

La hora de la estrella: el narrador como actor

María Sol Hermo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

masolhermo@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se analizará la construcción de la figura del narrador de *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector (1977). La autora construye un narrador, un “intercesor” (Aguilar, 2001: 11), Rodrigo S. M., para abordar la historia de una joven nordestina, Macabea. Si bien desde el comienzo de la nouvelle este narrador se define a sí mismo como escritor, y como tal, se propone escribir la historia de Macabea, puede detectarse, a partir de ciertas marcas e indicios textuales, como Rodrigo S. M. se irá desplazando progresivamente de su figura de escritor para constituirse como un actor teatral. De esta manera, se observará cómo en la primera parte del texto, el narrador reflexiona sobre aspectos propios del campo teatral, como la corporalidad, la temporalidad de la acción teatral y la simplicidad del lenguaje relacionado con la simplicidad en las emociones. La sonoridad y materialidad de las palabras, así como el uso de elementos sonoros, también serán relevantes en la narración de Rodrigo, por lo cual, formarán parte de nuestro análisis.

Luego de abordar este prelude del narrador a la historia de Macabea, nos concentraremos en el relato propiamente dicho, para señalar aquellas marcas textuales que nos conducen a pensar la figura del narrador como actor e intérprete del personaje de la nordestina. En esta segunda parte del análisis, se relacionarán los elementos inesperados e imprevisibles que tiene la narración con la categoría teatral de improvisación, especialmente en la escena de la muerte. Para demostrar de qué manera el narrador se va configurando como actor, nos apoyaremos en las categorías teóricas sobre el campo de la actuación desarrolladas por tres grandes críticos y maestros del teatro: Constantin Stanivski, Patrice Pavis y Peter Brook.

Abstract

This paper analyses the way the figure of the narrator is constructed in *La hora de la estrella*, by Clarice Lispector (1977). Lispector creates a narrator, an “intercessor” [intercessor] (Aguilar, 2001:11) called Rodrigo S. M., to tell the story of a young Northern girl, Macabea. From the very beginning, this narrator defines himself as a writer, and it is as such that he decides to write Macabea’s story. However, certain textual clues reveal that, as the narration unfolds, Rodrigo S. M. actually moves away from his role as a writer and positions himself as a theatre actor. Thus, in the first part of the text the narrator reflects on theatrical themes such as corporality, the temporality of theatrical action, and the simplicity of language as related to the simplicity of emotions. The sonority and materiality of words, as well as the use of various “sound effects” in the narration, also play an important part in Rodrigo S. M.’s discourse, and are also examined. After analyzing the prelude to Macabea’s story, this paper focuses on the story itself, and underlines those textual features which suggest the narrator is not so much a writer as an actor, a performer playing the part of Macabea. In this second part of the analysis, the elements of randomness and surprise that can be found in the narration, especially in the final death scene, are examined and compared to theatrical improvisation. In order to show how the narrator manifests himself as an actor, this paper draws upon theoretical categories on acting developed

by three important theatre critics and practitioners: Constantin Stanivslki, Patrice Pavis, and Peter Brook.

“La historia [...] tendrá unos siete perosnajes y yo soy uno de los más importantes del ellos, claro.”
CLARICE LISPECTOR, *La hora de la estrella*

Clarice Lispector, en su obra *La hora de la etrella* (1977),¹ construye un narrador o “intercesor” (Aguilar 2001: 11), Rodrigo S.M., para abordar la historia de una joven nordestina, Macabea. Si bien desde el comienzo de la *nouvelle* este narrador se define como escritor y, como tal, se propone escribir el relato, puede detectarse, a partir de ciertas marcas e indicios textuales, cómo se irá desplazando progresivamente de su figura de escritor para constituirse como actor teatral. Para demostrar este desplazamiento de la figura del narrador, nos apoyaremos en las categorías teóricas de la actuación desarrolladas por Constantin Stanislavski, Patrice Pavis y Peter Brook.

Comencemos con una cita de la novela que consideramos hace explícita esta problemática:

no leo nada para no contaminar con lujos la simplicidad de mi lenguaje.
Pues como dije la palabra se tiene que parecer con la palabra, mi instrumento. ¿O no soy un escritor? En verdad sería más bien un actor, porque sólo con el modo de puntuar hago malabarismos de entonación y obligo a que la respiración ajena me acompañe en el texto. (32)

En primer lugar, observamos cómo el narrador se distancia de la literatura (“no leo”) y cuestiona su propia figura de “escritor”, para luego definirse como “actor”. Este distanciamiento del narrador respecto de la literatura, o mejor, de la escritura, por un lado, y su acercamiento al campo de la actuación teatral, por otro, atraviesa toda la obra.

En la primera parte del texto, que puede interpretarse como un preludeo a la historia de Macabea, observamos ciertas cuestiones que indican de qué manera el narrador se va constituyendo como actor. Por ejemplo: “Yo no soy un intelectual, escribo con el cuerpo” (26). Dado que el cuerpo es uno de los instrumentos privilegiados por el actor para darle “vida a un espíritu humano” (Stanislavski 1963: 84), podemos pensar este acto de “escribir con el cuerpo” como una metáfora del trabajo del actor. De hecho, según Stanislavski un buen actor es aquel que logra tener un control total sobre su cuerpo: “El control del cuerpo no tiene sólo una finalidad, la habilidad física no basta, se necesita que el cuerpo logre hacerse instrumento” (ibidem: 64). En este sentido, Rodrigo S.M. entrena su cuerpo y lo dispone para la acción, que no es más que la historia de Macabea: “Estoy en el precalentamiento del cuerpo antes de comenzar, refregándome las manos para adquirir coraje” (23).

Asimismo, Peter Brook sostiene que una interpretación sincera se logra cuando el actor atraviesa su papel, su personaje, con el cuerpo: “el actor intenta sinceramente imitar las emociones y actos de la vida cotidiana y vivir su papel” (1969: 158). Esta frase de Brook puede leerse en perfecta

¹ Todas las citas de *La hora de la estrella*, mediante indicación de número de página, remiten a la edición de Corregidor, Buenos Aires, 2011.

consonancia con el siguiente fragmento de *La hora de la estrella*: “Parece que conozco los menores detalles de esta nordestina, pues vivo con ella” (31).

Por otro lado, siguiendo a Brook, también podemos observar que Rodrigo S.M. da cuenta en la narración de que para escribir sobre Macabea (acaso podríamos decir, de acuerdo a nuestra hipótesis, para *interpretar* a Macabea) es necesaria una transformación del cuerpo: “para hablar de la muchacha tengo que dejar de afeitarme durante días y adquirir ojeras oscuras por dormir poco, cabecear de puro agotamiento.” (29). Esta mutación, en términos de Stanislavski, estaría en un nivel de “búsqueda externa” o “caracterización externa” (1963: 38) del personaje que el actor debe interpretar. Pero la narración de Rodrigo S.M. irá más lejos aún, ya que pondrá en evidencia no sólo una “metamorfosis externa”, sino una “metamorfosis interna” (ibíd.) de su propia figura. En un primer momento el narrador anticipa y anuncia esta transformación: “La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y finalmente mi materialización en objeto” (29). Será tal su transformación que Rodrigo S.M. dirá en un momento: “Veo a la nordestina mirándose al espejo y –redoblar de tambor– en el espejo aparece mi rostro cansado y barbudo. A tal punto nosotros nos intercambiamos” (31). Observemos este fragmento desde el punto de vista de la teoría teatral de Stanislavski: “El actor puede sentir la situación de la persona en un papel tan agudamente, que en realidad se pone en el lugar de dicha persona” (1963: 61). Habría aquí una entrega completa por parte del actor a su papel, producto de una identificación del intérprete con su personaje: “(Mi pasión es ser el otro. En este caso, la otra. Me estremezco tan enclenque como ella.)” (39).

Para concluir este análisis de la corporalidad como clave en la construcción actoral del narrador, podríamos analizar un fragmento que citamos anteriormente (“la acción de esta historia tendrá como resultado [...] finalmente mi materialización en objeto”) retomando la categoría de “intercesor” propuesta por Gonzalo Aguilar. Este crítico considera que Rodrigo S.M. intercede entre Clarice, la autora del libro, y la nordestina Macabea del mismo modo que un actor media entre el texto del dramaturgo y el personaje de la obra. En este sentido, el actor, el intercesor, puede ser pensado como un “cuerpo conductor” (Pavis 1998: 33) y en última instancia como objeto, instrumento del cual se sirve el autor para darle vida a su creación. Objeto, por cierto, de suma relevancia, ya que sin este “cuerpo” el drama no existe, la historia de Macabea no existe.

Otro aspecto que nos conduce a pensar que el narrador se configura en el interior del texto como actor es la cuestión de la temporalidad que subyace a esta primera parte o preludeo, como hemos dicho. Observemos: “Como que estoy escribiendo en el momento mismo en que estoy siendo leído” (21); “Escribo en este instante...” (22); “Quiero en este instante hablar de la nordestina” (28). Estas marcas de temporalidad remiten a una idea de una recepción inmediata, especialmente la primera cita. Este tipo de recepción es concebible durante una interpretación teatral: el actor en el momento mismo en que actúa está siendo observado por un espectador. En cambio, la escritura maneja otros tiempos: la lectura de la obra siempre está diferida respecto del momento de producción de la misma. “El drama en el escenario” a diferencia del drama en la literatura “es acción que culmina ante nuestros ojos y el actor es un elemento participante en ella” (Stanislavski 1963: 56). De esta manera, podríamos pensar que Rodrigo, a través del término “instante”, que emplea para referirse al momento de producción y recepción de aquello que escribe, está intentando anclar la temporalidad propia de la acción teatral y, así, su rol como actor que se ancla –siguiendo a Pavis– en una “dimensión efímera e inaprensible” (1998: 33). Rodrigo, al igual que el actor, trabaja en el “instante”, en el presente inasible, con “un personaje en ebullición entre las manos y que se me escapa a cada instante deseando que yo lo recupere” (31).

Retomando esta idea de “escribir con el cuerpo”, desarrollada anteriormente, podemos pensar que el narrador efectivamente escribe sobre aquello que vivencia físicamente: “Es que en una calle de Río de Janeiro atrapé al vuelo el sentimiento de perdición en el rostro de una muchacha nordestina” (22). Este gesto de “atrapar al vuelo” en la calle el sentimiento en el rostro de una muchacha de alguna manera refleja aquello que Stanislavski considera que un buen actor debe hacer: “El actor debe ser un observador constante, no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en cuanto atraiga su atención, no mirar como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque, de lo contrario, su método creador no resultará eficaz” (1997: 97). Rodrigo S.M. se construye como actor, observa con atención, es un transeúnte que como “un verdadero artista [...] trata de imprimir en su memoria las impresiones que recibe del exterior” (ibíd.: 76) para así, con su escritura corporal, darle vida al “espíritu humano” (ibíd.: 47) de Macabea. Un espíritu que ya es parte de su propio cuerpo: “Ella se me pegó en la piel como miel pegajosa o barro negro.” (31). Esto puede leerse en consonancia con la indicación de Stanislavski a sus alumnos: “Llévese hasta el punto de apoderarse concretamente de un papel, como si fuera su propia vida” (1997: 17).

Nos interesa ahora un aspecto que destaca Rodrigo desde el comienzo de su narración, la *simplicidad*: “Que nadie se engañe, sólo consigo la simplicidad a través de mucho trabajo” (21); “Pretendo, como ya insinué, escribir de modo cada vez más simple” (24). Esta preocupación casi obsesiva que hay en el texto por las palabras y por que “la palabra se tenga que parecer a la palabra” (32), es decir, que no haya agregados ni ornamentos, de alguna manera pone en escena un cuestión central e insoslayable al analizar la interpretación teatral. Stanislavski, de hecho, dedica un apartado en su libro *Manual del actor* (1963) al tópico de la “Simplicidad”, donde sostiene que la simplicidad es como “un don precioso para un actor... No puede ser fabricado, o el resultado será la afectación”. Para Stanislavski, las acciones que le dan vida a un personaje deben interpretarse con simpleza, sin forzarse ni exagerarse, ya que “el significado de los actos físicos en momentos altamente trágicos o dramáticos, es que mientras más sencillos son, más fácil es comprenderlos... [Así, se] evita todo forzamiento y el resultado es natural, intuitivo y completo” (1963: 7).

Si bien Rodrigo S.M. reflexiona sobre el lenguaje y, en este sentido, considera que la historia que él va a “experimentar” (22) debe ser contada a través de una escritura que se despoje del exceso de retórica, podemos llegar a relacionar esta simplicidad del lenguaje de la que habla el narrador con la tarea del actor, quien justamente tiene que hacer, como anuncia Rodrigo, que “la palabra se parezca a la palabra” a través de acciones sencillas, simples, que no recarguen ni fuercen la historia. En este sentido, podemos pensar que Rodrigo, al poner en el centro de su relato la problemática de la simplicidad del lenguaje, toca zonas de reflexión propias de la labor del actor. Observemos también la siguiente cita: “Tengo entonces que hablar de un modo sencillo para captar su delicada y vaga existencia” (24). Nuevamente, Rodrigo opta por un término cercano al teatro, “hablar”, en vez de “escribir”, alejándose de su rol de escritor y deslizándose a su rol como actor. Si nos interesa detenernos en el término “hablar”, es porque “para un actor, una palabra no es nada más un sonido, es la evocación de imágenes” (Stanislavski 1963: 52). Podríamos decir que ese “hablar de un modo sencillo para captar” la existencia de la muchacha no es más que un trabajo actoral que intenta transmitir en palabras, en sonidos (“las palabras son sonidos [...] música transfigurada de órgano”, dice el narrador [26]), la visión del otro.

En consecuencia, el narrador parece estar muy conciente de que el actor “no únicamente debe sentir las frases y palabras, sino también cada sílaba, cada letra” (Stanislavski 1963: 52). Así, cuando el narrador se dispone a contar la historia de Macabea, se encarga de iluminar ciertas

palabras a través del recurso de la repetición, sintiendo la sonoridad de las mismas y dándoles vida a las palabras escritas en el papel: “la muchacha un día vio en un bar un hombre tan, tan, tan lindo que...”; “Como casarse con-con-con un ser que era para-para-para ser visto, tartamudeaba en su pensamiento”; “Danzaba y giraba porque al estar sola se volvía: ¡l-i-b-r-e!” (50).

Un último recurso teatral que el narrador emplea para constituir su rol como actor es el uso de elementos musicales. Stanislavski define los efectos de sonido como “medios que se utilizan en el teatro para producir efectos en los actores, como estímulos externos, calculados para crear una ilusión de vida real en sus dispositivos vivientes” (1963: 71). De todas las referencias musicales en el texto, me gustaría detenerme en dos: “todo lo que ahora estoy escribiendo está acompañado por el redoblar enfático de un tambor tocado por un soldado” (31); “La historia será igualmente acompañada por el violín plañidero tocado por un hombre muy flaco que está en la esquina” (33) (en la escena final, al morir Macabea, este violín anunciado en las primeras páginas reaparece). Con estos instrumentos (tambor, violín), Rodrigo S. M. incrementa la expresividad de la acción dramática y, en última instancia, su actuación.

Ahora, nos queda reflexionar sobre el rol del narrador como actor durante la historia de Macabea, ya que hasta aquí hicimos hincapié en el relato previo, el preludio, donde, como vimos, el narrador despliega estrategias propias de la *preparación del actor*. Por eso, pasaremos a analizar de qué manera podemos pensar como actor a alguien que relata una historia y a través de qué marcas textuales se detecta que el narrador no es sino intérprete, actor, del personaje de Macabea.

Si bien, por un lado, Rodrigo S.M. afirma ser el creador y escritor de la historia de Macabea (“Sólo yo, su autor, la amo”) y que, como tal, puede hacer con la historia de Macabea lo que él desee (“yo podría resolverlo por el camino más fácil, matar a la niña [...] podría dejarla en la calle y simplemente no terminar la historia” [91]), por otro lado, él se ubica en la posición del actor que justamente no puede hacer nada con la historia de su personaje ni producir un cambio en el transcurso del drama. En este sentido, como sostiene Stanislavski: “Un actor está obligado a exponer su papel por completo, a seguir correctamente la línea establecida de la obra” (1963: 62). Es esto lo que lamenta Rodrigo S. M., no poder modificar el guión de la historia: “Quisiera tanto que ella abriese la boca y dijese: –[...] la verdad sólo me surge cuando estoy sola”; “Maca, sin embargo, jamás dijo esas frases” (76-77).

Por otro lado, si pensamos al narrador como actor y, por lo tanto, en posesión de un guión de una historia preestablecida, debemos pensar de qué manera interpretar el hecho de que “la historia no sigue una trama prefijada sino que puede ser desviada por los accidentes, por lo inesperado, por el imprevisto”, como señala Moriconi (2010). En primer lugar podemos tratar esta cuestión utilizando la categoría de “espontaneidad” desarrollada por Stanislavski (1963: 68), quien plantea que la única forma que tiene el actor de mantener un papel fresco, en movimiento, es desarrollando un acopio constante de espontaneidad: “Lo *inesperado* es con frecuencia una palanca más efectiva en el trabajo creativo” (ibíd.).

De este modo, las intervenciones del narrador que dan cuenta del carácter imprevisible de la historia (“Sucede sin embargo que ni yo mismo sé todavía con certeza cómo terminará esto. “[26]), ponen en escena una técnica que despliega el actor para que su papel no se “descolore” (ibíd.).

Un último aspecto que nos interesa destacar es la escena de la muerte de Macabea, donde el narrador dice: “no se asusten, morir es un instante, pasa enseguida, lo sé porque acabo de morir con la muchacha” (93); “Yo, que simbólicamente muero varias veces sólo para experimentar la

resurrección” (90). Podemos pensar que estas frases no hacen más que describir la labor del actor que debe transitar en ciertas representaciones la muerte de su personaje. Una muerte escénica que justamente se ancla en el “instante”, ya que en el escenario todo “pasa enseguida”. En este sentido, es destacable cómo finaliza el relato: “Y ahora, ahora sólo me queda prender un cigarrillo e irme a casa”. Una vez terminada la representación, la función, sólo resta regresar a la “vida anterior” (32). El narrador dice en una oportunidad: “Así es la vida: se aprieta un botón y la vida se enciende” (38). De manera que podemos pensar que una vez apagadas las luces, la vida, la vida de la *estrella*, se apaga y sólo queda: “No olvidar que mientras tanto, es tiempo de frutillas. Sí.” (94). Una vez transcurrida *la hora de la estrella*, todo se vuelve trivial.

En conclusión, hemos analizado el desplazamiento del narrador de su figura de escritor a la figura de actor que planteábamos al comienzo del trabajo, a través de diferentes categorías teatrales (corporalidad, simplicidad, temporalidad, etc.), haciendo foco, primero, en lo que llamamos la *preparación del actor*, en el preludio a la historia de Macabea, y luego en las interrupciones del narrador durante la historia propiamente dicha. Así, hemos podido observar cómo el narrador, a través de diferentes marcas textuales que hemos analizado en detalle, va configurándose a lo largo del texto como actor. Rodrigo S.M. es un *cuero conductor*, uno, en sus propias palabras, “de los más importantes” (22). O tal vez el más importante, ya que sin él, sin la *estrella*, la historia de Macabea no tiene lugar, el drama se desvanece.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. “La intensidad de los perros vagabundos: Introducción a *La hora de la estrella*”. En Clarice Lispector. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Brook, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Moriconi, Ítalo. “La hora de la basura”. En Clarice Lispector. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós Ibérica, 1998.
- Stanislavski, Constantin. *Manual del actor*. México: Editorial Diana, 1963.
- _____. *La preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.