

MACABÉA Y LAS MIL PUNTAS DE UNA ESTRELLA*

Nádia Battella Gotlib

Universidade de São Paulo – Brasil

nadia.gotlib@gmail.com

La primera historia

MACABÉA NACIÓ EN EL SERTÓN de Alagoas. Soportó hambre y penurias en su infancia. Perdió a sus padres siendo aún niña, fue criada por una tía que la maltrataba y que la llevó a Río de Janeiro. Al morir su tía, Macabéa, sola, comienza a vivir en un cuarto de pensión en los suburbios, junto a cuatro muchachas que trabajan como vendedoras en las Lojas Americanas.¹ Trabaja como dactilógrafa en una oficina, pero, por ser incompetente, se encuentra a punto de ser despedida por su jefe, don Raimundo. Vive la rutina de una vida miserable, sin darse cuenta de esa miseria, pensando que la vida es así normalmente. Tiene algunos pequeños placeres: recortar retratos de artistas de cine y anuncios de periódicos viejos, oír canciones románticas e informaciones inútiles transmitidas en la emisora Radio Reloj.

Un día Macabéa conoce a un paraibano de nombre Olímpico, que se convierte en su novio. Es un fanfarrón ambicioso y también un ladrón que tiene el firme objetivo de triunfar en la vida y ser un político. Pero Gloria, una compañera de la oficina de Macabéa, una joven bien alimentada, sensual y despierta, le roba el pretendiente. Después intenta atenuar su culpa invitándola a comer algo en su casa. Allí, Macabéa come demasiado y se siente mal. Por causa de esta indisposición y también porque siente dolor en todo el cuerpo,

* Este texto fue publicado originalmente como “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”, en el libro *Personae*, orgs. Lourenço Dantas Mota y Benjamin Abdala Jr. (São Paulo: SENAC, 2001), 285-317. Traducción de Claudia Esperanza Durán.

1 Populares almacenes de cadena en Brasil [N. del T.].

la nordestina busca un médico cuando recibe su salario; un médico que está frustrado por ser médico de pobres y no ganar dinero. El médico se da cuenta de su estado de desnutrición y de una neumonía incipiente, y le receta lo que ella nunca podría comprar: buena alimentación. Gloria es también quien, con la buena intención de que Macabéa tenga una vida mejor, le recomienda una adivina, Madame Carlota, gracias a la cual ella misma consiguió a su novio Olímpico.

La adivina, exprostituta y proxeneta, le lee la suerte a Macabéa y, siendo una comerciante astuta, le vende la ilusión de un futuro feliz, anunciándole un matrimonio con un extranjero atractivo y rico. Macabéa sale de allí llena de esperanza y, justamente al salir de la consulta, es atropellada por un carro de marca extranjera, un Mercedes-Benz. Tendida en el suelo, como si hubiera sido perforada por una estrella de mil puntas que explotó en sus entrañas, intenta vomitar y escupe un poco de sangre. Este es su momento de brillo y gloria, ya que por primera vez se siente notada por las personas que se aproximan a verla; es cuando alcanza la plenitud de aquello que siempre quiso ser, una estrella de cine. En ese momento, Macabéa muere. Y consigue ser Macabéa, ella misma, en su grandeza de brillo, mirada por todos los que la rodean, en su miseria de ser siempre nada y nadie, arrojada cerca del andén y de la hierba que nace entre las piedras de un callejón.

Esta podría ser una historia de Macabéa, a partir de la selección de unos pocos datos biográficos suyos que aparecen en la novela *La hora de la estrella*, escrita por Clarice Lispector y publicada en 1977. Solo que estos hechos, aunque hagan parte de la historia de Macabéa, son insuficientes para traducirla. Macabéa no es solo el resultado de la suma y de la secuencia de hechos. Lo que hace la novela no es lo que acontece, sino lo que circunda ese acontecer, tal como se presenta en la línea del romance moderno de Virginia Woolf, conforme lo entendió el crítico Erich Auerbach (1950). O sea, no son apenas los hechos los que hacen al personaje. Existe toda una materia narrativa que lo envuelve para tratar de desvendarlo y alcanzarlo en su esencia. Al final, ¿quién es Macabéa? Esta es la pregunta que nosotros,

lectores de la novela, hacemos. Y es la pregunta que se hace en todo momento Rodrigo S. M., el narrador de la historia, y lo que lo motiva a escribir esta historia.

La segunda historia

Macabéa es entonces un producto de su narrador. Sin embargo, todo personaje es, de hecho, el producto de un narrador que cuenta la historia, quien quiera que sea este. Pero en esta novela se da un caso especial: Macabéa nace del propio narrador que hace parte de la historia, pues este también es un personaje. Él es el autor de la novela en la cual nos cuenta cómo “crea” a Macabéa. Él es el creador y Macabéa es su criatura. Macabéa existe como proyección suya, como parte suya y en función suya. Esto es, Macabéa existe en la relación con el narrador, el personaje Rodrigo S. M. Es él quien nos cuenta la historia de cómo él, un escritor, inventa a Macabéa, explicando en todo momento cómo desarrolla el difícil trabajo de lidiar con las palabras y escribir una novela.

Más allá de la historia del personaje Macabéa, existe entonces otra historia paralela: la de cómo se hace la novela.² Sin embargo, parece que Macabéa se encuentra incorporada en su narrador y poco a poco se va desgarrando de él. Hay en realidad un “parto ficcional”, no solo en el sentido de que se trata de ficción —un autor procrea un libro—, sino en el sentido de que esta es la historia de la cual está compuesta “en realidad” la novela. Él nos cuenta cómo inventa el personaje Macabéa de su novela, que nace, crece, trabaja, se enamora, sueña y muere.

2 Vale notar que la película *A hora da estrela*, dirigida por Suzana Amaral y basada en la novela de Clarice Lispector, se detiene en una sola historia —la de Macabéa— deshaciendo ese entrecruzamiento de historias que es característica básica de la construcción de la novela.

El nacimiento

Macabéa nace pronto, al inicio de la novela. Sin embargo, es allí cuando el narrador cuenta cómo sucede todo inicio, con el paso del caos a la forma. Es el comienzo del mundo y de la vida —del mundo ficcional de la novela y, con él, de la vida de Macabéa—: “Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula le dijo sí a otra y nació la vida” (Lispector 2011, 12).³

En ese mismo momento en que las moléculas se unen en un “estructuendo de átomos” (13), empiezan las preguntas, incluso al respecto del propio inicio, inalcanzable: “¿Cómo comenzar por el principio, si las cosas suceden antes de suceder?”. También se da inicio a las frustraciones de conseguir contar la verdad de las cosas a través de la palabra: “La verdad siempre es un contacto interior e inexplicable”. Y el narrador insiste: “Mientras tenga preguntas y no haya respuestas continuaré escribiendo” (12). Macabéa es la puesta en marcha de ese cuestionamiento. Es la personificación de las preguntas posibles.

En este inicio aparece también por primera vez la alusión a aquella que está naciendo como un personaje y que, por ahora, forma parte de un tipo de personas: las nordestinas, que creen en la palabra “felicidad”: “Nunca vi palabra más demente, inventada por las nordestinas que andan por ahí a montones” (12). Según el testimonio del autor-narrador, su personaje es una nordestina que él vio “en una calle de Río de Janeiro”, cuando atrapó “al vuelo el sentimiento de perdición en el rostro de una muchacha nordestina. También sé de las cosas por estar viviendo. Quien vive sabe, aún sin saber que sabe” (13). Así, por la lástima de Rodrigo, nace la nordestina que todavía no tiene nombre.

De este modo, esas dos líneas narrativas —o dos historias— que aquí nacen juntas, también caminan juntas a lo largo de toda la novela. De un lado, la historia de Macabéa, personaje caracterizado por

3 Todas las citas de la novela hacen referencia a la edición de Aguilar (véase Lispector 2011). En adelante, se mencionará únicamente el número de página.

la “falta”, por la miseria y con cierta dosis de ingenuidad al pensar que la tal “felicidad” pueda existir. Por otro lado, de forma paralela, la historia de Rodrigo que escribe su novela, inventando a Macabéa y manifestándose sobre ella, a través de comentarios, críticas, autoexigencias, ansiedades, titubeos, miedos y frustraciones, en un testimonio “en directo”, mientras escribe sobre su experiencia profesional de escritor. Por un lado, la historia de la conciencia de Macabéa, su personaje. Por otro, la historia de la conciencia que tiene de ella el escritor, su creador. Este juego de modos de ver y de construir la historia es importante como marca de la narrativa: el asunto de la novela es la propia ejecución de la novela. Se trata, por este motivo, de una metanovela.

Macabéa nace así fusionada a su narrador, con uno u otro dato que despunta en medio de las consideraciones que este va haciendo sobre su escritura, teniendo ante sí pocos datos con los cuales construye su personaje, y mucho que comentar sobre su difícil trabajo. De cualquier manera, Macabéa nace del dolor, el dolor que provoca la miseria o, de modo general, *el lado feo* de la vida, que es tan difícil de enfrentar, y al cual el narrador propone dar vida para que, al sacarlo de sí, pueda entonces percibirlo y reconocerlo. Macabéa, al final de la historia, también vomita su propio dolor, o su verdad interior, sobre la forma de estrella que le tortura las entrañas en mil puntas lacerantes.

En ese inicio, Macabéa es una obra en vías de ser ejecutada, “en la inminencia de”, mientras el narrador calienta el motor para poner en marcha su personaje. De ahí la aproximación que se hace poco a poco, por el narrador y por nosotros los lectores que lo acompañamos, en este proceso en etapas sucesivas, una “visión gradual” y por un contacto difícil, peligroso, sufrido, decisivo, irremediable. Pero, ¿por qué tanta dificultad y tanto sufrimiento? Por ser Macabéa quien es.

La infancia

Hija del sertón, nace una niña raquítica. Queda huérfana a los dos años, cuando los padres mueren de “malas fiebres” en el interior de Alagoas. Va para Maceió con la tía solterona, su única pariente, que le pegaba mucho y como castigo le prohibía comer queso con dulce de guayaba, “la única pasión de su vida”.

Infancia “sin pelota ni muñeca”, no podía ni siquiera jugar con animales —porque serían una boca más que alimentar—, entonces, jugaba con pulgas. Trabajaba para la tía: barría el piso. Oía canciones infantiles. Y, no se sabe bien por qué, se mudan las dos para Río de Janeiro.

Vivía, entonces, sin saber, sin preguntar y sin reclamar. Vivía apenas, como un día habría de morir y ser torturada, solo que sin saberlo. Es ese modo naturalmente instintivo de adherirse a la vida lo que da consistencia al personaje, y lo que alimenta la inquietud del narrador, ávido y temeroso, en esta, su jornada para retratar a Macabéa.

El jefe: don Raimundo

La tía, que le consigue un empleo, muere. Y ella, sola, comienza a vivir en una pensión en los suburbios, en la calle del Acre, en un cuarto con cuatro muchachas vendedoras de las Lojas Americanas, las cuatro Marías: María da Penha, María Aparecida, María José y María, a secas. Vive allí, cerca de las prostitutas, de los depósitos de carbón y cemento y de los muelles del puerto. Hablaba muy poco. Hacía un año que estaba resfriada. Y tosía. Por las noches tenía hambre, pensaba en un muslo de vaca y luego masticaba y engullía papel. Se tomaba un sorbo de café frío antes de dormir, se despertaba con acidez. Cuando comía huevo, le dolía el hígado porque la tía le enseñó que así pasaba y ella obedecía. Para ella no había Dios, ni el otro. De vez en cuando iba a la zona sur a mirar tiendas.

Entonces, no es solo una muchacha que vive en Río de Janeiro, sino que vive en una “ciudad hecha contra ella”. La muchacha, que por ahora es “una nordestina” todavía sin nombre, se va así

formando a partir de aquello que ella es: lo que *no* tiene. Por ejemplo, al contrario de las jóvenes que venden su cuerpo, que es su “única posesión real”, el personaje ni eso tiene: “ni cuerpo tiene para vender”. Vive sobre el rechazo: “nadie la quiere, ella es virgen e inocua, a nadie le hace falta”. Es anónima, como muchas otras muchachas, “desparramadas por conventillos, en cuartos con cama, trabajando atrás de los mostradores hasta la estafa”, como objetos permutables que “tanto podrían existir como no” (13). No se daba cuenta de que “vivía en una sociedad técnica donde ella era un tornillo del que se podía prescindir” (23). E inmediatamente el narrador la asocia con él mismo: “Además —descubro ahora— yo tampoco hago la menor falta y hasta lo que escribo podría escribirlo cualquier otro” (13). Al reconocerse en Macabéa, se reconoce también como un número, perfectamente intercambiable.

Pero mientras el narrador es escritor y novelista que manipula los recursos del lenguaje con tal de mover a su lector, Macabéa es una dactilógrafa que simplemente copia, y mal, letra por letra, textos que le dan para transcribir, adiestrada por la tía, ya que había estudiado apenas hasta el tercero año de primaria. Copiaba, por ejemplo, “de la letra linda y redonda del amado jefe la palabra ‘designar’ de modo como en la lengua hablada se diría: “designinar” (14).

Por eso el cuidado del narrador en mostrar su pobreza, aunque corra el riesgo irremediable de transformarla en otra cosa, ya que él, como escritor, posee erudición, aunque afirme no ser un intelectual porque escribe con el cuerpo. Teme “desfigurar” la pobreza de la muchacha, que es ignorante, enriqueciéndola con sus propios bienes intelectuales y artísticos de escritor. En este caso, la palabra embellecida no corresponde con la cosa que ella representa:

No voy a adornar la palabra porque si llego a tocar en el pan de la muchacha, el pan se convertirá en oro y la joven (ella tiene diecinueve años) y la joven no podría morderlo y moriría de hambre. Tengo entonces que hablar de un modo sencillo para captar su delicada y vaga existencia. (14)

El escritor intenta así alcanzar a Macabéa —es decir, su lenguaje simple y despojado de cánones, de algún “otro”— incluso minimizando su propia tradición de significaciones. Esta experiencia de lenguaje suicida es el triunfo revolucionario de esta novela.

Y el narrador propone este proyecto en todo momento, que es no solo de él, sino de todos nosotros. Este es el carácter político-militante de la experiencia del lenguaje de Macabéa, la que todavía no tiene nombre, que nace del barro y cuyo destino el narrador nos delega a nosotros, sus lectores: “Cuiden de ella porque mi poder consiste solo en mostrarla para que ustedes la reconozcan en la calle, andando levemente a causa de su flacura revoloteante” (17). Al exponerse en esta confrontación difícil, con su cara al mismo tiempo despreciable y seductora, la intención del narrador parece ser enfrentarse con el “otro lado” de cada uno de nosotros y que a todos nosotros nos pertenece.

Porque con el contacto con el personaje hay contacto con lo insípido, con lo que no se puede esquematizar. Y el narrador necesita llenarse de valor para afrontar el estado de riesgo delante de lo que todavía es desconocido, al “abandonar sentimientos antiguos que ya fueron confortables” (17). De ahí el poder desmitificador de la escritura que en esta novela lidia con esa “cosa” que es el personaje sin “valor” de mercado, fuera de cualquier sistema, insólita. Afirma el narrador: “Le faltaba la maña para darse maña” (20). Sin el repertorio de valores consagrados por el medio social, ausente de la conciencia de ese repertorio, la muchacha vive como inmersa en sí misma. Y actúa como si fuese “tonta”.

Así ocurre la primera vez que aparece en escena, dialogando con su “amado jefe” don Raimundo Oliveira. Cuando este la despide por ser incompetente —se equivocaba mucho y ensuciaba el papel—, ella todavía pide disculpas. Tantas, que el jefe se sorprende “con la inesperada delicadeza y algo en la cara casi sonriente de la dactilógrafa” (20). Suaviza entonces la decisión, diciéndole que el despido puede no ser inmediato, que podría demorar un poco. Es cuando la muchacha, atolondrada, va al baño, mira el espejo y no ve ninguna

imagen, o ve una imagen “deformada” por el espejo “ordinario”, con la nariz enorme como la de un payaso.

Esa incompetencia incomoda. Mejor ignorarla que tratar de tocarla, entenderla, arreglarla. Por eso Macabéa es la herida en carne viva, que se ve en cada esquina. Es como una palabra fuera del canon de determinado código, ausente de su campo de acción, en la que nada significa, dislocada, sin darse cuenta de eso ni de nada. Es una empleada de oficina, pero no tiene función. Este enfrentamiento incita al cuestionamiento. Entonces, ¿cómo es posible que exista eso, Macabéa, tan despreciada por todos? ¿Y cómo es posible que exista en ella la vida, en medio de tanta pobreza? Por eso afirma el narrador: “existir es cosa de locos, caso de locura. Porque lo parece. Existir no es lógico” (17). La novela cuenta la historia de un autor que se encuentra de frente con la vida absurda de Macabéa.

Los placeres

Los domingos, “se despertaba más temprano para quedarse con más tiempo sin hacer nada” (26-27). El ocio es su gran placer: no hacer nada. Y un cierto domingo tuvo una alegría: vio un arcoíris. Y luego quiso ver fuegos pirotécnicos, como en Maceió. Tenía lujos: pintarse las uñas de las manos de rojo e ir al cine una vez por mes. Y pedía prestado el radio a una amiga del cuarto para oír, diariamente, bien bajito en las madrugadas, por Radio Reloj, el programa *La hora exacta y cultura*.

Pero lo más importante era el modo como vivía, sin pensamientos: “Nunca había pensado en ‘yo soy yo’” (28).

El narrador, que constantemente piensa y que confiesa cierto pudor —tal vez fingido— de falsear la realidad de la muchacha, parece dirigir el proceso narrativo. Sin embargo, a cierta altura él atribuye tal proceso creativo al “Dios dirá”. Ocasión y acaso no se mezclan. Y el lector se queda sin saber, en realidad, quién domina esta situación: el autor de la obra o su propia obra; él o ella, Macabéa, que va adquiriendo consistencia y poder.

Porque Macabéa va ganando fuerza en la medida en que ocupa el espacio de la narrativa, justamente con la gran dimensión de su levedad enjuta e incipiente, no pensante, cuando se impone al autor, si bien de forma involuntaria, mediante su silencio, en cuya memoria no viven ni los nombres del padre o la madre, que la tía nunca mencionó y ella olvidó. No obstante, algunas marcas permanecen. Porque comió gato frito en su infancia, sufría a veces de náuseas cuando comía. Y nunca fue a un restaurante, solo comía en el bar de la esquina, de pie. Pero vivía en la ingenuidad de confiar en la afirmación de que “quien espera siempre alcanza”.

Esta aceptación completa de todo, sin cuestionamientos, la lleva a una especie de fantasía con “deslumbrantes sueños”, aunque sin éxtasis. No era santidad, era apenas “una extensa meditación sobre la nada”. Los anuncios que recortaba de periódicos viejos de la oficina los pegaba en un álbum. En esta colección de residuos del consumo, lo más precioso era la imagen de un frasco de crema, que la lleva a una conclusión: si ella tuviera uno, se lo comería a cucharadas. Y el narrador explica: “[...] es que le faltaban grasas y su organismo estaba seco como bolsa medio vacía de tostadas despedazadas” (29).

Y, cuando ve un hombre “tan, tan, tan lindo” (30), siente deseos de tenerlo en casa.

La serie de ingredientes que el novelista va recortando hace parte de un repertorio descartado de la tradición del arte comprometido con la contemplación de lo que es “bello”. Y la reacción del lector es de malestar e incomodidad. No es agradable conocer a Macabéa. No es agradable leer esta novela. Causa repulsión, a veces repugnancia. Se puede entonces afirmar que el mismo “no”, con el cual compone al personaje, es usado por el autor para construir este libro que se hace contra sí mismo, que se mata a cada página, por la carga de datos negativos que se van sumando para no dejar que ningún valor se sustente. Sobre este aspecto, el libro es en sí una explosión donde todo se desmonta y se desmitifica. De ahí viene, sin embargo, la razón de su valor artístico, que crea una especie de magnetismo de atracción del narrador y del lector por ese personaje, el más abyecto.

Este magnetismo no solo nos atrapa por el extrañamiento de esa figura, Macabéa, sino por el extrañamiento de su narrador, que se descubre a sí mismo, extraño entre todos, a través de ella. Centrado en la conciencia de su papel profesional de escritor y de su clase social más favorecida, el novelista cuenta con un patrimonio intelectual, pero sabe que la lectura de la novela es superflua para quien tiene hambre: analfabeto no lee. Sabe que para la burguesía promedio, la novela es apenas una válvula de escape de la vida torturada que esta clase lleva, sin perspectivas concretas de cambio. Y sabe que la clase alta lo ignora, lo ven “como un monstruo raro” (17). Tiene un libro y no cuenta con posibles lectores. Tal como Macabéa, el narrador se descubre también dislocado, irónicamente, a través de ella.

El pretendiente: Olímpico

Era un “pretendiente raro”. No podría ser diferente, siendo Macabéa quien es.

Y comienza en el mes de mayo, conocido tradicionalmente en Brasil como el mes de las novias. Tuvo incluso cierta preparación, si bien fuese involuntaria. La joven nordestina le miente a su jefe diciéndole que se quitará un diente y consigue un día de descanso, para poder disfrutar del cuarto solo para ella. Justamente en el mes de mayo, cuando encuentra “la primera especie de pretendiente de su vida”, por primera vez Macabéa *habla* en la novela. Conversa —si a esto se puede llamar conversar— con el muchacho que encuentra en medio de la lluvia.

La primera reacción del enamorado cuando él le pregunta su nombre y ella le responde es de extrañamiento. Él no le entiende: “¿Maca qué?”, y opina que ese nombre “parece una enfermedad de la piel” (32). Se configura la rareza de Macabéa ahora a partir de su propio nombre. Solamente en otro encuentro ella recuerda preguntarle su nombre y él responde: Olímpico de Jesús Moreira Chaves, para encubrir el nombre real, que era apenas Olímpico de Jesús, y que lleva el “de Jesús” típico de los hijos naturales.

La realidad de los dos es similar: ambos nordestinos, desplazados en la gran ciudad. Eran, como lo afirma el narrador de esta historia, “animales de la misma especie que se ofalteam” (32). Pero hay una gran diferencia entre los dos: él cree que sabe; ella no sabe nada. Él tiene ambiciones: librarse de esa vida a través del ascenso social, así sea con recursos ilícitos, como el robo, el asesinato, el matrimonio con alguien de posición más elevada. Es por eso que no admite que “no sabe” ciertas cosas, como el propio significado de su nombre, Olímpico. Por eso afirma ser “metalúrgico”, no simplemente “obrero”. Ella, por su parte, cree que no necesita “vencer en la vida” (36).

Durante el noviazgo, aparecen coincidencias desagradables, llueve siempre. Y en las conversaciones hay “falta de tema”.

Es imposible tener intercambio de ideas, emociones, pensamientos, ya que el sentido no camina, permanece estático, en la tautología, esto es: una cosa es siempre esa misma cosa y no otra. Esta tendencia es natural en Macabéa —para ella, las cosas son lo que son y punto—. Para él, “la cosa es apenas lo que es”, es una opción adoptada por astucia, para así zafarse de situaciones embarazosas.

Por eso Macabéa responde al pie de la letra, sin considerar los otros sentidos de cualquier palabra. O responde con un sentido aproximado: para ella, “amor” es un “no sé qué”. O dice cualquier cosa, como cuando se detienen en frente de una tienda de clavos, tornillos, tubos y latas: “A mí me gustan los tornillos y los clavos, ¿y a usted?” (32). Algunas veces, presionada por Olímpico —que la recrimina por no decir nada— dice frases que oye en Radio Reloj, enseñanzas inútiles del tipo “Y tú sabías que...”, como esta: “¿Y tú sabías que la mosca vuela tan deprisa que si volase en línea ella daría la vuelta al mundo en 28 días?” (40).

Cuando Macabéa le pregunta cosas que él no sabe, el taimado Olímpico tiene otras salidas: agrade a Macabéa, reprendiéndola por hacer tantas preguntas; o la recrimina porque hace preguntas para las que no hay respuesta. Durante un paseo por el Jardín Zoológico, Macabéa le pregunta: “En Radio Reloj dijeron una palabra que me pareció medio rara: mimetismo” (39). Las palabras aquí son cosas,

casi personajes que forman parte del repertorio de lo que el romance discute: el lenguaje y el universo de la representación. Olímpico no sabe responder, la mira desconfiado y la reprende, usando la fuerza del macho: “¿Te parece que son palabras para que diga una chica virgen? ¿Y para qué sirve saber tanto? El Mangué está lleno de jovencitas que hicieron demasiadas preguntas” (40). En una sola réplica, para camuflar sus propias fallas (él no sabe qué significa “mimetismo”), el hombre le atribuye a la mujer una moral (existen cosas que ella no puede hacer), la ignorancia (ella no necesita saber mucho) y le hace una amenaza (el castigo para la mujer desobediente sería vivir en la zona roja, como prostituta, lugar donde “solo pueden ir los hombres” [40]).

La reacción de Olímpico con relación a Macabéa puede ser la de nosotros los lectores frente a ella. En la mitad de un diálogo sin nexo —ya que habitan diferentes universos y no se pueden entender— él le hace una pregunta importante: “[...] Escucha: ¿estás fingiendo que eres idiota o lo eres?”. Esta tal vez sea la afirmación que más apropiadamente traduzca el modo de ser de Macabéa, y el nuestro como lectores, que delante de ella tenemos una doble reacción: ella nos provoca risa, seguida de culpa por haber reído. Ella es y no es idiota. Y nosotros nos reímos y no nos reímos de ella.

En el contexto del libro, la respuesta de Macabéa también es significativa, cuando ella responde: “No sé bien lo que soy, me encuentro un poco... ¿qué?” (40). Es decir, lo que ella es, para ella no está definido. Ella personifica, en este aspecto, la verdad que nunca se alcanza, la representación, por medio de la palabra que nunca es fiel a la cosa representada, ya que el mimetismo (la representación) es siempre una “imagen” de lo real, nunca la cosa en sí. Esa cosa es inexplicable, como Macabéa es inexplicable, y acaba siendo construida por su creador a través de intentos de aproximación de aquello que tal vez ella sea.

Tanto que enseguida se comprueba la diferencia entre los dos personajes, en el diálogo en el cual Olímpico le pregunta si ella sabe por lo menos que se llama Macabéa. Y ella responde: “Es verdad. Pero no sé lo que hay dentro de mi nombre. Solo sé que nunca fue

importante...”, a lo que Olímpico responde: “Pues quiero que sepas que mi nombre será escrito en los diarios y será conocido por todo el mundo” (40). Ella vive naturalmente la “falta” o el “hueco” de sí misma, en un eterno presente. Él proyecta un futuro promisorio, por la exhibición y la propagación de las apariencias.

A esta altura, el narrador, que había dejado a sus dos personajes dialogando, vuelve a asumir la narración, un tanto sorprendido por estar allí, solo registrando los hechos, sin hablar de sí mismo. Por eso se pregunta, intercalándose en la historia, entre paréntesis: “(¿Pero y yo? ¿Y yo, que estoy contando esta historia que nunca me sucedió ni a mí ni a nadie que yo conozca?)”. Se trata de la ironía del autor, que sabe que historias como esta suceden a cada instante. Y al mismo tiempo en que afirma que escribe ficción —la historia es inventada— vuelve sobre sí mismo justamente para mostrar que “él sabe”, esto es, queda abismado consigo mismo “al saber tanta verdad”, ya que este es su oficio de escritor, el de “adivinar en la carne la verdad que nadie quiere observar” (40). Una ironía más del narrador, que afirma la fuerza de su acto ficcional mientras desvela la verdad encubierta en este su universo de ficción.

Aquel noviazgo solo puede terminar en nada. La vida de Macabéa era “insulsa como pan viejo con manteca”. Y él “era un diablo premiado y vital y de él nacerían hijos” (42). Si él tenía el semen, ella tenía los ovarios marchitos. Dicho y hecho: el noviazgo llega a su fin.

La compañera: Gloria

Es aquí cuando el narrador de repente descubre que Olímpico no estaba satisfecho del noviazgo y se interesa por Gloria, la compañera de oficina de Macabéa. Mientras que Macabéa era un “subproducto”, Gloria tenía “clase” y, a pesar de ser fea, estaba bien alimentada. Tenía madre, padre, comida a sus horas. Además, el padre trabajaba en una carnicería...

Cuando el noviazgo termina, Macabéa, que esperaba comprometerse y casarse, que tenía deseos y sensualidad, aún sin saber que los

tenía, no llora. Reacciona como siempre: acepta sin llorar. Hasta ríe, sin saber muy bien por qué razón. No siente ni tristeza —porque “la tristeza también era cosa de ricos, para quien podía, para quien no tenía nada que hacer. Tristeza era lujo” (43)—. Y compensa la falta con algo que le da placer: ya que los otros no le hacen ninguna fiesta, organiza para sí misma una fiesta particular, al día siguiente de terminar la relación. Compra un pintalabios nuevo, bien rojo, y se pinta los labios, pero cuando se mira al espejo, el color rojo parece más “sangre gruesa” brotándole de los labios. Y Gloria, sorprendida, creyendo que parecía “endemoniada” y prostituta, “mujer de soldado”, le hace una pregunta terrible: “¿Ser fea duele?” (44). Por cierto, Macabéa toma aspirina porque ella “siente dolor todo el tiempo”.

En este momento, Macabéa se encuentra más cercana a Gloria, que era taquígrafa, ganaba más y no se enredaba con las palabras difíciles. Para Macabéa, “Gloria era un estruendo de la existencia” (43). Tiene aquello que ella siempre deseó: gordura. Y lo que intentó tener, haciendo a la tía el único pedido de su vida: tomar aceite de hígado de bacalao, que vio en un anuncio y que le fue negado porque era un lujo. Gloria tenía también sensualidad, con sus cabellos oxigenados, lunar junto a la boca, bozo fuerte que parecía bigote, trasero alegre, aire de “nadie me manda a mí”.

De esta manera, combinaba bien con Olímpico que, para impresionarla y ganar posición de macho, masticaba pimienta malagueta sin tomar agua después. Olímpico intentaría continuar escondiendo, avergonzado, su corazón solitario para “subir” en la vida y entrar en ese “mundo de los otros”. Y el narrador le perdona esa ambición desenfrenada, surgida por marginalización social, un tipo de masacre de la especie indefensa. “El sertanejo es, antes que nada, una víctima. Yo lo perdono” (46), afirma el narrador, lector de *Los sertones*, de Euclides da Cunha, y que parodia la frase en la que el escritor afirma que “ante todo, el sertanejo es fuerte” (Cunha 1980, 75); parodia que funciona como un libelo político en defensa del pueblo explotado, que se tiene que armar para sobrevivir y que todavía puede esperar su momento.

Si bien Macabéa no llega a ser amiga de Gloria ni ella de esta, aun así, Gloria tiene atenciones para Macabéa. Conversaba con ella en la oficina. Le ofrecía aspirina cuando la necesitaba. Se reía de ella sin maldad. Era “una desvergonzada muy lista, pero tenía fuerza en el corazón”. Pero no era una amiga, era una compañera. Al final, afirma el narrador: “Nadie puede entrar en el corazón de nadie” (45).

Macabéa tenía en Gloria una conexión con el mundo, aunque leve, como la que tuvo en el pasado con su tía, don Raimundo, Olímpico y con las muchachas con las que compartía el cuarto. En el campo de los sueños había todavía presencias constantes, como el retrato de Greta Garbo, a la que admiraba Macabéa, aunque quisiera ser Marilyn Monroe. Este mundo de ligeras conexiones contaría con dos eslabones: el médico y la adivina.

El médico de pobre

Invitada por Gloria a comer algo en su casa en el suburbio cario-ca, Macabéa bebe y come demasiado. Y se enferma. Solo no vomitó para no desperdiciar lo que había comido. Días después, con el dinero del sueldo, busca “al médico barato” recomendado por Gloria. Y la consulta muestra una situación más de calamidad, cuando la pobreza es una gran enfermedad, pues el médico le pregunta si hace dieta (ya que era tan delgada), lo que ella comía (perro caliente y a veces emparedado de mortadela) y lo que bebía (solo café y gaseosa).

¿Qué hace un médico de pobre que detesta ser médico de pobre? Da lo mínimo de sí, ya que no gana el dinero que le gustaría ganar. Finge que no percibe nada de esa miseria. Y le recomienda buscar un psicoanalista, porque comer solo perros calientes era pura neurosis. Después de sacarle una radiografía, comprueba el inicio de una tuberculosis, a lo que ella responde: “Muchas gracias, ¿sí?”. Y le recomienda un buen plato de “espaghettis bien italianos” (47). Al final, después de recomendarle que no tomara alcohol y ella no entender qué significa esto, él explota: “¿Sabe una cosa? ¡Váyase y que la parta un rayo!” (48). Si, por un lado, el médico asume una

posición cínica, mezclada con cierto sadismo y grosería, por el otro parece también una víctima de las circunstancias, que deja estallar su propia impotencia delante de las adversidades.

El narrador se introduce nuevamente en la historia para manifestarle a Macabéa su pasión: “Sí, estoy apasionado por Macabéa, mi querida Maca, apasionado por su fealdad y anonimato total pues ella no existe para nadie” (48). Es en ese momento que el narrador entusiasmado con su pobre y amada criatura, prácticamente resume lo que es Macabéa:

Maca, sin embargo, jamás dijo esas frases. En primer lugar, por ser parca de palabra. Y sucede que no tenía conciencia de sí y no exigía nada, hasta pensaba que era feliz. No se trataba de una idiota pero tenía la felicidad pura de los idiotas. Y tampoco prestaba atención en sí misma: ella no sabía. (48)

Inspirado por su objeto artístico y continuando el proceso del intercambio, el narrador actúa con su materia narrada tal como Macabéa, que no piensa. El narrador afirma, entre paréntesis: “(Este relato consta apenas de hechos no elaborados de materia prima y que me afectan inmediatamente antes de que yo pueda pensar en muchas cosas que no puedo decir. Además, ¿pensar qué?)”. ¿Será que dice la verdad? ¿O miente, como también miente Macabéa, de manera infantil, puesto que creía que “la buena educación es saber mentir” (48)?

Es cuando Gloria, quizá por remordimiento, le sugiere a Macabéa buscar también una adivina. Al fin y al cabo, ella consiguió un novio, Olímpico, porque la adivina le anunció que así sería. Macabéa le pregunta si es costoso. En este preciso momento, el narrador interrumpe una vez más el diálogo para meterse dentro de la historia.

Afirma que “está cansado de literatura”, cansado tal vez de la compañía de sus personajes, y no escribe por tres días. Solo, sin personajes, “me despersonalizo”, afirma él, como si se quitase una prenda de ropa. Y cuando regresa, le hace falta Macabéa. Entonces continúa

con el diálogo. Este intervalo incontrolable, que se deshace por momentos en la experiencia tan intensa de crear esta historia, sería una estrategia narrativa más del autor, que manifiesta miedo, aprensión, ansiedad, ante lo que todavía tiene que contar, y que intenta así, una vez más, posponer el desarrollo de su historia. Y de esta forma, hábilmente cultiva un cierto suspenso, que aumenta la ansiedad del lector.

Con dinero prestado por su compañera Gloria, Macabéa fue hacia Olaria en taxi, encontró fácilmente el apartamento del primer nivel y, mientras tocaba el timbre, notó que “entre las piedras del suelo crecía hierba”, y que “la hierba es tan fácil y tan simple” (50). Por cierto, tan fácil y simple como la propia Macabéa. Y como a Rodrigo le gustaría ser. Por lo menos es lo que nos dice a cada paso en la novela, lo que sin embargo puede ser también un recurso más del que se vale para seducirnos, para provocar en nosotros la pasión por Macabéa, una pasión que él mismo afirma sentir por su pobre Maca. Esta es también una historia de amor del autor por su criatura.

La adivina

Con la adivina se dará el último empujón a la vida de Macabéa, en el sentido de sacarla del vacío, insertándola en aquello en lo que se cree que es la felicidad. Pero lo que Macabéa recibe es otro “no” disfrazado de “sí”, a través de la apariencia fingida de la eficacia de la adivina, que intenta seducirla con ilusiones y mentiras. Macabéa, encantada, admira la sala, en la que todo es de plástico: poltronas, sofás, flores. Y después de que sale de allí una joven con los ojos rojos de tanto llorar, es finalmente recibida por Madame Carlota, maquillada de forma exagerada y de mal gusto.

Mientras habla, la adivina come chocolates, sin ofrecerle a Macabéa, quien, a su vez, no se extraña, ya que “había aprendido que las cosas son de los otros”. Mientras la bruja le cuenta sus logros, queda patente también su miseria, pues pasó por la prostitución, se contagió de enfermedades, sufrió decadencia física y fue víctima de violencia y explotación. Y al ver las cartas, intercala comentarios de mujer

experimentada, como por ejemplo: el olor del hombre es bueno y hace bien a la salud o “entre mujeres, el cariño es mucho más sutil” (51).

Cuando Macabéa parte las cartas “con la mano trémula”, el lector percibe que el personaje puesto en escena es efectivamente encaminado hacia un momento de grandeza: “Por primera vez iba a tener un destino” (51). Se crea así un cierto suspenso, frente a la revelación que le iba a ser dada.

Hay dramatismo en el habla de la adivina, con el objetivo de “impresionar” a su cliente, como cuando le cuenta cómo fue y es su vida, tan fácil de adivinar, por cierto. Y, de repente, cambia el curso de su versión con relación a la vida de Macabéa: le promete felicidad. Predice cambios desde el momento en que ella salga de esa casa: tendrá el novio de regreso, habrá matrimonio, el empleo estará garantizado por su actual jefe, habrá dinero de manos de un hombre extranjero. Por cierto, el matrimonio será con este extranjero, “que al parecer se llama Hans” y que “es rubio y tiene los ojos azules o verdes o castaños o negros” y tiene mucho dinero, y va a vestirla “con terciopelo y satén, y hasta vas a tener un abrigo de piel” (53).

La charlatanería de la bruja queda patente. A la muchacha que salió de allí llorando y que era feliz, le anunció infelicidad. A Macabéa le anuncia la realización de los sueños, que ella experimenta en una especie de mareo. Se siente boba, el corazón le bate fuerte, queda “embriagada”, “desorientada”, asume que está enamorada del gringo que ni siquiera conoce: Hans. Y parte al encuentro de su “maravilloso destino” (54).

La muerte

Agradecida, Macabéa le da un beso a la adivina; ella, que solo besaba la pared cuando pequeña, porque no tenía a quién besar. Y consigue ver que su vida era una miseria. Al salir de allí, al fin de la tarde, sabe que hubo un cambio —a través de palabras—. “Así como había sentencia de muerte, la cartomante le había decretado sentencia de vida” (54). Comienza a atravesar la calle y es atropellada por un auto

amarillo, un Mercedes-Benz “enorme como un transatlántico” (55), marca que tiene justamente una estrella como símbolo.

Macabéa tampoco lamenta esta otra caída. Ni se da cuenta de lo que realmente le sucede cuando un hilo de sangre le baja de la cabeza, la cara volteada hacia el andén, donde “vio entre las piedras del desagüe la rala hierba de un verde de la más tierna esperanza humana. Hoy, pensó ella, hoy es el primer día de mi vida: naci” (55).

El narrador hace breves comentarios que va encajando en la narrativa, ya sea para intentar retomar la historia antes del accidente, o bien para constatar que “la verdad es irreconocible” para los hombres y, por lo tanto, no existe; ya sea para preguntar, condolido, si “todas las historias que ya se escribieron en el mundo son historias de amarguras” (56).

Macabéa luchaba allí, “muda”, sin gritar, cerca del andén y del pasto entre las piedras del callejón, cuando comienza a lloviznar. Y, por primera vez, las personas se aproximan a mirarla. Macabéa no muere rápido. Por el contrario, todavía el narrador pregunta si ella va a morir, como luchando contra este destino, mientras alguien ya ha puesto al lado del cuerpo una vela encendida. Y se interroga al respecto de su narración: “¿Así se escribe? No; no es acumulando y sí desnudando. Pero tengo miedo de la desnudez, pues ella es la palabra final” (56).

En este final, Macabéa está próxima a ser lo que ella es: Macabéa, desnuda por el narrador, reducida a lo que es en realidad: Macabéa. O Nada. Por eso afirma el narrador: “Macabéa en el piso parecía volverse cada vez más Macabéa, como si llegase a sí misma” (56).

El narrador incluso sondea el tiempo y se pregunta si llegó la hora: “Descubro con alegría que todavía no llegó la hora de estrella de cine en la que Macabéa muera”. Si pudiera matar ahora a Macabéa lo pospone, porque quiere lo peor, la vida, que nos llega a nosotros, lectores, como “un puño en el estómago”. Es cuando observa a Macabéa abrazada a sí misma, en posición fetal, repitiendo yo soy, sin saber quién era: “Era una maldita y no lo sabía” (57). Ella allí, a

la espera de la muerte, como todos nosotros: porque ella “está como nosotros en vísperas de la muerte”.

En esa última agonía, en la que la muerte se confunde con el deseo y el gozo, con una fuerte connotación sensual, Macabéa se descubre también como mujer: “[...] pues solo ahora entendía que mujer nace mujer desde el primer vagido. El destino de una mujer es ser mujer”. Y pronuncia las palabras que nadie entendió, apenas el narrador: “En cuanto al futuro” (58), y que aparece como uno de los trece títulos del libro, que queda vibrando en el lector, en suspenso, como una puerta abierta hacia la nada.

Es en este momento que Macabéa, traspasada por la tortura interior, intenta expulsar su esencia: “En esta hora exacta Macabéa sintió unas profundas náuseas en el estómago y casi vomitó, quería vomitar lo que no es su cuerpo, vomitar algo luminoso. Estrella de mil puntas”. Y vomitó un poco de sangre. El narrador cuenta cómo se dio este último momento de la muerte con algunas imágenes. Cada una es un intento de traducción de esa “devoración”, la muerte como algo salvaje e instintivo de lucha por sobrevivir: “Y entonces —entonces el súbito grito estertéreo de una gaviota, de repente el águila voraz irguiendo hacia los aires elevados a una tierna oveja, el gato suave despedazando a cualquier ratón inmundo: la vida se come a la vida” (58). El narrador mata a su personaje para que su historia acabe; él es también un animal que devora a su presa. Aunque también ocurre lo contrario. “Macabéa me mató”, afirma él.

Macabéa es una parte del autor con la cual él finalmente se encuentra, después de dilatar hasta las últimas consecuencias el hilo de tal confrontación, al morir él con ella. “La muerte es un encuentro con uno mismo” (58), afirma. Solo le resta al narrador “prender un cigarrillo e irme a casa”, cuando manifiesta lo que todos nosotros, lectores, sentimos en esa aproximación gradual de Macabéa, que a estas alturas también es nuestra: “Dios Mío, solo ahora me acordé de que la gente muere. Pero, ¡¡pero yo también?!” (59).

El narrador acompaña así a Macabéa en sus incursiones por la vida al pasar por los múltiples espacios posibles: el campo profesional

del trabajo, el campo sentimental de las relaciones afectivas, el campo físico de la salud, el campo religioso de las creencias y las sectas místicas. Aunque en ninguno de ellos hay una puerta de salida. Sin embargo, la visión que se tiene de Macabéa no es una visión negativa. Por un lado, ella encarna el no-tener en un mundo regido por la urgencia de tener. Se concluye que, en nuestro país, el pobre no tiene cabida. Pero ella también encarna el milagro de la supervivencia como especie arcaica que resiste, en su fuerza instintiva de animal fuerte, por cuanto es materia viva latiendo, inmune a la violencia de los agravios que la vida le causa a cada instante.

La tercera historia

Macabéa también es la imagen positiva de cierto encanto que se intenta aferrar. Sobre este aspecto, encarna el gusto por la palabra que también es una cosa intangible. De ahí su pasión por la palabra “efemérides”, aún sin saber lo que significa. Y por la cosa-libro. Oye en la radio que había un libro que se llama *Alicia en el país de las maravillas*. Y se siente atraída por un libro que el jefe había dejado encima de la mesa y que se llama... *Humillados y ofendidos*. Más ironías crueles del autor.

Macabéa, que nunca había recibido ni carta ni telefonema, sueña con ser artista de cine; solo iba al cine cuando el jefe le pagaba el sueldo y a los cines más baratos. “Adoro los artistas. ¿Sabías que Marilyn era toda color de rosa?” (38). Le gustaban los musicales y las películas de terror. Con la ingenuidad de quien cree en todo lo que le dicen o ve. Cree en ángeles.

Esta ingenuidad inofensiva e indefensa causa una consternación enternecida por parte del narrador —y del lector—. Porque, a pesar de toda su pobreza o su miseria, “no había en ella miseria humana. Es que tenía en sí mismo algo de flor fresca”. De hecho, en esa reducción de sí misma, consigue ser, aunque involuntariamente o sin advertirlo, “materia viviente en su forma primaria”. Y se basta con

eso, en lo poquísimo o casi nada de lo que está compuesta, ya que tiene apenas “la pequeña flama indispensable: un soplo de vida” (29).

¿No sería esa la ambición escondida del narrador? En todo este proceso de aproximación a su personaje, lo que él quiere es justamente alcanzarla, alcanzándose a sí mismo de la forma más profunda posible, encarando la falta. Cuando piensa que ella podría haber nacido, se estremece y siente culpa. Pero al lograr matar a Macabéa, y morir con ella como narrador, ¿no habría alcanzado él su esencia propia, tanto desde el punto de vista personal, íntimo, suyo, como desde el punto de vista colectivo, social, de clase? En ambos casos, emerge una intimidad hasta entonces resguardada, encubierta, camuflada, ante su lado más miserable y despreciable.

La espina dorsal de Macabéa como “persona ficcional” reside en una constatación: “Están los que tienen. Y están los que no tienen. Es muy simple: la muchacha no tenía” (21).

Ese aparente fatalismo de Macabéa apenas realza, por contrapunto, el permanente estado de crisis y de la disponibilidad del grito y la rebeldía por parte del narrador, que siente por Macabéa lo que ella no tiene condición de experimentar por sí misma: el derecho al grito, mediante el compromiso serio con la reivindicación.

El lector tiene, pues, una misión que cumplir, lo que nos delega a nosotros como lectores-cómplices de este destino: “[...] si hubiera algún lector para esta historia quiero que se empape de la joven así como un trapo de piso todo encharcado. La muchacha es una verdad de la cual yo no quería saber. No sé a quién acusar pero un reo debe de haber” (29).

Tal como otros tantos personajes de la ficción de Clarice Lispector, como Joana, Virginia, Lucrecia, Lori, GH, Angela o Ana y Laura, Macabéa se integra en un circuito de mujeres-personajes desestabilizadoras del orden e instauradoras de cuestionamientos de

la propia palabra, en un bombardeo de lenguaje que inaugura una nueva postura delante del proceso del sentido y de la significación.⁴

Macabéa es el nombre —o la palabra— que las personas no necesitan entender, pero sí percibir. Es lo que estos personajes femeninos y algunos masculinos —como Martín, por ejemplo, de *La manzana en la oscuridad*— consiguen traducir a lo largo de la ficción. Macabéa afirma, cuando no entiende lo que es “Olímpico”: “No es necesario que la gente entienda los nombres” (33). Irónicamente, se acaba despreciando también lo “olímpico”, el gesto del hombre que “sabe” y quiere “vencer” en la vida.

Por eso Macabéa es musical. Sobrepasa la carcasa de la palabra. Sobre este aspecto el personaje es como un sonido que se suma a otros. Y el libro puede ser leído —u oído— como si fuera una partitura. El narrador grita al inicio una música de dolor, “melodía sincopada y estridente” (12), su historia tiene “ritmo descompasado” y le falta “melodía cantáble”, en un “allegro con brío”, “que tiene como contratono el bajo grueso del dolor”. Quiere alcanzar el trombón más grueso y bajo, grave y tierra”, o también “la flauta dulce”, acompañada por el “redoblar enfático de un tambor tocado por un soldado” (19), que cesará cuando comience a contar la historia, con acompañamiento de “violín plañidero tocado por un hombre muy flaco que está en la esquina” (20), mientras cuenta la historia de Macabéa, o “toca” en ella. La única cosa bellísima en la vida de Macabéa es haber escuchado *Una furtiva lagrima*, cantada por Caruso. La lectura del libro es un “zambullida en la vastedad del mundo musical que no necesitaba ser entendido” (37).

Si los hechos son sonoros, entre ellos está el susurro, tal como el soplo de vida de Macabéa. Y, en la hora de la muerte, “como cuando en el canto coral se oyen agudos sibilantes” (23). Hay intérprete de violín en la hora de su muerte (56), cuando las campanas tañen, sin sonido (59). En fin, “el sustrato último de la música era su única vibración” (37).

4 Desarrollo estas propuestas en el texto *Clarice, uma vida que se conta* (São Paulo: Ática, 1995).

Si la música domina, esparciéndose entre las palabras, favoreciendo la lectura como una percepción de múltiples sensaciones, otras artes confluyen en el sentido de dar cuenta de quién es Macabéa, que es transfigurada por la pintura, ahora figurativa, después más abstracta; por el dibujo, cuando se quiere alcanzar una sensación fina y que “esa delicadeza no se acabase en un final de frase perpetuo” (17); por la fotografía, en las innumerables fotos que el narrador toma de ese personaje; por algún evento que cuenta con el patrocinio de una bebida famosa, la Coca-Cola y, como si fuese un espectáculo de teatro, con un narrador que se revela “más actor”, y que, con “malabares de entonación”, obliga “al respirar ajeno” a “observar el texto”. Y, al juntar las diversas secuencias de experiencias de Macabéa y del narrador, surgen repetidamente, en los momentos más efusivos, las “explosiones” entre paréntesis, como marcas escénicas de la reacción de los personajes.

Y acuden también diferentes voces, de diferentes lugares, en una mezcla igualmente descentrada, sin el poder de un centro clasificador y jerárquico. Es como si la preocupación erudita de usar los recursos de la metanovela, que el narrador manipula con la perfección de una esmerada sofisticación, se fuera abriendo a los recortes extraídos del repertorio oral de frases hechas, de la sabiduría popular, como por ejemplo: “Un medio de obtener es no buscar, un medio de tener es no pedir” (14). La voz del documento oficial aparece, cuando escribe como si fuese por motivo grave, de “fuerza mayor” o por “fuerza de ley”. Y del imaginario nordestino viene la imagen de la literatura de cordel,⁵ explícitamente mencionada en esta especie de folletín melodramático, con referencia a historias oídas en la infancia —la historia del viejo que se subió en la espalda del joven para pasar un

5 La literatura de cordel es un género literario heredado de Portugal, dirigido a un público popular, en el que se publicaban escritos de relatos orales en forma de poesía rimada, a la manera de folletos. Esta tradición se remonta al siglo XVI, cuando se imprimían los textos y se colgaban en cuerdas para ser vendidos. La tradición literaria brasileña heredó el nombre, el formato y los temas del género, aunque no el modo de su exposición para la venta, si bien conservó el nombre [N. del T.].

río y, luego de atravesarlo, no lo abandona jamás— y de canciones infantiles: “Quiero una de vuestras hijas chiribín chiribín chiribín” (25). Y está el discurso de declaración amorosa: “¿Qué es lo que me pides llorando que yo no pueda darte cantando?” (22).

La voz de los medios de comunicación de masas emerge en los programas de radio —Radio Reloj con su música sentimental, la hora exacta, enseñanzas típicas de lo que se conoce como cultura de almanaque, absolutamente inútiles, como: “El único animal que no se cruza con el hijo era el caballo” (28)— y anuncios comerciales. Los recortes de anuncios extraídos de periódicos y revistas componen el álbum de la memoria de esa muchacha, que es pasto del consumo, son piezas de la cultura chatarra recicladas y guardadas por Macabéa. Y el mundo hollywoodense del cine está presente en las paredes de su cuarto de inquilinato, donde pega retratos de Greta Garbo y Marilyn Monroe, modelos de belleza y placer que alimentan la fantasía inocente de Macabéa.

El autor implícito parece servirse de todas las artes y de todas las voces para querer llenar la falta que su Macabéa le hace sentir. Pero todo esfuerzo es inútil. El arsenal de las representaciones le deja solo la confirmación de que todo eso no sirve sino como moneda que se crea y que se destruye para, mediante el uso de ese repertorio, destruir su propia eficacia de representación, en un proceso suicida de la palabra —y del arte en general—. La palabra solo vale cuando no se precisa más de ella; alcanza el sentido pleno en la desnudez del silencio.

La cuarta historia

Si Macabéa nace de padres cuyos nombres se pierden en la memoria, y si tiene como padre también al narrador que la parió a lo largo de su narrativa, tiene también una relación de maternidad fuerte con la autora, Clarice Lispector.

La historia de Macabéa en ciertos aspectos se repite en su relación con Clarice Lispector. Clarice cuenta, en febrero de 1977, en una entrevista para la TV Cultura de São Paulo, que paseaba por la feria de

los nordestinos del barrio de São Cristóvão, en Río de Janeiro, cuando se encuentra con la mirada de una muchacha nordestina medio perdida en la gran ciudad. Y hace anotaciones sobre personajes de la novela. Informa: “Es la historia de una joven nordestina, de Alagoas, tan pobre que solo comía perro caliente”. Y complementa: “La historia no es solo eso. La historia es de una inocencia pisada, de una miseria anónima” (Lispector 2012).

En esa misma entrevista no menciona el nombre de la nordestina, Macabéa. Ni el título del libro que sería publicado en ese mismo año: *La hora de la estrella*. Pero anuncia que el libro tenía “trece nombres, trece títulos” que se mantuvieron, sin embargo, desde la primera edición en columna vertical y con el nombre propio de autora inscrito entre ellos, Clarice Lispector, como si fuese una firma. La lista de los títulos del libro que antecede el inicio de la historia funciona como una especie de guía de las posibles lecturas, por las muchas sugerencias que ofrece al lector, como si fuesen puntas de una estrella que se proyectan en varias direcciones, hilos de sentido que pueden ser seguidos por el lector, al escoger alguno o algunos de esos títulos si quisiera.

El nombre del personaje, Macabéa, nos dirige a tiempos más remotos, a los macabeos, gente fuerte que se resistió a los griegos defendiendo el templo en el Monte Sión, y negándose a desobedecer las leyes judaicas. Es imposible dejar de remitirse a otro dato biográfico de Clarice Lispector, descendiente de judíos rusos que vinieron de la antigua Ucrania para establecerse en el Nordeste, precisamente en Alagoas, y luego en Recife, al inicio de la década de 1920. Conviene recordar también que su familia, huyendo de la miseria, emigra para Río de Janeiro en la década de 1930, realizando así un trayecto semejante al de su personaje Macabéa.

Las relaciones de la autora con su personaje son evidenciadas por la propia Clarice. En la entrevista mencionada, Clarice, que a aquella altura residía en Río de Janeiro, afirma que vivió en Recife, fue criada en el nordeste e, incluso, que consultaba una adivina, que funcionó también como motor de la historia de su novela: “[...] fui a una adivina e imaginé... que sería muy gracioso que un taxi me cogiera, me

atropellara y me muriera después de haber oído todas esas cosas buenas. Entonces fue naciendo también la trama de la historia” (2012).

Esa entrevista fue concedida por Clarice Lispector en su último año de vida, cuando entonces pidió a su entrevistador, Júlio Lerner, la promesa de emitirla solo después de su muerte. Clarice Lispector murió el día 9 de diciembre de 1977. Y el entrevistador mantuvo su compromiso.

Si Clarice Lispector acaba estando presente en nuestra lectura por las asociaciones inevitables entre los datos biográficos de la autora y de sus personajes —Macabéa y Rodrigo—, la autora se hace también explícitamente presente como autora en un texto de dedicatoria, publicado antes de la lista de títulos de la novela, titulado “Dedicatoria del autor (En realidad Clarice Lispector)”. Allí evoca nombres de personas, la mayoría músicos, a los que dedica esta obra, *La hora de la estrella*; personas en nombre de las cuales ella escribe, ya que necesita de los otros y sin esos otros ella no vive o, mejor, en función de los otros ella intenta saber quién es. ¿Por eso escribiría la novela, para saber, a través de Macabéa y Rodrigo, quién sería ella misma, Clarice?

No solo eso. Diría que Clarice Lispector no se limita a una identidad única, sino que se desdobra en las muchas voces con las que puebla su narrativa, en una especie de orquestación ficcional que tiende, como todo, al silencio. Y abre nuevas perspectivas de sentido a nuestra Macabéa, al anunciar, por ejemplo, que esta historia, también transfigurada en esa “cosa ahí”, igual de inexplicable, “sucede en estado de emergencia y de calamidad pública” y que se trata de un “libro inacabado porque no tiene respuesta” (10). Espera que alguien le dé esa respuesta, tal vez nosotros, los lectores, así introducidos en esta trama desde la primera página del libro. Y abre un abanico de opciones para los cómplices de la situación, estimulando nuestros ojos críticos, buscando culpables.

Clarice, que tiene su nombre en la portada del libro, que tiene su firma entre los títulos, que asume la autoría del texto desde la dedicatoria de la novela, es la autora que también se hace presente de modo implícito en la historia, aunque desaparezca dentro de ella. O mejor

allí permanece, aunque travestida de Rodrigo, el escritor-hombre a quien ella cedió su voz, para huir del “lagrimear sentimentalismos” de mujer. ¿Y lo ha conseguido? ¿O resultó precisamente lo contrario? Finge que es un hombre, Rodrigo, el que cuenta sin sentimentalismo, para justamente mostrar lo contrario y escribir lo que escribiría como mujer que es y como en realidad escribe.

Si consideramos que Macabéa es creación de Rodrigo, quien a su vez es creación de Clarice Lispector, la autora implícita en la novela, en un juego de “identidades intercambiables”, según la expresión de Benedito Nunes (1989, 165), también podemos considerar tanto a Macabéa como a Rodrigo como una imagen de la propia autora, Clarice Lispector, como si allí existiera un triángulo: la escritora (de la dedicatoria) y el escritor (el narrador de la novela) se encuentran con su objeto (la novela, la palabra, Macabéa), despreciable y atraente, que encanta y que repugna, y que es al final “inenarrable”: su sentido es vacío y nunca se alcanza.

Tampoco se puede olvidar que este “ser novelesco” es también alimento del artista. Al final, al desmontar los papeles, se desmonta la tradición de la novela social de la década de 1930 en Brasil, que tenía como uno de sus temas la miseria del nordestino. La literatura de Clarice se levanta contra la tradición del realismo histórico y del marxismo teórico, tal como observó Silviano Santiago, al considerar la novela como literatura política a partir de la revolución que se hace desde el propio lenguaje (1997).⁶ Santiago añade, aun así, que tal novela, al sorprender al nordestino ya radicado en la gran ciudad, no solo no confía más en el soporte de la tradición realista, aunque lo use también, entre tantos otros soportes, como materia prima para

6 Además de explicar el carácter político revolucionario de Clarice Lispector, que se pone en contra del realismo histórico desde la propia construcción del lenguaje, Silviano Santiago se vale del texto de Walter Benjamin “Programa para una filosofía futura”, de 1918, para explicar el carácter de “experiencia”, tal como aparece en la literatura de Clarice Lispector, no como actividad racional, sino como aquella que “incorpora lo pre-racional, lo mágico e incluso la locura” (Santiago 1997, s.p.).

ser poco a poco desmontada por el narrador, sino que somete su propio papel de escritor a tal desmontaje: el escritor también usa lo “pobre” como objeto de novela. Solo por medio de la ironía el narrador podría sacar adelante, como de hecho lo consigue, tal situación de conflicto suicida de la creación novelesca.

La quinta historia

La historia final de Macabéa solo puede ser absorbida leyendo el texto, de principio a fin, para saber que al final ella aparece apenas a partir de determinados detalles, que siempre remiten a la nada que ella es y que se intenta tocar, agarrar, llenar, en esa búsqueda de sentidos; incursión fallida a través de la lectura de la obra de arte literaria. Y que nos trae, por lo menos, una certeza: a Macabéa, “en realidad, Macabéa”, la podemos percibir apenas de vez en cuando, de prisa y por algunos instantes, antes de que se nos escape de nuevo.

Macabéa es así un objeto para ser tocado, pero para demostrar que es intocable, o sea, que su realidad está tan inmanentemente adherida a su condición, que no se puede conseguir separarlas o representarlas. Ella es. Ella es la “cosa” despreciable que rechazamos: “El pelo en la sopa”. Aunque también es el ser inmune a las adversidades que nos gustaría ser: “Flor fresca”.

Y si se nos escapa, no es por la trascendencia —ella no está más allá—, sino por la inmanencia —está embebida en sí—. Resguardada en su propia forma de ser, intangible frente a lo que la rodea, inmune al magnetismo de las relaciones sociales, Macabéa, esa “cosa”, permanece siempre en un lugar neutro, utópico, insostenible, en un vacío que es al mismo tiempo el lugar de la exclusión —fuera de los sistemas—, ser rechazado; y el lugar en que, como ser vivo, se basta en cuanto pulsión vital, en la “vida primaria que respira, respira, respira”. Por eso nos causa, al mismo tiempo, indignación y encantado espanto.

Obras citadas

- Auerbach, Erich. 1950. "La media marrón". En *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, 493-521. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cunha, Euclides da. 1980. *Los sertones*. Trad. Estela dos Santos. Caracas: Ayacucho.
- Lispector, Clarice. 2011. *La hora de la estrella*. Trad. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2012. "Panorama com Clarice Lispector". Video de YouTube, 28:31, entrevista para *TV Cultura* realizada en febrero de 1977, publicada por "TV Cultura". <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>
- Nunes, Benedito. 1989. "O jogo da identidade". En *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, 160-171. São Paulo: Ática
- Santiago, Silviano. 1997. "A política em Clarice Lispector". *Jornal do Brasil* (29 de noviembre).