosocial (marginal y subalterno). Esta novela conjuga las preocupaciones sociales y las reflexiones en torno al género, el erotismo y el cuerpo. El texto ofrece una inquietante visión estética de los procesos de marginación experimentados por los nordestinos —en la imaginación carioca de la época, seres abyectos por definición—; en particular, la novela se concentra en la representación de una subjetividad femenina y precaria. Este artículo analiza los principios y los procedimientos detrás de la construcción del personaje de Macabea.

## La conformación del personaje

Macabea se establece con penurias en Río de Janeiro, donde sobrevive como mecanógrafa y morirá en el anonimato arrollada por un coche. Mediante la narración desarrollada por una voz masculina, se

---

8 Según explica Hidalgo: «[...] no solo las relaciones entre los géneros han entrado en un proceso de cuestionamiento ineludible durante las últimas décadas. De una forma semejante, las relaciones de dominación entre clases sociales, culturas, generaciones, religiones y grupos sexuales, entre otros, han empezado a ser cuestionadas por movimientos culturales y socio-políticos diversos que han surgido fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX». Roxana Hidalgo, *Voces subalternas. Feminidad y otredad cultural en Clarice Lispector* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica-Uruk Editores, 2012) 2.

recuperan múltiples vivencias cotidianas de la protagonista. Con ellas, la autora introduce al lector en las miserias del personaje, pero también —y más importante todavía— en sus adentros, esto es, en su sensibilidad y comprensión de las cosas. Metáfora básica empleada por el narrador, el cuerpo de Macabea es descrito como un contenedor paradójico:

Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese: tinha sonhos esquizoides nos quais apareciam gigantescos animais antediluvianos como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta<sup>9</sup>.

El narrador se refiere a las carencias de la protagonista, a su orfandad, violenta crianza a manos de una tía y abandono en la vida adulta. Se cuenta cómo Olímpico desiste del noviazgo con Macabea, puesto que ha puesto su interés en Gloria, una carioca asentada, con familia y patrimonio, una «buena paridora» [«boa parideira» (50)] según da señas su consistencia física (y en especial, un atractivo erótico: sus caderas<sup>10</sup>). Ante el acontecimiento, el narrador adopta una posición pseudoapologética, pues está convencido de que el cuerpo de Macabea, si bien parece inepto para la vida, posee cualidades asociadas con la fecundidad; sostiene, por ejemplo, que la vitalidad de la protagonista convierte su cuerpo mustio en el cuerpo de una «doncella grávida» [donzela grávida], es decir, *cargada* y *embarazada*, repleta de vigor.

9 Clarice Lispector, *A hora da estrela* (Río de Janeiro: Rocco, 2013) 50. En todos los casos, empleamos la traducción al castellano de Ana Poljak: Clarice Lispector, *La hora de la estrella* (Madrid: Siruela, 2006); «Olvidé decir que era realmente asombroso que para el cuerpo casi marchito de Macabea fuese tan amplio su sopro vital, casi ilimitado y tan rico como el de una doncella grávida, encinta de sí misma, por partenogénesis; tenía sueños esquizofrénicos en los que aparecían gigantescos animales antediluvianos, como si ella hubiese vivido en las épocas más remotas de esta tierra sangrienta» (57). En adelante se indica entre paréntesis el número de página de la edición en portugués o de la edición en español según corresponda en cada caso.

10 En la traducción de Poljak, se equipara la voz portuguesa *quadril* por la española *nalgas*. La traductora ha apostado por un término asociado con el ámbito del erotismo, aunque también es razonable asociar el vocablo de la lengua de origen con *caderas* y *ancas*, lo que revelaría una bestialización de la mujer mestiza.

A propósito, podría parecer que el narrador asume una perspectiva típicamente masculina, en tanto equipara femineidad con espiritualidad. En realidad, esto es más complejo, puesto que priva la ambivalencia tanto en la perspectiva narrativa como en el lenguaje poético de la prosa. Así, *doncella* equivale a *virgen*, aun cuando se remita a *preñez*; por ello, el narrador se apura a aclarar que, en Macabea, ha tenido lugar la partenogénesis, una variante biológica de la reproducción del óvulo sin fecundar. Tanto la alusión a la esquizofrenia como a las bestias antediluvianas sitúan a la protagonista como parte de la anomalía, pero también de la excepcionalidad: es especial de una manera lastimera.

La concepción de la belleza es ambigua y patriarcal, el narrador experimenta una tensión edípica entre el deseo y el rechazo, el encomio y el rebajamiento de Macabea. Butler<sup>11</sup> ha advertido que la imaginación masculina suele situar a lo femenino del lado de la materialidad (ora inerte —erotismo tanatológico—, ora vital —procreacionismo—), para contraponerlo a la racionalidad atribuida a lo masculino. Esta disyuntiva de representación del personaje femenino (muerte/vitalidad) se manifiesta en la posición intermedia adoptada por el narrador, quien no logra imaginar a Macabea ni como puramente carnal —le resulta imposible reducirla a un rasgo físico erótico: nalgas, caderas, etc.— ni como estrictamente virginal. Caso distinto, la describe como un ser indescifrable, ambiguo, escurridizo y monstruoso; como un ser con cualidades contrapuestas, cuando no adversas:

Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo

---

11 Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002) 68.

para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar<sup>12</sup>.

El relator no solo corresponde con un punto de vista masculino y, con frecuencia, ambiguo en sus observaciones, sino que cumple con las formas del narrador heterodiegético; es ajeno al mundo de los personajes, a los cuales se acerca por interés ético y artístico (él pertenece a otro sector social y es escritor, según lo hace saber a lo largo de primera sección de la obra). En alta medida, Rodrigo S. M., el narrador, pretende comprender las historias de los grupos marginales; para ello, ha centrado su atención en el desenlace de una mujer nordestina, excluida por su doble condición de género y emigrante pobre. En la escena inicial de la novela, aclara:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes<sup>13</sup>.

El narrador explica que su deber consiste en revelar la vida de millares de muchachas olvidadas, diseminadas en barracas, explotadas e inermes. En alta medida, pretende dar voz a los desamparados y excluidos; para hacerlo, procura comprender la situación y acercarse a las vivencias de estas mujeres. Con todo, esta empresa le resulta particularmente difícil, puesto que la otredad, aún vista con conmiseración,

12 Lispector, 50; [«Macabea, me he olvidado de decirlo, tenía una desdicha: era sensual. ¿Cómo puede ser que en un cuerpo tan estropeado como el de ella cupiese tanta lascivia, sin que ella lo supiera? Misterio. Al comienzo de la relación, había pedido a Olímpico una foto de 3 x 4 en la que él salía riendo, para mostrar su canino de oro, y ella se excitaba tanto que rezaba tres padrenuestros y dos avemarías para calmarse» (58)].

13 Lispector, 8; [«Como voy a decir ahora, este relato será el resultado de una visión gradual; hace dos años y medio que de a poco vengo descubriendo los porqués. Es la visión de la inminencia de. ¿De qué? Quién sabe si más tarde sabré. Como que estoy escribiendo en el momento mismo 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» (14)].

se erige como una pregunta turbadora; es indescifrable. En este sentido, el enunciado incompleto («É visão da iminência de.» [«Es la visión de la inminencia de.»]) resulta revelador. Para Rodrigo, la historia de Macabea —y con ella, las de miles de chicas infortunadas— supone un arduo enigma por descifrar.

Por ello, a Rodrigo, una voz de enunciación caracterizada como masculina y acomodada, se le imposibilita entender a la protagonista si no es mediante el empleo de matrices de sentido tradicionales. Según el narrador, Macabea es un ser ordinario, a la vez que extraordinario; una doncella embarazada de vitalidad, un sensual cuerpo marchito. Lo más significativo de este proceso de construcción del personaje femenino reside en la dificultad del narrador para establecer categorías precisas respecto de la figura de Macabea. Las matrices tradiciones se muestran como insuficientes, toda vez que el narrador debe asignar calidades intermedias a la protagonista: ni es alma pura ni vil materia, ni virgen ni fecunda, ni marchita ni sensual, sino todo junto o todo ello disuelto por acción de paradojas.

Lispector utiliza, para dar expresión estética a esta idea (la disolución de absolutos en la conformación de subjetividades), un lenguaje definido por el tono poético. Enunciados de uso común en el texto, como «E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. / Porque há o direito ao grito. / Então eu grito. / Grito puro e sem pedir esmola»<sup>14</sup> [«Es mi deber, aunque sea de arte menor, revelar su vida. / Porque tiene derecho al grito. / Entonces yo grito. / Grito puro que no pide limosna» (15)], recuerdan la configuración sintagmática del verso. Asimismo, expresiones de carácter marcadamente lírico, como «É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio» (12) [«Es una fotografía muda. Este libro es un silencio» (18)] recuerdan una composición poética. Ocurre algo análogo con los usos metafóricos como «fatos são pedras duras» (12) [«los hechos son piedras duras» (17)].

14 Habitualmente, la barra inclinada se emplea para connotar el término del verso; en esta cita, se la agrega al texto original para marcar el término de la prosa mediante punto y aparte; ver Lispector, *A hora da estrela*, 10.

En su conjunto, estos recursos literarios permiten la creación de una alta prosa poética. Más que por la simpleza tantas veces anhelada por el narrador, la escritura se caracteriza por la concisión, esto es, por el empleo de periodos cortos en la enunciación. Como indica Utrera Torremocha, «la poética del fragmento lírico se explica desde su brevedad, rasgo que suele incidir de forma decisiva en el acento poético, íntimo y personal, al tiempo que impide cualquier desarrollo narrativo, acentuando, así, el carácter estático del texto»<sup>15</sup>. La condensación de episodios, el relato repetitivo de escenas y el uso recurrente de aforismos dan forma a un texto en que se entremezclan, de manera experimental y posvanguardista, los tonos poético, narrativo y reflexivo.

El afán esclarecedor trasciende la intelección de las circunstancias de Macabea, que la voz narrativa interpreta como complejas, y se orienta hacia la discusión metanarrativa. Rodrigo repara en las dificultades de la empresa que ha asumido como parte de su oficio de escritor:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria<sup>16</sup>.

Las disquisiciones metaficcionales son marca característica de la novela contemporánea, por cuanto eluden el lenguaje de la confianza sincera —un artificio religioso-literario agotado a inicios del siglo XVIII— desplazado por otros recursos como la corriente de pensamiento, la escritura dubitativa y la expresión libre y llana de

15 María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa* (Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1999) 56.

16 Lispector, 10-11; [«Pretendo, como he insinuado, escribir de un modo cada vez más simple. Aparte de que el material del que dispongo es parco y sencillo por demás, las informaciones sobre los personajes son pocas y no muy aclaratorias; informaciones, todas, que con esfuerzo me llegan de mí para mí mismo: es un trabajo de carpintería» (16)].

emociones<sup>17</sup>. La introspección, la ausencia de causalidad psicológica y el énfasis en lo humano constituyen algunos de los aportes del relato de Lispector a esta modalidad narrativa. Uno de los aspectos más sugestivos de la obra literaria se refiere a la capacidad para construir un mundo ficticio coherente a partir de las vivencias de los personajes marginadas; con alusión irónica al título, el narrador advierte: «Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos» (12) [«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» (17)]. En suma, *La hora de la estrella* problematiza, a la vez, las categorías rígidas respecto de la otredad y las convenciones acerca del género literario narrativo.

### **El problema de lo distinto**

La economía del poder atraviesa el cuerpo y da sentido a la realidad individual y colectiva. La subjetividad se conforma, entonces, a partir del posicionamiento dado a las entidades y la integración social (o, en su defecto, la exclusión). Ante la complejidad del problema teórico, diferentes métodos de análisis hacen hincapié en un aspecto determinado. Respecto del estudio de la literatura escrita por mujeres, pueden ser particularmente pertinentes los aportes metodológicos de Michel Foucault y Judith Butler, pues orientan el análisis hacia los vínculos latentes entre códigos culturales y prácticas discursivas. En estos enfoques, las identidades de género son entendidas como elaboraciones signícas que se imponen al sujeto no con poca resistencia, toda vez que el cuerpo conserva algo de su capacidad de ruptura frente a las prescripciones sociales.

---

17 Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994) 264.

En complemento de estas ideas, Fernández<sup>18</sup> ha descrito los mecanismos simbólicos detrás de las lógicas sexuales, esto es, de las formas relacionales tras la violencia, la política y el erotismo. Esta investigadora sostiene que las distintas coacciones (económicas, políticas, laborales, legales, eróticas, simbólicas y psíquicas) solo pueden ocurrir de manera habitual si se dirigen contra sectores sociales concebidos, en el esquema dominante, como colectividades inferiores. En este sentido, los procesos de inferiorización, discriminación y fragilización tienen a la naturalización de la violencia como efecto, es decir, hacen parecer que las agresiones son legítimas, pues arremeten contra comunidades *anómalas* que demanda reprimenda o contra grupos que son *invisibles sociales*.

En la novela de Lispector tales procesos son puestos en escena, para convertirse en objeto de indagación estético-literaria. Por lo general, las construcciones sexistas y discriminatorias parten de determinadas formas de comprensión de la materialidad del cuerpo. Se examina una complexión femenina doble; por un lado, está la figura de Gloria y, por otro, la de Macabea. Mientras que el primer cuerpo es exuberante, el segundo es infecundo y yermo. La escualidez de la protagonista la disocia del ideal de belleza femenina, por cuanto elimina los rasgos físicos ligados con el imaginario procreacionista y erótico. En contrapartida, Gloria, la mujer deseada por Olímpico, cuenta con atributos socialmente valorados:

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabea, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” A partir de então ambicionara ter carnes e foi quando fez o único pedido de sua vida. Pediu que a tia lhe comprasse óleo de fígado de

---

18 Fernández, 33.

bacalhau. (Já então tinha tendência para anúncios.) A tia perguntara-lhe: você pensa lá que é filha de família querendo luxo?<sup>19</sup>

Durante la Edad Media y el Renacimiento, la representación de la belleza femenina tuvo por correlato el motivo de la robustez, seña inequívoca de fecundidad y salud<sup>20</sup>. Gloria es corpulenta —a los ojos de Olímpico, esto implica que goza de riqueza, toda vez que su padre, un carnicero, la alimenta adecuadamente—, en tanto que Macabea supone la ausencia del atributo definitorio de la feminidad deseable —es pobre; luego, famélica—. Para Macabea, la robustez supone una imposibilidad, dada su posición social y económica de nordestina miserable y desnutrida.

Otros elementos correlacionados confirman que Macabea se sitúa en el extremo segregado y reducido de la tipología corporal; así, el nombre de la protagonista evoca, en criterio de su novio, la designación de un padecimiento: «—Me desculpe mas até parece doença, doença de pele» (35) [«—Disculpe, pero parece el nombre de una enfermedad, de una enfermedad de la piel» (42)], aduce Olímpico tras conocerla. En otro pasaje, la propia Gloria cuestiona a Macabea: «—Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?» (50) [«—Perdona que te lo pregunte: ¿ser fea sabe mal?» (59)]<sup>21</sup>.

19 Lispector, 51; [«Macabea entendió una cosa: Gloria era la ostentación del existir. Y todo debía ser porque Gloria era gorda. La gordura siempre había sido el ideal secreto de Macabea, ya que en Maceió había oído que un muchacho decía a una gorda que pasaba por la calle: “¡tu gordura es hermosa!” Desde ese momento le hacía ilusión tener carnes y fue la única vez en su vida que pidió algo. Pidió a la tía que le comprara aceite de hígado de bacalao. (Ya en esa época tenía interés en los anuncios). La tía le preguntó: “¿te crees una niña de buena familia para pedir esos lujos?”» (58-59)].

20 Eco recuerda cómo los senos abultados constituyeron un índice de sensualismo, maternidad y belleza en el motivo pictórico y literario de la pastorcilla, un símbolo medieval de las conquistas eróticas masculinas. Ver Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Mondadori, 2013) 154-158.

21 La reelaboración de la traductora se concentra en la impresión que deja la fealdad en Macabea; sin embargo, la pregunta ¿duele ser fea? parece pertinente si la enmarca en el pasaje previo, dedicado a establecer correlaciones entre la corporeidad del personaje y la deformidad. Con todo, la elección de la traductora sugiere que el erotismo guarda un curioso ligamen con el sentido del gusto, el paladar y los alimentos.

Según la lógica de la diferencia, la otredad se entiende como la negación de las condiciones esenciales de lo mismo. En cuanto de género, supone crear y legitimar desigualdades sociales a partir de disparidades biológicas, a partir de faltas imaginarias atribuidas a lo femenino. Tal esquema de pensamiento obedece, según Fernández<sup>22</sup>, a cuatro operaciones simultáneas, a saber: (a.) identificar diferencias entre hombres y mujeres debidas a la condición sexuada de los seres humanos; (b.) establecer correspondencias fijas entre dichas semejanzas y las esencias atribuidas a la naturaleza, la voluntad divina, lo inconsciente y la cultura; (c.) inscribir las diferencias en un orden binario y jerárquico, en el que los atributos masculinos sirven como parámetro y las supuestas condiciones femeninas son asimiladas con defectos; y (d.) legitimar la desigualdad social con base en la desigualación de los individuos y la naturalización de la violencia.

La injusticia no surge espontáneamente; antes bien, se la produce. Para que persista, requiere de dos clases de consenso: primero, la discriminación debe permanecer oculta; y segundo, los discriminados deben formar parte, al menos en apariencia, de la sociedad que los margina<sup>23</sup>. La inferiorización de sectores e individuos «crea condiciones para alguna expropiación de bienes y derechos, no sólo materiales, sino también ciudadanos, simbólicos y/o eróticos [sic]»<sup>24</sup>. Las personas y colectividades consideradas como iguales parecen fundirse en una comunidad homogénea, mientras que las víctimas son despojadas de sus derechos y posibilidades. En términos generales, se asume que toda clase de diferencia equivale a inferioridad, riesgo o enfermedad;

---

22 Fernández, 43.

23 Fernández, 39. Aunque pueda resultar, en principio, contradictorio, la segregación solo puede funcionar, a la larga, si las personas separadas se articulan en la comunidad, pues como señala Fernández: «Los procesos de violencia simbólica o apropiación de sentido se construyen en las mismas instituciones por las que circulan los discriminados en posiciones desventajosas. Es a través de ellas que se les impone la arbitrariedad cultural de su inferioridad mediante múltiples discursos, mitos sociales, explicaciones religiosas y científicas».

24 Fernández, 35.

según este precepto, se hace desigual a los seres humanos, se los domina, explota y sujeta<sup>25</sup>.

El consentimiento de los miembros de la comunidad se debe al efecto de los discursos dominantes, que imponen una visión particular de la realidad humana:

La producción de consenso que legitima las desigualdades sociales se sostiene desde determinados universos de significaciones imaginarias que construyen el sentido social. Si bien la injusticia distributiva en el orden económico establece relaciones de fuerza entre grupos, clases, géneros, etnias, etc., las significaciones imaginarias establecen relaciones de sentido<sup>26</sup>.

Tres mitos centrales dan significado al orden androcéntrico en la época moderna. Se trata de construcciones relacionadas con la correspondencia entre la mujer y lo materno, el ideal de amor romántico y la pasividad erótica femenina<sup>27</sup>. En *La hora de la estrella*, Lispector propone episodios relacionados con estas matrices generales de significación falocéntrica, que deconstruye mediante la ironía y la problematización de categorías rígidas, tradiciones y deshumanizadoras. En el apartado anterior, nos hemos referido al primero de estos nudos, el motivo de la fecundidad. En las siguientes páginas, nos referiremos, con más detalles, a los dos temas restantes.

Olímpico hace las veces de novio de Macabea, aun cuando la desprecia. La relación entre estos nordestinos es producto de la condición compartida de aislamiento; esto se hace evidente en el pasaje referido al primer encuentro entre ambos personajes:

Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus. Sua exclamação talvez tivesse sido um prenúncio do que ia acontecer no final da tarde desse mesmo dia: no meio da chuva abundante encontrou

---

25 Fernández, 37.

26 Fernández, 40.

27 Fernández, 41.

(explosão) a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso. O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada com queijo<sup>28</sup>.

Esta escena emblemática de amor romántico oculta tras de sí un profundo sentido irónico. En primera instancia, el empleo entre paréntesis del término *explosão* [*explosión*] constituye un indicio; más que subrayar la emoción del instante referido, da cuentas acerca de una intencionalidad de enunciación: narrar con mordacidad el episodio sentimental. Si se consideran dos acepciones elementales de la figura retórica de la ironía, en tanto «empleo de una palabra con el sentido de su antónimo»<sup>29</sup> o modo de expresión negativa y oblicua, queda claro que tal uso esconde un propósito ridiculizante. Por ello, el narrador lleva la caricatura al máximo: el episodio ocurre en mayo. Este detalle admite, al menos, una doble interpretación: por una parte, en el imaginario literario occidental, este mes supone el apogeo de la primavera, época de amor y vitalidad; por otra parte, es el mes de Géminis, esto es, de los hermanos, de los dobles<sup>30</sup>. Luego, Olímpico y Macabea no son auténticos enamorados, sino iguales: dos seres marginados, dos nordestinos sufrientes en Río de Janeiro, dos

28 Lispector, 34-35; [«Mayo, mes de las mariposas novias flotando con sus blancos velos. Su exclamación tal vez hubiese sido un presagio de lo que iba a ocurrir al final de la tarde ese mismo día: en medio de un aguacero encontró (explosión) la primera clase de novio de su vida, mientras el corazón le latía como si hubiese tragado un pajarito que revoloteara prisionero. El muchacho y ella se miraron en medio de la lluvia y se reconocieron como dos nordestinos, animales de la misma especie que se adivinan. Él la miró enjugándose la cara mojada con las manos. Y a la muchacha le bastó verlo para convertirlo de inmediato en su dulce de guayaba con queso» (42)].

29 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* (México: Siglo XXI, 1980): 319.

30 Ver Maurice Pillard-Verneuil, *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías* (Barcelona: Obelisco, 1998) 143.

«animales de la misma especie que se adivinan» [«bichos da mesma espécie que se farejam»]<sup>31</sup>.

Esta vía de exégesis no descarta otra lectura factible: Macabea de veras ha experimentado el enamoramiento. Ha cifrado sus esperanzas en Olímpico; incluso, ha logrado entrar en contacto con su espíritu. El encuentro amoroso provoca en la protagonista una peculiar simbólica sensación: su cuerpo, en particular su corazón, al modo de una celda, contiene un pájaro. En la tradición pictórica y literaria, las aves pequeñas han sido empleadas como símbolos de la transmigración del alma o la soledad<sup>32</sup>. A la par, Macabea ha depositado su deseo en el cuerpo de este hombre, que le recuerda un manjar predilecto, el dulce de guayaba. La alusión erótica se construye mediante la sinestesia, en este caso, el gusto del paladar es equivalente al placer sexual.

El pasaje posibilita dos interpretaciones: primera, el alma de Olímpico ha sido aprehendida por Macabea, en consecuencia, desde la perspectiva de la protagonista, el amor es pleno (por cuanto se han integrado dos seres distintos en un único cuerpo; esto recuerda el imaginario platónico acerca del andrógino); y segunda, Macabea retiene a Olímpico en una cárcel (ella conserva para sí un ser esquivo que acabará por huir tan pronto como encuentre una salida o un nuevo nido). Como parte de la segunda posibilidad, el tópico literario «cárcel de amor» se expresa mediante una nueva variante: el cuerpo femenino como contenedor y celda del enamorado. Este antiguo tópico sirve a la escritora como medio para poner en entredicho el papel de la mujer como objeto de deseo.

Esta última lectura explica el motivo tras del abandono, puesto que el pretendiente solo se fija en la complexión de sus posibles parejas. Olímpico elige a Gloria, porque es sensual, tiene mejores condiciones para engendrar y cuenta con el apoyo socio-económico de su familia

---

31 De nuevo, la traducción al castellano pierde ciertas connotaciones asociadas con la bestialización de los nordestinos: Olímpico y Macabea se huelen entre sí como animales con olfato para identificar a sus iguales.

32 Pillard-Verneuil, 166.

y comunidad —ella es oriunda de la urbe—; abandona a Macabea, ya que ella le causa repulsión, parece inepta para la maternidad y es pobre y marginal —ella proviene del campo—. Durante la ruptura amorosa, el retorno de la sinestesia *placer sexual/paladar* refuerza esta clase de asociaciones, puesto que el desprecio de Olímpico por su antigua novia se plantea de la siguiente manera: «—Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer» (50) [«—Tú, Macabea, eres un pelo en la sopa. No te dan ganas de comer» (58)].

Al acudir al tópico literario de la cárcel de amor, Lispector plantea acuciosas interrogantes respecto de la condición femenina en las sociedades patriarcales. Si el sistema cultural imperante concibe a la mujer como objeto de placer, instrumento de reproducción y animal peligroso, la pasión femenina se convierte en un problema de difícil intelección. Según explican Encabo y Rubio<sup>33</sup>, en las sociedades tradicionales, querer amar y querer vivir son aspiraciones vedadas para las mujeres; si ellas persisten en tales conductas peligrosas, el imaginario colectivo se encarga de reprimirlas y aleccionarlas.

Ante tales circunstancias, los discursos reprueban las conductas desviadas de aquellas mujeres que se apartan de los espacios asignados a la actividad femenina. Una de las más eficaces formas de represión se relaciona con el mito literario y artístico de la *femme fatale*. Este dispositivo de control e inferiorización reafirma una tesis falocéntrica: los personajes femeninos anómalos se dirigen irremediabilmente a la desdicha; perdidas en la sinrazón de su deseo, las mujeres que reniegan del hogar y la maternidad acaban desoladas, locas o muertas.

Así, la historia de Macabea es enigmática, pues si bien la trama de la novela concluye con la muerte de la protagonista, existen diversos indicios que subrayan la separación del personaje femenino del destino de la *femme fatale*, esto es, de la trayectoria asignada a la mujer singular por la cultura patriarcal. Macabea no enloquece cuando

33 Enrique Encabo Fernández y Berta Rubio Faus. «Castigo de amor: de Carmen a Tosca, de G. Puccini a R. de León». *Culturas de la seducción*, Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, eds. (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2014) 241-250.

fracasa su pasión amorosa, pues su condición social no le permite los arrebatos propios de la burguesía:

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesma tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo<sup>34</sup>.

Lispector ataca el imaginario respecto de la caída solitaria de la mujer pasional. Macabea no sufre, porque el tormento amoroso escapa a su sensibilidad proletaria y marginal. Si bien ha sido víctima del abandono y la incomprensión, su vitalidad se sobrepone, según lo cuenta el narrador:

Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele [Olímpico] lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivo. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe<sup>35</sup>.

Solo las mujeres burguesas, atrapadas en las convenciones morales y religiosas del matrimonio y el orden sentimental, pueden asumir un destino trágico como consecuencia de las pasiones desorganizadas. La protagonista de *La hora de la estrella* escapa a tal lógica; sus miserias tienen causas diferentes. En este punto, Lispector gana

34 Lispector, 51; [«Después que Olímpico la dejó, ya que no era una persona triste, Macabea procuró continuar como si nada hubiese ocurrido. (Ella no se sintió desesperada, etc., etc.) Además, ¿qué podía hacer? Porque ella era crónica. Hasta la tristeza era cosa de ricos, era para quien podía, para quien no tenía nada que hacer. La tristeza era un lujo» (59)].

35 Lispector, 51; [«Olvidé decir que al día siguiente en que él [Olímpico] le diera calabazas, ella tuvo una idea. Ya que nadie le daba una fiesta, y mucho menos de compromiso, daría una fiesta para sí misma. La fiesta consistió en comprarse sin necesidad una barra de labios nueva, no color rosa como la que usaba, sino rojo vibrante. En el servicio de la oficina se pintó la boca y hasta fuera del contorno, para que sus labios finos tuvieran ese aspecto bonito de los labios de Marilyn Monroe» (59)].

profundidad respecto de la comprensión de los problemas relacionados con la subjetividad, pues entrecruza condiciones típicamente asociadas con el género y asuntos derivados de la clase y la posición social.

### **La multiplicidad de la diferencia**

Como parte de los planteamientos acerca del panoptismo, Foucault<sup>36</sup> señala que en la época moderna la sujeción real procede de una relación ficticia. Sin necesidad de fuerza, solo como efecto del discurso, el sujeto se somete al poder; las convicciones subyugan al individuo, que solo existe gracias a ellas. La coacción no implica violencia, puesto que ha pasado «al lado de su superficie de aplicación». El subordinado es principio y consecuencia de su propio sometimiento. El ideal imaginario hace las veces de instrumento de control, pues dicta la norma para el cuerpo que moldea, disciplina, cultiva y adiestra, y que destruye en tanto este contribuye en su afirmación.

Tan recordadas tesis en principio aluden al encarcelamiento; extrapoladas al ámbito de la producción discursiva de identidades, sugieren, primero, que el individuo es aprisionado por los distintos procesos de conformación de subjetividad y, segundo, que la emergencia de yo supone siempre un menoscabo de los impulsos del cuerpo, una reorientación de las fuerzas vitales. En consecuencia, la norma detrás de la condición humana particular dicta el destino del cuerpo; el ideal imaginario, producto de los discursos y las instituciones, regula las pasiones, los afectos y el placer; se erige como espectro de la carne. Como ha señalado Butler<sup>37</sup>, «el sujeto, ese ser viable y inteligible, se produce siempre con un coste, y todo aquello que se resiste a las exigencias normativas por las cuales se instituyen los sujetos permanece inconsciente».

36 Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 2000) 206.

37 Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz (Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia, 2001) 98.

No obstante la sublimación de la corporeidad, no destruye la totalidad del cuerpo. Butler propone que, tras la pérdida constitutiva del sujeto, prevalece un residuo:

El cuerpo no es un lugar en el que se lleve a cabo una construcción, sino una destrucción a raíz de la cual se forma el sujeto. La formación de éste es simultáneamente el enmarcado, la subordinación y la regulación del cuerpo, así como la modalidad bajo la cual la destrucción es preservada (en el sentido de sustentada y embalsamada) *en la normalización [el destacado proviene del original]*<sup>38</sup>.

Este residuo resiste los procesos de sublimación; por tanto, prevalece en el sujeto. Mediante diversas formas regresa desde lo oculto; a veces, en estado salvaje; otras, como *contradiscurso inverso*. En *La hora de la estrella*, Macabea padece episodios de arrebato; tales instantes de extrema vitalidad riñen con su clasificación como un ser entregado a la muerte, carente y estéril. No se trata de momentos místicos, de arrobamiento espiritual, sino de episodios de placer cotidiano, en los que el cuerpo arremete contra las convenciones inscritas en él, se libera de las restricciones y alcanza la plenitud. Esto se puede advertir en varios pasajes de la novela; a modo de ejemplo, se recapitulan algunos de estos trances:

Aliás cada vez mais ela não se sabia explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica. E arrumara um jeito de achar nas coisas simples e honestas a graça de um pecado. Gostava de sentir o tempo passar. Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo. Era supersônica de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som. Para as pessoas outras ela não existia<sup>39</sup>.

---

38 Butler, 105.

39 Lisspector, 52; [«Por otra parte, cada vez le era más difícil explicarse. Se convirtió en una simpleza orgánica. Adoptó el aire de quien en las cosas honestas y simples encuentra la gracia de un pecado. Le gustaba sentir el paso del tiempo. Aunque no tuviese reloj, o por eso mismo, gozaba del amplio tiempo. Estaba supersónica de vida. Nadie percibía que ella con su existencia superaba la barrera del sonido. Para las demás personas ella no existía» (60)].

A pesar del desprecio de los otros, incluso de allegados, Macabea experimenta sensaciones de integridad que provienen de su cuerpo. Nada importa si el orden social impugna su existencia y trata de inscribir mandatos hasta en su materialidad física, al final, la vitalidad se desborda: «Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraçá-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim. Mas o misterioso Deus dos outros lhe dava às vezes um estado de graça. Feliz, feliz, feliz» (53) [«Un día tuvo un éxtasis. Fue delante de un árbol tan grande que ella no podía abrazar el tronco. Pero a pesar del éxtasis ella no vivía con Dios. Rezaba con indiferencia. Sí. Pero el misterioso Dios de los otros le otorgaba a veces un estado de gracia. Feliz, feliz, feliz» (Lispector 60)].

En instantes lúcidos, Macabea se sustrae de la heteronormatividad: escapa del lenguaje (por ello, le resulta imposible explicar lo que ocurre en su interioridad) y de las restricciones temporales. Su cuerpo deja de estar sometido a la jerarquía social y el orden (re)productivo. El éxtasis no es religioso sino *femenino*; femenino de una manera positiva y afirmante. Irigaray<sup>40</sup> se ha referido a la economía del placer múltiple, en la que el «sujeto femenino privilegia casi siempre la relación entre sujetos, la relación con el otro género, la relación de a dos». Macabea contempla el árbol, pero renuncia al proceso de aprehensión.

Esta relación de respeto a lo demás, de ensimismamiento placentero, habla acerca de otra clase de sensibilidad y percepción del mundo. La vida y la libertad son señaladas como opciones positivas para la construcción de la subjetividad y la intersubjetividad. Con todas sus carencias y limitaciones, el texto literario muestra a la protagonista como un ser esencialmente sensible. Este hecho excepcional conmociona al narrador, quien afirma:

Glória usava uma forte água-de-colônia de sândalo e Macabéa, que tinha o estômago delicado, quase vomitava ao sentir o cheiro. Nada

40 Luce Irigaray, *Ser dos*. Trad. Patricia Willson (Buenos Aires: Barcelona, 1998) 27.

dizia porque Glória era agora a sua conexão com o mundo. Este mundo fora composto pela tia, Glória, o Seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais repartia o quarto. Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse<sup>41</sup>.

El narrador se sorprende la sensibilidad insólita de la protagonista, porque estima que una muchacha simple es incapaz de comprender los dilemas de una personalidad compleja. En verdad, Macabea puede percatarse del drama de los otros; en una conversación con Olímpico, la protagonista alude al canto de Caruso y el efecto que tuvo en ella. Al respecto, indica el narrador:

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender. “Aristocracia” significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se é assim, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara. E junto de Olímpico ficou de repente corajosa e arrojando-se no desconhecido de si mesma disse:

---

41 LInspector, 53; [«Gloria usaba una colonia de sándalo muy fuerte y Macabea, que tenía el estómago delicado, casi vomitaba al olerla. No decía nada porque en esos momentos Gloria era su conexión con el mundo. Ese mundo compuesto por la tía, Gloria, el señor Raimundo y Olímpico, y a mucha distancia las chicas con las que compartía el cuarto. En compensación, se comunicaba con una foto de Greta Garbo joven. Para mi sorpresa, porque yo no imaginaba que Macabea fuese capaz de sentir lo que expresa un rostro como ése» (61)].

—Eu acho que até sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá<sup>42</sup>.

El texto nos muestra una dimensión insospechada del personaje central: su singular sensibilidad. A lo largo de la novela se reitera un motivo: Macabea viene como la lluvia. Tal asociación descansa en un antiguo contenido mítico, que correlaciona el agua con la pureza. La protagonista es ordinaria, pero excepcional; la vitalidad e hiperestesia definen su condición. En el último pasaje de la obra literaria, de cara a la muerte, Macabea penetra en su propia existencia, esto es, su circunstancia de mujer pobre:

O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo – o quê? Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: —Quanto ao futuro<sup>43</sup>.

El narrador reflexiona sobre el sentido de las últimas palabras de Macabea. La interrogante acerca del futuro apunta hacia la intelección de las restricciones socio-culturales del presente. La protagonista ha logrado avizorar una forma distinta de existir y relacionarse

42 Lispector, 42; [«“Una furtiva lacrima” había sido la única cosa bellísima de su vida. Enjugando sus propias lágrimas trató de cantar lo que había oído. Pero su voz era áspera y tan desafinada como ella misma. Al oírse, empezó a llorar. Era la primera vez que lloraba; no sabía que tuviese tanta agua en los ojos. Lloraba, se sonaba la nariz sin saber por qué lloraba. No lloraba por la vida que le había tocado: como no había conocido otras formas de vivir, aceptaba que para ella era “así”. Pero también creo que lloraba porque, a través de la música, adivinaba que quizá había otros modos de sentir, que había existencias más delicadas y hasta con cierto lujo en el alma. Sabía muchas cosas que no sabía entender. ¿“Aristocracia” significaría, acaso, una gracia concedida? Probablemente. Si es así, que así sea. El sumergirse en la vastedad del mundo musical que no necesitaba ser entendido. Su corazón se había desbocado. Al lado de Olímpico se sintió valiente y lanzándose a lo desconocido de sí misma dijo: —Me parece que hasta sé cantar esa música. La-la-la-la-la» (Lispector 49-50)].

43 Lispector, 71; [«El destino de una mujer es ser mujer. Intuía el momento casi dolorido y centelleante del desmayo de amor. Sí, doloroso reflorescimiento, tan difícil que ella comprendía en él el cuerpo y la otra cosa que ustedes llaman alma y que yo llamo... ¿cómo? En ese momento Macabea dijo una frase que ninguno de los presentes entendió. La dijo bien pronunciada y clara: —En cuanto al futuro» (79)].

consigo misma y con los demás; esta manera de ser no tiene lugar en el mundo actual, representado en la novela y en el que los personajes son crueles, sexistas, racistas y clasistas. Macabea se pregunta por el porvenir colectivo, porque su muerte cierra la posibilidad de un destino individual.

Conviene recordar una aclaración por parte del narrador, que permite establecer diferencias entre las pretensiones del personaje y el suceso fático narrado. Según tal, al fenecer, Macabea «queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas» (71) [«quería vomitar lo que no es su cuerpo, vomitar algo luminoso. Una estrella de mil puntas» (80)], pero solo pudo expulsar un poco de sangre. Este detalle final que, por lo demás, alude al título de la novela, simboliza el deseo de la protagonista por trascender su condición precaria y su vida concreta, para revelar una realidad superior.

En el cierre del relato, el narrador lanza una interrogante: «Qual foi a verdade de minha Maca?» (72) [«¿Cuál fue la verdad de mi Maca?» (80)]. De inmediato, responde: «Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento» [«Basta descubrir la verdad para que ya no exista: pasó el momento»]. La vida de Macabea consiste de una verdad efímera: su sensibilidad irreductible, despreciada por la sociedad, ofrece algunas lecciones acerca de formas pertinentes de tratar la particularidad de los demás. En este aspecto, la novela es, a la vez, una muestra contundente de los horrores de la diferenciación y un llamado al acercamiento cordial a la otredad.

## Consideraciones finales

Talpade Mohanty<sup>44</sup> reparó en las consecuencias de la práctica académica y advirtió acerca de la incapacidad del feminismo occidental

---

44 Ver María Josefina Clavo Sebastián, «Chandra Talpade Mohanty y su crítica al pensamiento feminista», *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad: ponencias de la I Reunión Científica sobre Igualdad y Género*, María Josefina Clavo Sebastián y María Ángeles, coords. (Goicoechea Gaona. Logroño: Universidad de La Rioja, 2010) 121-134.

para establecer correspondencias entre lo local y lo global, así como para reconocer la complejidad del Tercer Mundo y sus múltiples formas de resistencia. En el ensayo titulado «Bajo los ojos de Occidente», la autora señaló dos dificultades para el adecuado entendimiento entre las mujeres de Occidente y las mujeres del Tercer Mundo, a saber: primera, la asimilación de la diferencia mediante universalizaciones y procesos de apropiación de la experiencia en virtud de los intereses del feminismo occidental; y segunda, la marginación de los discursos propuestos por las mujeres de color, a pesar de sus valiosos aportes a la lucha social.

El ensayo fue producto de un contexto particular, en que el movimiento feminista transnacional emergía como respuesta a las limitaciones del feminismo eurocéntrico. La autora quiso fomentar alianzas entre mujeres, capaces de trascender las fronteras fijadas por criterios como clase social, cultura y raza. Asimismo, insistió en la utilidad de los análisis históricos y políticos concretos (conocimientos situados) respecto de la violencia en contra de la mujer. A partir de entonces, el debate se enriqueció con una perspectiva propia de los estudios poscoloniales.

Casi dos decenios después, en el ensayo «De vuelta a “Bajo los ojos de Occidente”: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas»<sup>45</sup>, esta pensadora retomó algunas de sus principales tesis, que sometió a revisión y actualizó. En este segundo escrito aboga por una reconceptualización de los fines del feminismo transnacional, de cara a los cambios provocados por la globalización y las modificaciones del capitalismo contemporáneo. Talpade Mohanty promueve el establecimiento de un marco de referencia basado en la solidaridad y los valores compartidos, un proyecto feminista más amplio que el feminismo colonizador.

---

45 Chandra Talpade Mohanty, «De vuelta a “Bajos los ojos de Occidente”: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas». *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Liliana Suárez Navaz y Rosalva Aída Hernández, eds. (Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia, 2008) 407-464. Originalmente, este escrito fue publicado en 2003.

Su objetivo consiste en señalar que el trabajo feminista transcultural debe poner atención a las micropolíticas de contexto, la subjetividad y la lucha, así como a la macropolítica de los sistemas y a los procesos políticos y económicos globales. La subteorización respecto del Tercer Mundo es sustituida por la urgencia de recuperar las formas de resistencia de los dos tercios del mundo, un conjunto oportuno de instrumentos de insurgencia. Considera indispensable que las mujeres y los hombres de distintas comunidades e identidades construyan coaliciones y solidaridades más allá de las falsas fronteras; incluso, más allá de las líneas de acción típicas del feminismo. No se trata ya de un movimiento de defensa de las mujeres, sino de un movimiento de defensa de todo aquello que halla sido convertido en femenino, es decir, explotado, marginado, sometido, violentado. A partir de las vidas y los intereses de las comunidades marginadas de mujeres, se pueden hacer visibles los mecanismos generales del poder.

Desde esta perspectiva, es palpable que una novela con las características de *La hora de la estrella* bien puede constituir un referente temprano del movimiento estrictamente contemporáneo, dirigido a establecer correspondencias entre la discriminación étnica, social y de género. Lispector hace visibles los ligámenes ocultos tras los diversos sistemas de exclusión y justificación de la violencia, hace una crítica del esquema de poder imperante, por aquellos años, en la sociedad carioca. Macabea, la protagonista de su relato, es marginada en atención del género, la pobreza y la calidad de migrante. En su triple denegación, es objeto de crueldad y discriminación; nada importan su dignidad y sensibilidad que ofrecen un auténtico ejemplo de comprensión, primero, de la necesidad del respeto mutuo, y segundo, de la vía afirmativa femenina.

Lispector conmociona al lector con el retrato de figuras sórdidas, incapaces de tratar con aprecio a una mujer indefensa. Más sugestiva todavía, resulta la inserción en el mundo interior de la protagonista. A medio camino entre candidez e ironía, la escritora supo construir un exquisita obra literaria, fundada en la vida anímica de seres modestos

y olvidados. La aparente simpleza expresiva del texto marcha de la mano con el acercamiento experimental a las mentalidades de los sectores marginados. A través de un pseudoacto de comunicación —la literatura es una forma de comunicación fingida—, da voz a aquellos que no la tienen y problematiza las categorías con que la sociedad juzga sus existencias.

Lispector elabora inquietantes imágenes acerca de la otredad, discute los principios de inferiorización de los demás y pone en entredicho el juicio tradicional, ejercido como acto de poder. Su mirada y escritura se aproximan, de manera respetuosa, a la alteridad, que acogen y dignifican. En la literatura contemporánea, existen casos análogos de acercamiento a lo separado; tanto Manuel Puig como J. D. Salinger fueron contemporáneos de Lispector y estuvieron interesados por aquellos que sufren aislamiento. A pesar de ello, la obra de la escritora brasileña tiene un mérito particular: el énfasis en la transposición de sujetos subalternos, atrapados y destruidos por discursos hegemónicos relativos al progreso, el orden, la segregación y el género.

