

“La intimidad” de Nuria Amat

Remedio para melancólicos

Por Julio Ortega
Brown University

En su enciclopédica Anatomía de la melancolía (1621), Robert Burton recomendó contra esa enfermedad, que creyó connatural a la naturaleza humana, evitar la soledad. En un más reciente tratado, Sol negro: depresión y melancolía (1987), Julia Kristeva, en cambio, encuentra que la melancolía es el corolario del estado amoroso. La intimidad (Madrid, Alfaguara, 1997), la magnífica novela de la escritora catalana Nuria Amat (Barcelona, 1950), dialoga con la tradición del tema pero no para ilustrarla sino para asumirla, irónica y lúcidamente, retándola en su centro: en la escritura, allí donde la melancolía es uno de los riesgos de “vivir muriendo” y otra de las resoluciones del arte de “rehacerse escribiendo”.

Pero si por un lado, esta novela de reconstrucción biográfica discurre bajo la “dulce luz” de la contemplación obsesiva, entre la historia de vida, la crónica de familia y la saga regional catalana; por otro, la anima la pasión analítica, el riesgo de la crisis interior, la puesta a prueba del entorno normativo, que la novela fractura desde la voz de una heroína a la vez desolada y alerta. Es una novela que, entre su fábula indagatoria y su resolución poética, adquiere la extraordinaria dimensión de un acto literario ambiguo, y así complejo; y el valor de un documento fronterizo que oscila entre la

confesión clínica y la alegoría regional, entre la subjetividad zozobranante y la refutación del mundo estancado. Esta novela pertenece al raro linaje de una escritura en estado de exceso: reescribe su noción de verdad desde una opción poética radical, que se asume como ficción sólo para hacerse más verdadera. Pienso, claro, en algunas novelas contra la corriente, de certidumbre apelativa, que debemos a Juan Goytisolo, Alfredo Bryce Echenique, Luis Goytisolo, Julián Ríos, Julio Llamazares, Pedro Sorela, José Antonio Millán... Todos ellos distintos pero similares en el riesgo de que una verdad extremada sea suscitada por la ficción, por sus artes de discernimiento.

Hélène Cixous llegó a creer que una escritora recibe su palabra de la figura materna: ese cordón del habla sería también el hilo de la escritura. Sólo que en La intimidad tanto el habla como la escritura rehacen todo el camino porque aquí la madre ha muerto, y la muchacha que indaga por ella busca, no sólo su identidad (la voz que la distingue en la memoria) sino su capacidad de diálogo (la escritura que sutura el origen). Entre una voz sin memoria y una escritura sin articulación, la heroína se extravía, huérfana literal y en orfandad simbólica. Así, la novela será el peregrinaje de una mujer que busca discernir la casa perdida de la memoria, acudiendo a la biblioteca paterna (ella es una "embajadora de la lectura"), a las novelas que vive y desvive, a la literatura como referente común. Entre casas abandonadas (que son más bien "para morir") y sin lugar en una realidad anquilosada, cuya agonía y alienación prolongan un destiempo no menos tanático, la narradora sabe que añade un tomo a la biblioteca donde está ya escrita la fábula de la huérfana, de su

viaje melancólico en torno a la casa paterna, el cementerio, el matrimonio, la clínica psiquiátrica, y, siempre, los libros. Un viaje, en fin, en torno, al mapa de una biografía reescrita para ser revivida y exceder la desolación y recobrar el sentido. Para reintegrar la comunicación en que nos leemos y toleramos; y, algunas veces, hasta albergamos una intimidad mutua.

Lo que distingue a este relato es lo que podríamos llamar su moral de vía negativa. En lugar de seguir cualquiera de las líneas posibles de desenlace (argumental, amoroso, social, crítico), la novela confronta directamente la vía contraria, la del desasimiento. Su heroína descuenta las acciones para ponerse a prueba, perder, y seguir a una desolación más seria o peligrosa. Si la crisis del sujeto, de este modo, es una resta de la fábula, quiere decir que no se trata aquí de su construcción sino de su exorcismo: el sujeto, se diría, pasa por una iniciación negativa, refutando su construcción social, su identidad familiar, su historia de pareja. Y ello porque la negatividad se convierte en un ejercicio de conocimiento más interno y ascético, cuyo pathos es el drama de reconocerse en la escritura, esto es, en el oficio de tinieblas de donde debería emerger la fábula. Este proceso es, sin embargo, novelesco porque está entregado a la incertidumbre y, al mismo tiempo, a la convicción de su opción solitaria. En “el lado mudo de la vida,” la escritora y el nieto de Carles Riba, médico y poeta, ejercitan la marginalidad de la locura y el suicidio, pero ni siquiera esas feroces disrupciones son aquí desenlaces; son, más bien, confirmaciones del riesgo marginal en un mundo sin lugar compartible, vaciado por dentro. Si esta impecable fuerza de contradicción recuerda de inmediato a Beckett, en su escritura Nuria

Amat explora, más bien, las compulsiones y pulsiones anímicas, el claroscuro subjetivo y la auscultación biográfica. En Primer amor Beckett empieza, característicamente con esta declaración:

“Personalmente, no tengo nada contra los cementerios.” Esa familiaridad con lo negativo, ese intimismo en el absurdo, está presente en el humor de Nuria Amat. Escribe: “Nos gustaban los cementerios, pero ésa no era razón suficiente como para volver una y otra vez al cementerio de mi infancia” (204).

Kristeva, otra vez, entiende que la melancolía es un lenguaje femenino originado en la pérdida de la madre. Nuria Amat restablece ese diálogo materno sin apelaciones: si la memoria del origen es una ausencia, gravitante como una presencia excesiva, la reconstrucción del tejido materno, del lugar de la hija en el discurso, sólo podrá darse como una lectura de la muerte. Leer, en efecto, la tumba materna como se leería un texto hermético ilustra la indagación de la novela, la agónica y desolada poesía de su empresa. Esta es, qué duda cabe, una novela conmovedora, cuya extraña belleza sería mórbida sino fuese por la inteligencia narrativa de la autora, por la compleja trama de ida y vuelta, y por el rodeo y regodeo de una historia que seguimos con la intimidad que el lector discreto llama complicidad. “Yo sería escritora para comunicarme con mi madre” (55), anuncia la narradora; y, en efecto, ese programa se cumple, antes ya de formularse, en la reconstrucción biográfica de una “novela de arte;” es decir, en una suerte de “retrato de la artista joven catalana,” aquella que en los años 60 debe confrontar el pasado como destino, la familia como horizonte de expectativas, y la biblioteca regional como historia personal.

En una entrevista con Margarita Riviere (“La Vanguardia de Barcelona,” 6 de marzo, 1997), Nuria Amat ha precisado así la dimensión autobiográfica de su libro: “Juego con eso: el escenario es absolutamente real. Yo vivía entre Sarriá y Pedrables, en los años cincuenta, un limbo periférico sin identidad. En conjunto, una burguesía un poco desorientada...Me marcó no tener madre y ser de una familia que me inculcó que no se podía vivir sin libros. Para mí escribir ha sido decir aquello que callas al hablar...Esta vez vi que tenía que escribir con nombres y apellidos. He puesto mucho de mí misma en esta novela.” Sus otras novelas son Pan de boda (1989) y Todos somos Kafka, y son de prosa imaginativa Amor breve (1990), Monstruos (1991) y Viajar es muy difícil (1995).

Pero la escritura que recobra en la propia voz a la madre fantasmática, matará al padre despechado porque la “hija literata” anuncia una novela, “una historia escandalosa” sobre la familia burguesa. La escritura, lo sabemos, es sutura y ruptura. Es remedio de melancólicos y veneno de autoridades. La hija (narradora de sí misma, heroína de la letra) rompe el orden familiar cuando se casa nada menos que con Pedro Páramo, un “escritor latinoamericano” que es el personaje (piedra del desierto) de la novela homónima del mexicano Juan Rulfo; pero que sobre todo es, ironías de pasaje, un trámite literario. La narradora se inicia en su propia escritura a partir del barroco funerario de la novela de Rulfo, que es después de todo la más enigmática novela hispanoamericana, una suerte de apoteosis edípica post-mortem. Pronto, la narradora (“enferma de literatura”) escribe sus textos “ilegibles,” que son la primera traza de su exorcismo, de su aprendizaje de la ironía, de la alegoría de las

equivalencias; allí donde la novela será una encrucijada, el lugar de un intercambio laborioso y doliente. En ese progreso de reconciliación, la escritura entierra a los muertos, regresa de la locura, cura la melancolía, y nos deja entre las manos “un libro abierto en un manicomio.” La vida, se nos dice, es ese libro. Pero es, sobre todo, el gozo de esta escritura, de su intimidad ahora en diálogo. Eros (legible) disputa a Tanatos (ilegible) su dominio.

Se trata, en efecto, no sólo de una novela diferente sino insólita en el paisaje literario actual. Presupone que el lector no es un idiota entretenido ni la lectura una manipulación masturbatoria, sino todo lo contrario: toma en serio a su lector, y cree que la lectura es un espacio privilegiado de nuestra humanidad.

Es también una novela de revelaciones. Y para ser veraz no puede eludir la descarnada zozobra que confronta, ni la cruda emotividad que recuenta. Esa subjetividad herida, sin embargo, no es complaciente ni exculpatoria, sino entrañable y absorta. Los personajes memorables del padre devastado por el escepticismo y del segundo marido, el maravilloso poeta enajenado y suicida, representan un mundo sin solución de continuidad, donde el “romance familiar” catalán ha concluído y donde los hijos de la burguesía ilustrada sucumben al nihilismo. La narradora que aparentemente “enloquece” a causa de la lectura, y el suicida que vende su biblioteca, como si la echara al fuego del mercado que se avecina, evocan dos gestos del Quijote, nuestro mayor modelo de una melancolía hispánica, donde lo Real es incólume y banal.

Derrotado por una versión doméstica de lo real, el padre le recomienda a la hija que escriba como Dickens, esto es, que acepte el

orden cotidiano y la función literal del lenguaje como destino. Pero ello equivaldría, justamente, a confirmar el empobrecimiento de la cotidianidad de Cataluña, que el régimen franquista ha reducido a un anacronismo. También por ello, la heroína de esta novela de intimidades no siempre reveladas debe aprender lo más difícil: el arte de refutar la banalidad reaccionaria de España desde la nueva subjetividad, desasida e insumisa. ¿Desde dónde, entonces, escribir? Virginia Woolf le ha recomendado un “cuarto propio,” pero Nuria Amat le da a su narradora la casa más ajena, el manicomio.

La psicoanalista francesa Luce Irigaray debe haber involuntariamente decretado el fin del feminismo cuando dijo que Derrida no podía ser feminista porque no era mujer; lo que exactamente equivale al gesto de Tzara decretando la muerte del dadaísmo la noche de teatro en que para detener a la turba surrealista llamó a la policía. Pero en uno de sus ensayos, la ex-discípula de Lacan sostiene que la escritura de la mujer es aquella que fractura los códigos de autoridad. Propiamente femenina sería el habla marginal de la mística alucinada, de la loca balbuciente, de la erotómana. Nuria Amat, que se ha burlado ya del agrio mundillo de las bibliotecarias, aprovecha el paso de su personaje por la clínica psiquiátrica para saldar cuentas con el feminismo académico. La “doctora Cohen” escribe un libro sobre sus pacientes mujeres, a la que da el papel de escritoras para mejor coherencia de su libro. “La doctora Cohen quería investigar sobre la relación existente entre mujer, locura y escritura” (257). La clínica como “cuarto propio” es una de las mayores ironías de esta novela, y sus “escritoras” internas (la alcohólica, la suicida, la ninfómana, y la narradora que es

percibida como “monja” o “literata”) son un repertorio no por irónico menos ilustrativo acerca del no-lugar de la escritora en los órdenes de la época, incluido el feminismo encarnizado. Nuestra narradora no tiene lugar allí, y la “doctora-libro” la expulsa, como si la echara del catálogo feminista. Suerte para ella: sólo le quedan sus propias fuerzas, su desolación entera.

Este gesto bastaría para entender que la novela sobre la melancolía catalana se escribe aquí en castellano como un proceso curativo desde la actualidad. Notablemente, esta fábula del origen, que historia el drama de la identidad construída como una subjetividad libre, escribe, en verdad, la memoria del presente; es decir, rescata de la amnesia actual el dolor de la identidad amenazada de muerte civil, o sea de banalidad; y retraza así el proceso por el cual un sujeto español heterogéneo (tan catalán como hispánico) puede salvar del desastre histórico la página en blanco del devenir.

Que ese porvenir sea el de la lectura no hace sino confirmar la fe de este libro en el arte mayor de una memoria que nos incluye.