

¿NARCISO CANONIZANTE, O CANONIZADOR NARCISISTA?: EL INTELLECTUAL Y LA ÉTICA EN *EL ASCO* Y *A HORA DA ESTRELA*

Félix Vázquez Rivera
Cornell University

Resumen

En este ensayo reflexiono en torno a lo que puede significar y lo que puede implicar, como intelectual, la proposición de un canon, en particular uno literario. Partiendo de una lectura de la novela El asco, del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, derivo un sistema analógico en el que la figura del intelectual se compara con la del Narciso de la mitología griega. Para la calibración de este sistema, propongo una lectura de la novela A hora da estrela, de la escritora brasileña Clarice Lispector. Tanto en uno como en otro caso, la canonización de un texto se compara con el acto de contemplarse frente a un espejo por parte del intelectual.

Palabras clave: Castellanos Moya, Lispector, canon literario, ética, novela latinoamericana

Abstract

In this essay I reflect on what it might mean and what it might entail, as an intellectual, to propose a canon, particularly a literary canon. From a reading of the novel El asco, by Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya, I derive an analogue system in which the figure of the intellectual is compared to the Narcissus of Greek mythology. For the calibration of this system, I propose a reading of the novel A hora da estrela, by Brazilian writer Clarice Lispector. In both cases, the canonization of the text is compared to the act of contemplation before a mirror by the intellectual.

Keywords: Castellanos Moya, Lispector, literary canon, ethics, Latin American novel

INTRODUCCIÓN

El canon literario ha sido el repertorio de obras consideradas apropiadas para conservar, estudiar y difundir en determinada sociedad los valores históricos y sociales de una nación y se compone de obras institucionalizadas y representativas de la producción literaria central o hegemónica (Toledo 237).

La pregunta que da paso al siguiente ensayo es una reflexión en torno a lo que significa la proposición de un canon, en particular uno literario. ¿Qué posibles operaciones se llevan a cabo al momento de implementarlo? ¿Cuáles son las implicaciones que tiene en nosotros como críticos la mecánica de los procesos de canonización? ¿Qué influencia tenemos nosotros, como críticos, en dicho proceso? Y, quizás lo más importante, ¿qué factores, qué elementos, qué posiciones éticos y éticas se ponen a prueba o en tensión al el crítico jugar, asumir, y aceptar el papel de censor? O sea, ¿qué diferencias puede haber, si alguna, entre un canonizador y un crítico? Así, en cierta medida, un debate que traspasará el ensayo es la función del intelectual en los sistemas culturales, en particular, de nuevo, los literarios.

De esta forma, intentaré trazar una línea argumentativa que parta de una lectura de *El asco*, novela del escritor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, para desarrollar algunos planteamientos teóricos que luego se problematizarán al intentar someterlos, extrapolándolos, a una estructura equivalente en *A hora da estrela*, última novela de la escritora brasileña Clarice Lispector. Como ya el título adelanta, la figura de Narciso será propuesta como contrapunto con el que comparar las figuras de los narradores, dentro de la novela, y del intelectual, ya fuera de ella.

PRIMER PLANTEAMIENTO: *ELASCO*

Para comenzar, expongo brevemente tres puntos que me parece podrían llevar a una reflexión mesurada si se toman en cuenta al formular una lectura de *El asco*. Los mismos, más adelante, me servirán para, al regresar a ellos, ver cuán aplicables o no serían a una lectura de *A hora da estrela*. Claro está, no pretendo sugerir ni mucho menos imponer límites a esta medida, pero sí me circunscribiré a la especulación ética que las dos novelas despertaron en mí al momento de leerlas. Tanto más como que en este cuestionamiento ético no está solamente incluida la especulación en torno a la ética de los personajes dentro de la novela, sino que estos

mismos planteamientos son de los que me sirvo para darme paso a la meditación sobre la ética del intelectual que estaría en cuestión.

Al mencionar aquí la ética, me refiero a la misma como 1) el primer intento de adentrarme críticamente en el texto, como un otro con el que me relaciono, sin perder de perspectiva cómo mi entrada en el texto modula el mismo, en particular cuando funciono como agente de su diseminación; y como 2) la primera operación subjetiva: es decir que mi relación con la otredad del texto es el momento fundacional del sujeto que se constituye. De la misma forma, al referirme a la ética que estaría operando en los personajes del texto, de lo que estoy hablando es de cómo las relaciones en las que estos personajes se desenvuelven los subjetiviza, y cómo su irrupción en la subjetividad del Otro modula esta última.

En última instancia, propongo que pensemos la ética como la reflexión en torno a nuestra relación constitutiva con el Otro, en la que, como sujetos, entramos en crisis en la medida en que chocamos con la imposibilidad de tematizar lo que se encuentra más allá de nuestras fronteras. Y así, como nuestra inclinación o declinación a compartir el mundo en el que habitamos y que nos rodea; como nuestro posicionamiento en medio de redes que podrán obsedernos, y ante las cuales, de expresarnos como el personaje principal de *El asco* cuando admite abiertamente que “detesto las aglomeraciones [...] las concentraciones humanas me producen una aflicción indescriptible” (Castellanos 108), correríamos el riesgo de caer en el paroxismo.

La novela *El asco* relata los pesares de Edgardo Vega, un profesor salvadoreño de historia del arte en Montreal, cuando regresa tras 18 años de ausencia a El Salvador para asistir al entierro de su madre y cobrar el dinero de su herencia. La historia nos llega a través de la reproducción de una conversación entre Vega y el narrador, único compañero de colegio que asiste a la funeraria. O mejor, nos llega a través de la reproducción de un monólogo extenso en el que Vega le cuenta al narrador los (pocos) sucesos que conforman la trama y sus (muchas) opiniones negativas y vejantes sobre y contra El Salvador y los salvadoreños. Del narrador sabemos además que, como el autor, se llama Moya, es un salvadoreño nacido en Tegucigalpa, y se dedica a la literatura.

Catalogar *El asco* como novela de diatriba me parece que resulta fácil de admitir sin la necesidad de mayores argumentos. El constante despotricamiento del personaje de Edgardo Vega en contra de todo lo que pueda asociar de manera alguna con El Salvador funciona como desplazamiento de una violencia interna que se externaliza verbalmente:

“San Salvador es horrible, y la gente que la habita peor, es una raza podrida, la guerra trastornó todo, y si ya era espantosa antes de que yo me largara, si ya era insoportable hace dieciocho años, ahora es vomitiva” (Castellanos 97). Esta es una violencia verbal que, sin embargo, admite su deseo de eliminar físicamente al Otro, en tanto el Otro le resulta un elemento sobre el cual no puede desplegar su ideología. Este intento de eliminación en *El asco* no parece buscar otra cosa sino la eliminación del Otro por su propia otredad: el personaje de Edgardo Vega no busca desplegarse, diseminando una ideología propia, sino contraerse, trazar una frontera infranqueable para limitar al máximo su contacto con el Otro y así no tener que relacionarse con él. Siéndole imposible, por otra parte, quedar por completo abstraído del mundo contingente, sin poder inscribir en los demás la gramática de su discurso, resuelve borrar al Otro de su estructura de relaciones personales en su negativa a reconocer ningún tipo de apelación a su mismidad en la relación inevitable con éste. La única relación que, de hecho, Vega se permitiría, creo que sería el de dar la espalda, y renunciar a una otredad en la que pueda reconocerse.

Así, englobando al Otro en un determinismo del que entonces figura como continuador, al afirmar que “la primera y principal característica de los pueblos ignorantes, consideran que su miasma es la mejor del mundo, son capaces de matarte si les negás que su miasma, que su mugrosa cerveza diarréica, es la mejor del mundo” (Castellanos 92), Vega cancela cualquier dialéctica al reducir la esencia que le es extraña a un mero momento en el que ejerce un juicio impositivo, sin dejar espacio para que, a lo menos, algún concepto pueda ser desarrollado. Su intento no es de llegar a una síntesis que dé cuenta de una multiplicidad de conciencias en interacción, sino que parte de una conciencia que se asume superior y se rehúsa al encuentro con otra que lo llevaría a la “lucha a muerte” a la que Hegel alude en su analogía del Amo y el Esclavo.

Si, como dice Vega, “Nunca acepté que tuviera el mínimo valor esa estupidez de ser salvadoreño” (Castellanos 95), esto implica que nunca tuvo *el valor* para aceptar haber sido salvadoreño, y así lidiar con su repulsión hacia “los primeros veinte años de mi vida [...] Fueron años en que únicamente cometí estupideces” (Castellanos 110). Repulsión que, al fin y al cabo, me parece ser a un presente en el que carece de todo tipo de agencia sobre una multiplicidad de Otros que pasan a ocupar unos espacios por los que Vega transita, pero que no se los puede apropiar, en la medida en que han devenido públicos, o por lo menos han llegado a

ser reconocidos como tales por Vega. Como historiador del arte, y crítico de la sociedad con la que se enfrenta —y así, como intelectual—, la función que Vega parece querer ejercer sería la de administrar las intervenciones en el ámbito público de una multitud a través de la cual se violenta un conjunto dado de *mores* que no se supone esté sujeto a una dinámica evolutiva, o por lo menos no lo supone así el intelectual. Como mecánica, la determinación de estos *mores* dados serviría para una continuación estática de un sistema que buscaría su operación ininterrumpida. La intervención del intelectual en tal sistema resulta, en la novela, en una función punitiva. El encuentro con el Otro se llevaría siempre a cabo en un entorno marcado por el ejercicio de un poder abstracto, que se validaría sólo en la medida en que el Otro aceptara las condiciones del mismo. Lo que para Vega parece ser inaceptable —de hecho, incomprensible—, es precisamente que el Otro no consienta. Enfrentado a una sociedad que parece estarle definida por esta ausencia de consentimiento, Vega rechaza la participación en la misma.

Entonces, hay sólo dos elementos con los que Vega se enfrenta cara a cara. Uno, admitido, el otro, evidenciado. Primero, el barman parece resultarle pasable, pero sólo por su utilidad, en cuanto le sirve los tragos sustanciosos que tanto parecen encantarle —”Me encanta que me sirvan los tragos sustanciosos” (Castellanos 96)—. El segundo elemento, obviamente, es el de Moya. Aquí, presento el segundo punto que en un principio me propuse exponer.

El mito que siento está operando en la novela es el de Narciso; pero Edgardo Vega es un Narciso que pasa, de verse en las aguas cristalinas del norte en el que se encuentra auto-exiliado, a verse en las aguas de un fanguero. Sin embargo, aún en la imagen distorsionada que le ofrece este espejo, propongo que se reconoce; no es accidente, después de todo, que admita que “el salvadoreño es ese cuilio que *todos llevamos dentro*” (Castellanos 142, énfasis añadido). Lo que es más, propongo que se siente atraído por esta imagen, y que hacia ella se abalanza, si no en un impulso seminal con el que pretendería reproducirse, por lo menos en el impulso vomitivo con el que delimita su espacio en la escena final en el burdel, y con el que pretende marcar su diferencia y abortar cualquier y toda inserción en los flujos que allí son desbordados por los demás:

El hecho de entrar de nuevo a un prostíbulo después de tantos años sólo sirvió para remover mis recuerdos más groseros, la

memoria de una experiencia que creí sepultada [...] ese antro hedía a semen, en ese antro había semen por todas partes: pegoteado en las paredes, untado en los muebles, cristalizado sobre las baldosas. La náusea más demoledora de mi vida, la más tremenda y horrible náusea la tuve ahí [...] Hubo un momento, Moya, en que ya no pude contener la náusea, sobre todo cuando una de esas sebosas se me acercó con el ánimo de sacarme plástica, con la intención de convencerme para que yo comprara un trozo de su sordidez [...] Vomité, Moya, el vómito más inmundito de mi vida” (Castellanos 153-4).

En última instancia, Vega sería un Narciso con la conciencia de que en el río se está viendo él mismo, pero que no puede evitar enamorarse de su propia imagen, desdibujada por los mismos rasgos grotescos con los que describe al otro.

Este Narciso, como el original, requiere su Eco para poder, ya que no hay Otro posible, relacionarse consigo mismo y completar su ficción erótica. Planteo que lo consigue con un narrador que se resigna a reproducirle la voz. Del personaje Moya no hay otra intervención en la que afirme con su propia voz su identidad, con la excepción del distanciamiento que podría resultar del “dijo Vega” que esparce copiosamente por el texto –unas 28 veces en apenas las primeras diez páginas–, de lo que me parece se pueden hacer, como mínimo, dos observaciones, si bien que pueden resultar contradictorias la una con la otra: 1) su negativa a participar del enmascaramiento de Vega, de cuya identidad escurridiza se podría decir, entonces, que no es ningún Thomas Bernhard para el narrador, muy a pesar de los deseos de Vega: “no sólo cambié de nacionalidad sino también de nombre, me dijo Vega. Allá no me llamo Edgardo Vega [...] Mi nombre es Thomas Bernhard, me dijo Vega, un nombre de un escritor austriaco al que admiro y que seguramente ni vos ni los demás simuladores de esta infame provincia conocen” (Castellanos 157-8, énfasis añadido); y 2) el consentimiento en el juego de Narciso, quien cuando dice, refiriéndose al “negroide más exagerado y mitómano [... que es] una máquina de hablar sobre sí mismo y de contar aventuras sobre sí mismo” (Castellanos 145-6), no está haciendo otra cosa sino categorizarse. Moya, como mediador entre Narciso y el lector, elige subsumir su yo, a costa de perder la posibilidad de describir al sujeto que lo anima con otras palabras que no sean las de éste último, y

sólo cuando la referencia es elíptica. De esta forma, de otro modo, gana la posibilidad de hacer de Vega un fantasma de quien sólo escuchamos una voz que, re-mediada, no puede sino interpelarnos a duras penas. Y más, esta es una interpelación que nunca puede ser hecha sin despertar la sospecha de que, al permanecer inmerso en la lógica de su discurso, en el que no admite relacionarse sino sólo con el eco de su fotuto, en realidad no nos está hablando a nosotros.

La figura de Narciso me lleva al tercer y último punto que espero esbozar antes de pasar a la novela de Lispector: el de Narciso y la figura del canonizador. En esta analogía, el “canon” funcionaría como el espejo en el que Narciso se imagina reflejado; o más bien, como un tipo de espejo mágico al estilo del de la Madrastra en “Blanca Nieves”, del que se espera una contestación que se someta completamente al deseo que se imprime al cuestionarle sobre la imagen proyectada, aún cuando el mismo se oponga a la realidad factual de la imagen. Como tal, este espejo sería uno que siempre le falsea el original al perder especularidad. Al mirarse en el canon, Vega ve lo que ya de antemano se figuraba era su imagen. Su canon, entonces, no es otra cosa sino la traslación de un cuerpo previo, que pretende proyectarse bajo la premisa de que en realidad existe fuera del esquema que lo proyecta.

Por otra parte, todo canon, en derecho, implica un pago que se desembolsa verticalmente: el censualista otorga, a cambio del canon, el ingreso a su propiedad al censuario. La permanencia del canon es la continuidad de una renta. Pero si un canon es una proyección fantasmática a la vez que un requisito de acceso, y el lugar –o el marco– en que ambos vectores coinciden es el punto de intersección entre dos deseos colineales, la ficción que se imagina es siempre la de ese cuerpo previo que se asume, y al ser asumido se reapropia. Así como Narciso, embelesado con su imagen y con el sonido de su palabra, cae en la trampa de creerse su propia mentira –que en realidad es tan bello como se observa–, el canonizador Vega cae en la trampa de creerse que, en el fanguero, todo es fango. Y más: que verdaderamente “El pasaporte canadiense es lo más valioso que tengo en la vida” (Castellanos 155).

Si la formulación del personaje de Vega como intelectual es, como espero haber expuesto, problemática, no lo sería menos el hecho de que se valiera de otro intelectual para validarse. Como narrador, Moya sería un intelectual a-crítico que se reduce a la tarea de regular la interacción entre un público y un canon, sin que intervenga en la proposición del

canon por el canonizador. No sería sino un cobrador en el canon de arrendamiento de una propiedad de la que no es el casero. Si la estructura de la novela podría permitir la percepción de Vega como fantasma, la figura del narrador no logra trascender el silencio que elige y sólo reproduce una articulación fallida, que no logra formar otra relación que la de un cuerpo de una imagen dudosa con una voz que, sin provenir de él, hace las veces de suya por la atracción mutua entre ambos elementos.

REPLANTEAMIENTO: A HORA DA ESTRELA

Mirar hacia dentro, mirar hacia las entrelíneas del mundo que nadie lee. Eso podría pensarse que es la única escritura posible para Lispector (Vitale 81).

Expuesta ya una serie de figuras con las que una lectura de *El asco* podría arrojar alguna luz sobre el proceso de instauración canónica, paso ahora a una lectura de *A hora da estrela* que parte del esquema desarrollado. La novela consta de dos líneas narrativas entrecruzadas. La primera es una reflexión sobre la novela misma como espacio de coincidencia entre los hechos y el acto, que se sintetizan en un yo escritural. El narrador Rodrigo S.M. escribe una historia que anticipadamente tendrá “començo, meio, e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (Lispector 17); el narrador trata la escritura como carpintería de palabras, mostrando temprano que su preocupación principal es, más que contar la historia, elucidar *cómo* contarla, cómo crear las condiciones que hagan posible una escritura que se atenga a una poética y a una ética, en tanto tiene el destino de una vida en sus manos. De esta forma, la novela es el drama de cómo deshacerse de esa historia que no se ha contado y que se va creando a la vez que se va leyendo-escribiendo en un acto unísono y consciente de terminar en un texto que es un objeto a ser leído.

Tras una larga exposición reflexiva, en la que se demora la narración del hecho –o, usando las palabras de Rodrigo S.M., el “fazer acontecer” (Lispector 48)– porque se precisa “tirar vários retratos dessa alagoana” (Lispector 48), se comienza *in media res* la segunda vena narrativa. En ella la novela cuenta las “fracas aventuras” de Macabéa, una nordestina huérfana que trabaja de mecanógrafa en Rio de Janeiro, ciudad “toda feita contra ela” (Lispector 19). La narración no escasea en descripciones nada halagadoras de Macabéa, sujeto dotado de una dualidad cuerpo-

interioridad trágica, de la que resulta según Rodrigo S.M. “Incompetente para a vida” (Lispector 31). Su cuerpo está marcado por la magrez extrema y una “cara de tola, rosto que pedia tapa” (Lispector 32): es “leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz” (Lispector 33). Y ese “no saber” es precisamente el que marca su interioridad: como sujeto carece de introspección; tiene vida interior, pero sin saberlo. Mientras que la vida contingente de Macabéa, de pocos lujos y placeres, es reflejo de su cuerpo y su “yo”, el grueso de la trama se va en contar la desventura con su primera pareja sentimental, Olímpico, quien “Fora criado por un padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher” (Lispector 54-5), y quien despertará en Macabéa el deseo, pero nunca tendrá interés en enamorarla, pues para él ella es un “cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (Lispector 73). A Olímpico sí le interesará Gloria, compañera de trabajo de Macabéa, que era fea pero bien alimentada. Es precisamente a instancias de Gloria que Macabéa visita a la síquica M. Carlota, quien le asegura a la nordestina un futuro brillante, lleno de plenitud y felicidad tan pronto como saliera de la oficina. Y es justo en ese momento en que Macabéa sale de la oficina de M. Carlota cuando, la mente llena de ilusiones, la atropellan al intentar cruzar la calle.

Si en *El asco* la eliminación del otro por parte de Edgardo Vega delata su intento de contraerse en lugar de desplegarse, el movimiento del narrador en *A hora da estrela* sí es uno de despliegue, pero es un intento que tiende más a lo ensayístico, en la medida en que al desplegarse busca sólo encontrar un punto en el que repetirse: Macabéa. Y más, es un punto sabido, en tanto que escrito por él mismo. El despliegue se efectúa como una descarga, como un vaciarse en el que se concentra el contenido en un lugar controlado, para poder *experimental* en el mismo al someterlo al escrutinio de la reflexión, y sobre todo a la reflexión entorno al acto escritural: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever [...] Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo” (Lispector 15). Para Earl Fitz es mediante este movimiento introspectivo que la novela ofrece al espectador un vistazo al ser interior de los personajes y su relación con el mundo: “Her [Lispector] characters, including the narrator of *A hora da estrela*, have tended to turn their eyes inward in order to give us an emotional, subjective and highly charged account of their relationship with themselves and with their world” (206). Lo que quedará por verse a través

del transcurso de la novela es si el narrador consigue un despliegue satisfactorio, si el producto de su acción auto-diseminadora satisface, colma el deseo inicial que lo impulsa a buscar expandir las fronteras de su subjetividad.

El acto de narrar, en el caso de Rodrigo S.M. es indudablemente violento, si bien es cierto que esconde la violencia al presentar el resultado de la misma sin su efectuación: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio” (Lispector 17). No se trata de unos personajes que el narrador crea para representar cómo su escritura va desintegrando los cuerpos con los que se encuentra al darle rienda suelta, sino que la narración es ya la del cuerpo desintegrado que, de alguna manera, pasa a tomar forma al ser parte de la narración que *se lo integra y se lo apropia*: “O que é há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre — será isto o símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real” (Lispector 37-38)¹. Así, en su expansión, Rodrigo S.M. estaría englobando a la Otra, adscribiendo en la ontología de ésta un juicio —y un pre-juicio— que queda fuera de la novela. La descripción patética de Macabéa indica ya un canon de, a lo menos, belleza física, pero sin duda indica también uno mucho más trascendental:

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem de viver — se desencantaria de subito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro (Lispector 40).

A fin de cuentas, este canon queda fuera del cuestionamiento reflexivo, que se toma como presupuesto pero que, contrario a los presupuestos en los que se basa *El asco*, sirve para regir la interacción con la Otra en la apertura discursiva hacia ella. Si para Cixous “Our problem, when we want to write, speak, evoke the other, is how not to do it from ourselves”

¹ Como anota Juan Gustavo Cobo: “De esa nada de 19 años, de esa vida de mecanógrafa educada en Radio Reloj y alimentada con perros calientes, que solo había hecho el tercero de básica, extrae un mundo terco, mineral, estricto [...] Emerge de allí una persona [f]ntegra que transfigurará al autor” (103).

(143), me parece que para Rodrigo, por cuanto escribe, habla, y se evoca a sí mismo, el problema es cómo hacerlo *en tanto* en relación con la Otra. La lógica, si alguna... la moral, si alguna... todo elemento semántico que aparece está ya, de hecho, tomado como presupuesto: en la interacción con Macabéa, quien va esgrimiendo su subjetividad paso a paso es el personaje de Rodrigo: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (Lispector 26). En el movimiento expansivo, hacia su afuera por parte del narrador, Macabéa es como un vórtice que, dentro ya del espacio por el que Rodrigo se ha desplegado, comienza a irle drenando: “Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?” (Lispector 69). Esta especie de vórtice que *resta*, que sustrae al todo del narrador y que le va restando de manera proporcional a como el mismo vaya ganando terreno en su despliegue, quizás tenga alguna relación con la *herida* a la que Cixous se refiere en su ensayo:

The wound is a rather complex representation of what would be the pain (*doleur*) of femininity. It is completely imaginary. From there, he [Jean Genet] constructs monuments —and that makes him different from Clarice Lispector, who does not move from the wound [...] In Clarice, the chain of the other, the violently other, contains a terrifying beggar as well as a brigand, and the psychotic child as well as the cockroach. It is a universe quite removed from the human sphere (144).

Sin embargo, en la lectura que propongo, centrada más en el personaje narrador que en la personaje narrada, cualquier herida que sea sufrida por Rodrigo es asumida por éste en su esfera de humanidad, sin reducirla necesariamente al dolor de la feminidad. Y más, sería una herida infligida por él mismo. Si la narración da vueltas sobre esa Otra violentamente Otra, es porque el ensayo del narrador implica la violentación, no sólo de Macabéa en o por su condición de mujer, sino la violentación del ser mismo del narrador².

²Estoy de acuerdo con María Inés Lagos cuando afirma que “si bien la voz narrativa pone al descubierto la dificultad de contar la historia del Otro, diferente no sólo por su género y condición social sino por su edad y educación, al mismo tiempo manifiesta que es posible escribir esa historia debido a la relación que se establece entre Rodrigo S.M. y su personaje” (76-77).

Hay entonces una cierta dialéctica entre ambas figuras, por cuanto el personaje de Rodrigo se va *shintetizando* a medida que se encuentra con una Macabéa que se va *revelando*. La síntesis de la auto-conciencia del narrador podría ser entonces cuestionada, en tanto Macabéa se *presta* sin conflicto a la tematización. No que resulte sorprendente, en tanto la una es un constructo ficticio del otro.

Me parece, sin embargo, que de la misma forma que un monólogo puede *ser* dialéctico al sopesar posibilidades antes de formar un juicio —o bien lo contrario: un diálogo *no* serlo, como no lo serían los platónicos, en tanto una mera serie de aseveraciones sin contrapartida—, en efecto, el proceso que se *está dando* en *A hora da estrela* es uno en el que la subjetividad del narrador va evolucionando, al punto de subsumir la historia de Macabéa a su trama.

De esta forma, así como ocurre en *El asco* con Moya al perderse en el juego de espejos entre Narciso y su imagen, en *A hora da estrela* parece irse borrando la imagen del narrador Rodrigo S.M., si es que llega a tenerla. Si el proceso de escritura está ciertamente presente en la trama, el *acto* mismo de narrar sustituye como punto focal meta-narrativo en la novela al del narrador, que pasa a jugar el papel de personaje. La aproximación que tendríamos de Rodrigo S.M. es a través del espejo en el que Macabéa se mira. La relación con la Otra en esta novela, en oposición a la relación con el Otro en la novela de Castellanos Moya, jamás podrá ser de asco, porque el narrador sabe que al ver a Macabéa se está viendo él a sí mismo: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra [...] Vejo a nordestina se olhando ao espelho e —um ruflar de tambor— no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos” (Lispector 27-8). Esta proyección de la figura de Macabéa, si bien apunta a un deseo erótico por parte del narrador de entrar en relación con el yo-mismo, se topa con la misma dificultad con la que se topa Edgardo Vega: las aguas del río en que se mira también están llenas de fango, y la imagen que le rebota el espejo dista mucho de atenerse al cuerpo canónico que se figuraba debía estar ahí. Al ser el movimiento subjetivo de Rodrigo uno de despliegue y no de contracción, sin embargo, el personaje no tiene que recurrir a la negación de la imagen, y puede, al relacionarse con ella, entrar en la dialéctica ya mencionada.

Así, Rodrigo S.M., muy distinto aquí de Vega, asume la potencialidad de lo barroso en, a lo menos, dos puntos: 1) como materia moldeable,

que de hecho busca amoldar a sus conceptos; es decir, que busca moldear la imagen para hacer una auto-escultura y dominar esa otra conciencia que se encuentra; y 2) como materia que ya de por sí es originaria, lo que lo llevaría a encontrar en la imagen, no una reciprocidad especular en el presente, sino una alegórica del carácter temporal de la misma. Ya Kara McBride, por su parte, ha observado en su análisis existencialista de la novela la relación que existe entre la muerte de Macabéa y la posibilidad de una resurrección para Rodrigo: “Macabéa’s death is a symbolic death for Rodrigo. It serves as a resurrection for him that could lead to a renewed positivity, readiness, and curiosity about life” (612). Lo mismo ha hecho, por otra parte, Earl Fitz:

The «death» of the narrator, supposedly the imaginative force behind the writing of the novel, also highlights an aspect of Clarice’s fiction that has been a constant in her work, though often in an elusive, suggestive fashion [...] the isolation of the artist [...] It is through art, Clarice is telling us, through imagination, selection, and ordering, that the artist—and the person who appreciates art—overcomes the formlessness and chaos of existence, succeeds in being constantly reborn, and achieves immortality (201-202).

Sería posible entonces leer en la muerte de Macabéa el sacrificio con el que el narrador buscaría fundar un nuevo comienzo, abriendo la posibilidad de la instauración de un canon que ya haya abolido su negativo. Si en la imagen que el narrador proyecta de Macabéa están presentes todos los elementos que se oponen a un canon estético, es para que los mismos sean sacrificados, y así un canon que se atenga a dicha estética pueda ser instaurado.

El resultado es una narración que tiene que admitir su impotencia para presentar una realidad que trascienda la ficción textual, pero la misma sí puede reproducirse en tanto el despliegue logra transmitir una imagen. No habrá impulso seminal que abarque un cuerpo sexuado pero sí hay un producto, sí hay una progenie, si bien que la misma se muestra adolecida. De hecho, esa aparenta ser la gran falta en el cuerpo de Macabéa, por la que, en última instancia, Olímpico decide descartarla como mujer.

Pero, si es una progenie doliente, no deja de ser atractiva. El deseo que impulsa hacia lo grotesco ya no está reprimido en *A hora da estrela*,

sino que pasa a ser cuestionado. Hay una atracción del narrador a Macabéa, a la vez que se reconoce que la misma no está basada en una atracción consciente por la corporeidad: “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela” (Lispector 82). Macabéa es una imagen proyectada que atrae por cuanto tiene de imagen: el cuerpo de Macabéa parece ser, para el narrador y quizás hasta para la novela, prescindible.

Hasta ahora, ha ido quedando fuera de la formulación para *A hora da estrela* la figura de Eco, central a su modo en el esquema desarrollado tomando como punto de partida la novela de Castellanos Moya. ¿Quién habrá sido callado? ¿Qué voz habrá sido subsumida en la narración, al punto de no quedar ya ni la reverberación sonora que indique una presencia aurática? ¿Qué voz habrá sido reducida al punto de perder su eco? Bueno, en realidad, propongo que la función de Eco sigue estando presente en la novela de Lispector, en la que a su modo también es central porque, efectivamente, hay una voz que ha tenido que ser aplacada. Esta voz es, precisamente, la de la “autora”.

Al trasladar a la “autora” una capacidad de dar voz que ha sido truncada en la misma trama de la novela, Lispector ha, magistralmente, logrado que de Eco quede el eco. Si tenemos en cuenta que el mito requiere que la palabra de Eco sea cancelada, sería necesario un sujeto que hable para que entonces, *a priori*, la voz de Eco pueda ser escuchada. En la novela, la vuelta de tuerca consiste en que la única voz subjetiva que existe es precisamente la que ha callado a la autorial. Esto es, recordando que la voz de Macabéa sería ya, en cuanto imagen creada como tal en la novela, una voz imaginaria, o en su defecto, la misma voz del narrador modulada por su reflexión. En el mundo de la novela, Rodrigo S.M. como personaje autor le ha dado un golpe de estado a Clarice Lispector, relegándola a un plano menos que menor, cuyo espacio se reduce meramente al de la nota al calce. Sin embargo, la “autora” se las arregla para aparecer en lo que propongo como el eco que nos llega de ella.

Es un eco que ya no serviría como mediador entre Rodrigo-Narciso y el lector, sino que resulta como una interferencia en el proceso de lectura. Si la narración de Rodrigo pretende llegar al lector ininterrumpida, continua, no puede evitar que la novela esté plagada de una serie de explosiones entre paréntesis que, por lo demás, quedan fuera del argumento. En la novela aparecen estas “explosões” en 20 ocasiones (2

de ellas como “pequena explosão”), desde la página 31 hasta la 95, y nueve, casi la mitad, a medida se acerca el clímax (p.86-95); éstas son explosiones que el narrador parecería, de poderlo hacer, descartar. A lo menos, es seguro que las ignora. Esta oclusión interruptora despierta en el lector de inmediato, a pesar del narrador, la conciencia de una lectura fabricada, montada sobre una linealidad aparente.

Así, si Rodrigo sostiene en su discurso la validez de una ideología, el eco de Lispector se instala como punto de contraste y resistencia al negar ser silenciado. La voz del eco, siempre la propia, podrá no tener palabra concreta más allá del prólogo, pero de su sonido emerge la posibilidad, dentro de la misma novela, de desdoblarse el despliegue del narrador al mostrar lo que el tapiz ha cubierto.

De este modo, si la referencia era elíptica en *El asco*, también lo es en *A hora da estrela*. La narración podrá originarse en la figura de Rodrigo, pero en el movimiento de vuelta desde el lector, al encontrarse con el sonido de la voz autorial en las explosiones, el curso que se sigue es el trazado por la Lispector que dedica la obra, y a quien la misma remite en el regreso: “DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector)” (Lispector 7, énfasis en el original). Cada “(explosão)” sería, en esta lectura, el emerger de “(Na verdade Clarice Lispector)”, autora que *tendría* que ser autor, en tanto la novela admite la posibilidad de “Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimar piegas” (Lispector 18). El acto de silenciar a la mujer en la novela es siempre violento, y la mujer siempre con fuerza explosiva se niega a ser silenciada.

NARCISO Y EL CANONIZADOR

Con anterioridad expuse, a lo menos, tres posibles tropos con los que asociar el canon; a saber, en resumen: 1) canon como espejo de Narciso; es decir, como el conjunto de imágenes en las que Narciso funda su canon estético, pero sólo porque son las de sí mismo. Este sería un espejo falso, porque Narciso no ve en él su imagen invertida, sino su imagen idéntica: sólo hay una simple repetición de la imagen dada, en la traslación de la imagen previa de un cuerpo previo que se asumió, y que se creyó ser el propio, pero que en realidad no existe verdaderamente; 2) canon como continuación de una renta; donde sería lo que se paga para tener acceso a la estructura superior; y 3) canon como proyección fantasmática a la vez que requisito de acceso; donde ambos implican una imagen previa a la

que se quiere ver, o a la que se quiere entrar. En este último punto se implicaría, como presuponen los primeros dos tropos, un acuerdo entre las partes.

En *A hora da estrela*, parto de asumir al narrador como anti-Eco: Rodrigo S.M. es, no quien subsume su Yo para poder diseminar la voz de Narciso, sino, por el contrario, quien calla la voz de Lispector para tomar el control de la narración. Al ser quien crea al personaje de Macabéa, quien le adjudica, no ya sólo una voz, sino toda una vida, y quien determina la reflexión en la novela a según le sea deseado, el narrador, al crear una protagonista que es el opuesto a Narciso, desplaza la figura para ser él mismo el agente que se despliega. Así, estaría ganando especularidad: Narciso-Rodrigo se ve en el espejo en el que se está viendo Macabéa. Es decir, la imagen que le devuelve el espejo a Rodrigo es una Macabéa en la que reconoce todo lo que un Narciso no es, su opuesto, a la vez que su doble.

Así, si ya el circuito especular se completa, el Eco que parece plagar la novela de Lispector parece ser esa serie de explosiones que aparecen dispersas entre paréntesis por todo el texto. No me parece que sea accidente que esa primera aparición —cargada también como está de pólvora— sea, “(en realidad, Clarice Lispector)”, la de la autora. Es un eco, no obstante, de la propia voz de Lispector, que, sin palabras, ya se anuncia y dinamita toda lectura que pretenda cerrarle el paso hacia la novela. Narciso parece que en esta novela estuviera queriendo callar el eco porque, consciente de la dinámica acústica, ya lo que quiere es escuchar lo que dice en su propia voz.

Lo realmente sorprendente e innovador es que en *A hora da estrela*, siguiendo el esquema presentado y desarrollado, el canon aparezca ya dentro del texto, figurado como Macabéa. Es de hecho el cuerpo de Macabéa el marco en el que aparecen concentrados los deseos del Narciso-narrador y del lector-censatario.

La puesta en escena de la novela de Lispector de un proceso de canonización implica, también, la martirización de ese chivo expiatorio, su sacrificio, para que sea posible fundar una continuidad. En la novela se muestra cómo la erección de un canon estético seguiría al desmoronamiento de un canon opuesto. Si el instaurar un canon es siempre callar unas voces ante quienes tenemos que responder, en la novela de Lispector se nos revela cómo este sacrificio ya viene precedido de unos conceptos previos que nunca le dan la oportunidad al canon a ser

sacrificado de desarrollarse. Rodrigo crea a Macabéa con el único propósito de matarla porque es necesario su sacrificio para marcar la diferencia.

Frente al Narciso-Rodrigo, está Eco-Lispector, como la “autora” que es “en realidad” de la novela. Frente a la figura del canonizador que es Rodrigo, quien propone un canon frágil a propósito –para precisamente quebrarlo–, emerge entonces la figura de la Lispector que como “autora real” de la novela se sabe mediadora entre el canonizador y el público en la realidad: así quizás podría explicarse por qué la razón del juego de máscaras en Lispector: si la novela entra en la discontinuidad de géneros, si ya de antemano la figura del canonizador es sospechosa porque se delata su naturaleza performativa, es porque la Lispector intelectual nos indica la arbitrariedad del sacrificio que el canonizador intenta siempre imponer como mito fundacional³.

Para finalizar, cierro con una pregunta que quizás peque de ingenua –total, hay muchas peores cosas que ser ingenuo... y, no por ingenua deja de ser la pregunta genuina... ni difícil–: ¿No será que, si es que, como críticos, no podemos escapar a un canon, nuestra proyección del mismo, si es que hemos de evitar la suerte de Narciso –a saber, perder toda capacidad para el movimiento, a la espera de una respuesta que no puede venir sino de nosotros mismos–, debe estar consciente, tanto de que tras la imagen propuesta no está otra cosa sino las voces que callamos, como de que frente a nosotros hay un Otro por quien somos responsables, y ante quien respondemos por nuestra decisión?

³Nuevamente me inclino más por la lectura de María Inés Lagos: “Si bien es inevitable mirar y describir al Otro desde nuestro yo social, cultural e históricamente construido, la conciencia de que no es posible hablar por el Otro con autoridad es una de las premisas de la época posmoderna. Es esta visión la que subraya Lispector en su novela al distanciarse del narrador [...] Está claro que al crear un narrador masculino Lispector dramatiza la distancia con su personaje. Esta estrategia le permite sugerir que no es el género ni el medio socio cultural lo que le permite establecer una comunicación con el Otro sino su común humanidad” (77-78), que por la de Kara McBride: “It is necessary that it be a man who narrates Macabéa’s story in order to show just how lowly a being she is. The depths of her misery cannot be adequately described by a feminine voice. Much of what makes Macabéa a lowly being is a direct result of the masculine nature of her society’s value system. To describe Macabéa from a feminine perspective would be to lose sight of why she holds such a low position in her society, because a feminine perspective would value her more and be more sympathetic” (610).

OBRAS CITADAS

- Castellanos Moya, Horacio. *El asco. Tres relatos violentos*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- Cixous, Helene. "The Hour of the Star: How Does One Desire Wealth or Poverty?". *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1990. 143-63.
- Cobo, Juan Gustavo. "Clarice Lispector". *Inti: Revista de literatura hispánica* 61-62 (2005): 91-106.
- Fitz, Earl. "Point of View in Clarice Lispector's *A hora da estrela*". *Luso-Brazilian Review* 19,2 (1982): 195-208.
- Lagos, María Inés. "Sujeto y representación: viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortázar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector". *Letras femeninas* 27,1 (2001): 68-82.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.
- McBride, Kara. "No caso a outra: a Look at the Role of the Male Narrator in Clarice Lispector's *A hora da estrela*". *Romance Languages Annual* 9 (1997): 609-12.
- Sloan, Cynthia. "The Social and Textual Implications of the Creation of a Male Narrating Subject in Clarice Lispector's *A hora da estrela*". *Luso-Brazilian Review* 38,1 (2001): 89-102.
- Toledo, Aída. "Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos". *Revista Iberoamericana* 70,206 (2004): 237-49.
- Vitale, Ida. "Clarice Lispector –en las tinieblas de la materia–". *Letras libres* 5,58 (2003): 78-82.