

inventa a sí mismo y da sentido a su propia existencia: «tengo en mis manos un destino y sin embargo no me siento con el poder de inventar libremente». Escribe para dar contenido a la vida de Macabea; no obstante, con ella muere su obra porque ya no le queda nada más que decir. Macabea es su razón de ser como escritor y sin ella su voz se apaga porque el narrador se alimenta de los instantes de su personaje, de su insignificancia, de la brevedad inmaterial y sin peso de su presente. El relato de la vida instantánea de la mujer se convierte así en metáfora de la tensa relación umbilical que existe entre el autor y su obra. También el narrador es un excluido del mundo, también es un ser anónimo pero, él sí, lleno de dudas e incertidumbres sobre su labor. Las preguntas que Macabea no se hace sobre su vida se las hace la voz narrativa sobre el acto de la escritura. Así, *La hora de la estrella* –la obra entera de Clarice Lispector– es una reflexión sobre la creación literaria y la necesidad del lenguaje: «si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días». La prosa de Clarice Lispector, hecha de frases cortas, de versos, esa voz pensada, metódica y densa, viste el proceso intelectual del acto de la escritura de *intuición* para poder, así, hablar de lo inasible y de lo instantáneo. La palabra es

algo palpable y matérico que sirve para convertir en realidad los instantes, para hacer que exista esa vida de nadie hecha de nada que es Macabea.

Una literatura construida por la sensación del instante implica que la palabra literaria de Clarice Lispector sea fragmentaria, corta e impregnada de una buscada y útil técnica poética enriquecedora del mundo de imágenes que se crea en la mente del lector. Los límites de lo insignificante crecen con las palabras; sin embargo, al ser la página –la literatura– el campo de debate sobre el esfuerzo que supone la escritura («lo que escribo es una niebla húmeda», dirá el narrador de *La hora de la estrella*) es ahí donde la voz más se identifica con el silencio: «estoy absolutamente cansado de la literatura; sólo la mudez me hace compañía [...], la búsqueda de la palabra en la oscuridad». Con la expresión de ese silencio la escritora brasileña consigue la intensidad narrativa que caracteriza sus obras. Quizás el símbolo más dramático de ese silencio latente en la obra de Clarice Lispector sea el fracaso en el amor de Macabea. La única distorsión en la *vida no-vida* de esta mujer es la aparición de Olímpico, alguien que une su soledad a la de Macabea simplemente porque son de la misma región brasileña. Como la relación que Macabea

tiene con el mundo, también el vínculo con Olímpico está fundamentado en el silencio y la incomunicación. La gran diferencia entre ambos es que el hombre, desde su brutalidad e insensibilidad, sí se pregunta sobre sí mismo y tiene ambiciones. Para el lector, Olímpico es lo más duro de la vida de Macabea, aquello que cierra el círculo de su drama inconsciente, pero Clarice Lispector sabe embellecer la ferocidad de esa relación: la poesía está en lo que no se saben decir Olímpico y Macabea, en la ternura a la que incita la desunión de sus diálogos, el analfabetismo sentimental de ambos, el vacío mental y al mismo tiempo primario de su incultura emocional. Hasta la atroz sentencia que Olímpico suelta para librarse de Macabea es un verso instantáneo y fugaz: «eres un pelo en la sopa. No te dan ganas de comer. Y ella reía porque no se acordaba de llorar».

La hora de la estrella es un relato sobre la infecundidad existencial, sobre lo que nace muerto, sobre el silencio y la nada y, al mismo tiempo, es una reflexión sobre la imposibilidad del acto de la escritura y sobre la necesidad de decir. «Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta». Este libro salva una «vida a la deriva».

Isabel Soler

Regreso a casa*

Un libro de Kundera es siempre un pequeño milagro: no sólo nos ofrece respuestas para preguntas que mil veces nos hemos hecho sin atinar a encontrarnos claramente con una solución satisfactoria, sino que también –y esto parece más milagroso aún– descubre para nosotros la clase de preguntas que, sin haberlas formulado jamás conscientemente, comprendemos de pronto que yacían de alguna forma en lo más profundo de nuestro ser o, si se quiere, de nuestra vida irreflexiva. En este sentido, cabría hablar de una especie de *microscopio* de uso exclusivo de este autor, bajo cuya poderosa lente se agitan, como bacterias, los motivos últimos que mueven la acción humana y las sinuosas tramas, colectivas e individuales, sobre las que discurre la existencia. Que nos mueven, sí, y nos constituyen a fondo, pero de los que sabemos muy poco, si es que algo sabemos, porque los interroga-

* Milan Kundera, *La ignorancia*, traducción de Beatriz de Moura, Tusquets, Barcelona, 2000, 208 pp.

mos apenas (nos interrogamos), si es que, del mismo modo, llegamos a hacerlo alguna vez. Y por si alguien objetara que la función *microscópica* es propia de toda buena literatura, habría que precisar aquí que, a diferencia de otros novelistas, que nos comunican disuelto en la narración lo que antes han visto a través de sus respectivos instrumentos de observación, Kundera tiene la peculiar virtud de ponernos *directamente* ante el suyo, por lo que las historias que nos cuenta acaban siempre por adquirir esa atmósfera casi de laboratorio donde asistimos, sobre cogidos, a los sutiles –y a un tiempo diáfanos, porque el microscopio es de una gran luminosidad– movimientos de los animalillos atómicos y subatómicos que nos componen, esos que dan forma a la vida subjetiva e histórica.

Valga esta introducción para entrar en la materia del último libro de Kundera, que no es otra que la del exilio y la vuelta a casa –al menos el intento de volver para quedarse–, y todo lo que estos dos movimientos de dirección contraria implican para uno mismo y para los demás: la nostalgia (*el no saber de o*, sencillamente, el no saber, *la ignorancia*); la ilusión forjada en la distancia, el desencanto posterior; la necesidad de comprender todo lo ocurrido mientras duró la ausencia, los cambios que justamente permitieron o invitaron al regreso; lo que cambió en nosotros

y en los otros, lo cual nos hará sentir de nuevo, probablemente, exiliados en nuestro propio país; las exigencias que se nos plantean para hacernos sentir, y que nos sientan, otra vez, *propios*; los paraísos e infiernos de la memoria (lo poco que se recuerda, lo mucho que se olvida), la disimilitud de los recuerdos (tú no me has olvidado, yo lo he olvidado casi todo de ti); o, por fin, los reencuentros marcados por el azar, no por la necesidad (tema obsesivo en el autor, que en *La inmortalidad*, quizá su mejor novela, se traduce en un reencuentro accidental y completamente intrascendente entre dos personajes en una calle de París, y aquí en algo aparentemente más sustancial aunque al fin parecido, en el aeropuerto de la misma ciudad, subrayado por el trágico no –encuentro entre quienes *necesariamente* tenían que encontrarse: Josef, el checo que vuelve a Bohemia desde Dinamarca después de veinte años de exilio, y Milada, su gran amor de juventud).

Como ocurre con casi toda la obra de Kundera (músico, además de escritor, e hijo de músico), esta novela presenta también una estructura musical: breve exposición del tema central (*Del exilio*, se podría llamar); pequeños motivos derivados y complementarios; siempre con destellos de aquél; variaciones del tema a cargo de

uno o varios instrumentos; por fin gran desarrollo orquestal, y *finale*, nunca *molto vivace*, siempre *adagio*, sombrío.

Veamos algunos ejemplos de subtemas, de *motivos*, de preguntas. ¿Qué fue de aquel pintor checo que hacia 1955, «época en que la doctrina del arte socialista exigía con severidad el realismo», se vio obligado a encontrar «el milagroso punto en el que los imperativos de los ideólogos se amoldaran a sus deseos de artista»? En el cuadro que el pintor le había regalado entonces a Josef con una dedicatoria, «las barracas que evocaban la vida de los obreros eran el tributo a los ideólogos; los colores, violentamente irreales, el regalo que se hacía a sí mismo». Y «si en 1905 lo hubieran expuesto junto a otros cuadros fauvistas, todo el mundo se habría sorprendido de su rareza, intrigado por el aire enigmático de un visitante llegado de un lugar tan lejano». Sin embargo, después de 1989 (caída del Muro de Berlín), los cuadros de este mismo pintor ya «no se distinguían de los millones de cuadros que entonces se pintaban en el planeta; el pintor podía jactarse de una doble victoria: era totalmente libre y totalmente igual a todo el mundo».

¿Y qué habrá sido de aquel amigo comunista que sacó a Josef de la cárcel y logró que abandonara a salvo el país? «¿Cómo se aco-

moda su formación marxista a la restauración del capitalismo aplaudido en todo el planeta? ¿Se habrá rebelado? ¿O habrá abandonado sus convicciones? Y si las ha abandonado, ¿será un drama para él? Y ¿cómo se comportarán los demás con él?» Misterio (motivo melódico recurrente y siempre inconcluso) que se despeja hacia el final de la novela, cuando Joseph decide por fin hacerle una visita en su casa, y cuya resolución no puede ser más simple ni más desesperanzada. En efecto, lo que esta visita hace es confirmar al protagonista «una antiquísima idea suya, que entonces había tomado por blasfema: la adhesión al comunismo no tiene nada que ver con Marx y sus teorías; la época no hizo más que brindar a la gente la ocasión de poder satisfacer sus más diversas necesidades psicológicas: la necesidad de mostrarse no conformista; o la necesidad de obedecer; o la necesidad de castigar a los malos; o la necesidad de mostrarse útil; o la necesidad de avanzar con los jóvenes hacia el porvenir; o la necesidad de formar una gran familia».

Y finalmente –y para volver al tema central, el del regreso a la patria que, de manera real o potencial, forma parte siempre de la música del exilio–, una afirmación kunderiana que tiene la virtud de resumir una cuestión en principio espacial (cambiar una parte del