

VIRGINIA TRUEBA MIRA

La escritura de la intimidad

Cuando un sujeto indaga sobre sí mismo con la intención de buscar la identidad que le define corre el peligro, advirtió Nietzsche hace muchos años, de dar con una imagen falsa de sí mismo, puesto que su empeño será el de encontrar semejanzas entre los distintos estados vividos, a los cuales desfigurará para poder precisamente identificarlos y remitirlos después a un substrato en cuya existencia confía de modo previo. Esta actividad permite la ilusión del sujeto, pero ilusión tan sólo, como demostró Nietzsche y ha acentuado la postmodernidad estética, la cual sigue abordando, y es uno de sus puntos clave, la crisis del sujeto, como demuestran las numerosas polémicas de que es objeto en la actualidad el discurso del *yo* por excelencia: la autobiografía —discurso del que se han ocupado desde Philippe Lejeune a Paul de Man, hasta el más conciliador Pozuelo Yvancos—; también los propios novelistas, conscientes muchas veces además de la controversia de la discusión teórica, han reflejado en sus obras esa crisis, practicando un tipo de escritura que con todo rigor evita cualquier definición.

La novela *La intimidad* (1997) de Nuria Amat es, desde su ambigua ficcionalidad, una contribución arriesgada y lúcida a todo este debate. Su historia es la de una mujer que, desde un presente incierto, nos refiere en primera persona su vida pasada, su infancia, su adolescencia, su madurez, sus relaciones con los padres y herma-

nos, su profesión, su experiencia como lectora y escritora, etc. Contar la historia de la novela es, sin embargo, falsearla en gran medida porque *La intimidad* impide desligar su historia de su propio discurso: *La intimidad* no puede decirse de otra manera a como lo hace en el texto que conocemos, su historia es su discurso. En el capítulo segundo, la voz de la narradora-protagonista pregunta a la «noche misteriosa»: «¿cómo se escribe una vida?» (65). Esta es, a mi entender, la cuestión medular de la novela, la cual pone sobre la mesa la problemática de la uniformidad de eso que llamamos yo íntimo, irreductible y también la de la capacidad del lenguaje para transmitirla. Nuria Amat no se limita, no obstante, a plantear el problema, la novela que escribe es la respuesta y ello porque la única intimidad que transmite es la contenida en ella misma, en su propia condición de novela delirante que atenta contra todo lenguaje autoritario, dictador de definiciones unívocas y definitivas.

A la creación de ese delirio —indecible, ilegible— en *La intimidad* voy a dedicar las siguientes líneas.

Manuel Alberca se ha referido con el término «autoficción» («El pacto ambiguo», y «¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales», 1996) a ese conjunto de obras que, queriendo también poner en cuestión el concepto de yo, ensayan un tipo de relato en el que se mezclan lo fantástico y lo autobiográfico, el personaje y la persona del autor, obligando al lector, en consecuencia, a una especie de «contrapacto» o pacto vacilante con el texto. Si bien es cierto que la «autoficción» puede rastrearse en diversas obras de la literatura española anteriores a los años ochenta —Alberca menciona entre otras *El jardín de los frailes* de Azaña, *Las Delicias* de Corpus Barga y *Niebla* de Unamuno—, dicho tipo de relato se extendería, según este estudioso, de modo sobresaliente a partir de la década pasada hasta la actualidad —*Todas las almas* de Javier Marías sería uno de los ejemplos más acabados—, coincidiendo además con un incremento importante de la producción de memorias y autobiografías.

Lo que Alberca no señala es que la «autoficción» ha constituido uno de los discursos más característicos de la literatura escrita por mujeres, para las cuales la cuestión de la identidad ha devenido uno de los motivos capitales de reflexión, porque, como decía Virginia Woolf, «la anonimidad corre por sus venas» (1995, 71); de ahí que de los veinticinco autores que para Alberca podrían engrosar la nómina de escritores de «autoficción» sólo dos sean mujeres: Martin Gaité (con *El cuarto de atrás*) y Sonia García Soubriet (con *La otra Sonia y Bruna*).

Lo que quiero ahora destacar es que *La intimidad* también puede considerarse una «autoficción» y, además, escrita teniendo muy presente, aunque igualmente sometida a examen, la perspectiva femenina de la voz narradora. Hablamos de «autoficción» porque el lector de esta novela está obligado a oscilar entre la aceptación del estatuto ficcional y el estatuto autobiográfico del texto. No hay manera de permanecer estable en ninguno de los dos, lo que provoca una sensación de alucinación constante, a la que contribuye la utilización del recurso cervantino de la introducción en el relato de personajes de otras obras literarias, entre ellos Pedro Páramo, primer marido de la protagonista. ¿Cómo tomar la introducción de ese personaje en la novela? nos preguntamos como lectores. ¿Pretende Nuria Amat conferirle un estatuto de realidad al casarlo con una narradora de la que se nos han proporcionado suficientes indicios como para identificarla con la propia Nuria Amat? —el juego que nos ofrece Nuria Amat presupone un lector conocedor de esos indicios, pues sin ese lector el juego ve mermadas considerablemente sus posibilidades—. ¿O pretende por el contrario *ficcionalizar* a esa narradora al relacionarla con una identidad imposible fuera del texto literario, descartada en principio como demasiado inocente la idea de que Pedro Páramo no sea el personaje de Juan Rufo? La provocación a que somete al lector este relato no busca sino confundirle acerca de la identidad de su autor: lo que nos empieza a inquietar como lectores casi al principio de la obra es quién es el yo que dice yo a lo largo de sus páginas. La novela, sin embargo, evita de modo muy cuidadoso la

respuesta, nos invita desde este punto de vista a la duda porque, como dice Nuria Amat en *Letra herida*, «el poeta es un fingidor no porque sepa mentir en una página o sepa decir la verdad en otra, sino porque finge decir la verdad a la vez que finge inventar una mentira» (65). También la autora de *La intimidad* es una fingidora.

El momento, no obstante, de mayor ambivalencia en la novela se encuentra en su propio final. Hasta ahora hemos desconocido el nombre propio de la narradora, pero en su último párrafo ese nombre se nos revela con todas sus implicaciones; no lo hace, sin embargo, de un modo directo sino a través de un espejo, el de la propia estructura narrativa de la novela. El «pacto ambiguo» que hemos establecido con el texto adquiere en este momento pleno relieve porque, como dice Manuel Alberca, «el nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción sino posiblemente su pilar más importante —aunque no imprescindible— porque teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo» («El pacto ambiguo», 17). La narradora, o mejor, su imagen en el espejo, se llama «Nuria», signo que nos envía de modo directo a la autora —al espacio extratextual— y al mismo tiempo —no hay disyuntiva posible que nos permita escoger— al propio relato —al espacio textual— puesto que el final de la novela en que aparece ese signo es, como queda dicho, un reflejo especular de su principio.

Reflejo especular para cuya conformación la novela recurre a la creación de dos espacios —dos edificios— separados por la línea fronteriza de una calle: la casa de infancia de la protagonista y la clínica psiquiátrica situada justo enfrente, dos espacios que se observan uno a otro a través de sus ventanas o a través de unos ojos —los de la narradora— asimilados, a través de una relación metafórica, a esa ventana: «Todo mi mundo formaba parte de ese pequeño cuadrilátero llamado mi ventana» (10) recuerda la narradora de sí misma y de la casa de su infancia al principio de la novela, ventana desde la cual «espiaba todo lo que podía ocurrir, y muchas veces ocurría, en el edificio de enfrente» (9).

Ambos espacios, sin embargo, fueron ya en la infancia y seguirán siendo después en la mente de la narradora uno sólo: «Estaba convencida —escribe cuando ha dejado de ser ya una niña— de que nuestra torre era una ramificación de la clínica donde vivían los enfermos dados por imposibles» (148). No sólo es ella misma quien lo reconoce; la doctora Cohen que, andando el tiempo, es la que la atiende cuando ingresa como «transtornada» (255) en esa misma clínica le dirá: «No es una casualidad que ahora estés aquí. Para ti nunca existió la línea que separa las dos casas» (258). La identificación plena, no obstante, entre los dos edificios no se produce hasta el final de la novela, cuando la clínica se pone en venta y la narradora, junto con su actual marido, decide comprarla convirtiéndola en su nuevo hogar; es entonces cuando la narradora se asoma a esa ventana que veía desde la casa de su infancia, la ventana de la clínica que ya no es clínica, y desde ella observa la ventana de enfrente, la ventana de la que fuera su casa de infancia habitada ahora por nuevos inquilinos: lo que ve es a una niña asomada a esa ventana y es esa niña la que recibe el nombre de Nuria.

Estamos, por tanto, ante un tiempo y un espacio anulados y, sobre todo, ante una identidad indefinible: imposible identificar al yo de este relato, se llama Nuria como su autora, vive en su misma ciudad (Barcelona) y en su mismo barrio (Sarriá, Pedralbes), ejerciendo la misma profesión (bibliotecaria, escritora) pero nos resistimos, sin embargo, a creer que Nuria Amat se haya casado primero con Pedro Páramo, luego con el nieto de Carles Riba, que haya comprado un edificio que fue una clínica psiquiátrica de la que ella misma fue paciente, que luego ingresara en otra clínica para enfermos mentales en el Maresme, que crea ver a su madre muerta en muchas de las mujeres con las que se encuentra, etc. Todo eso no puede ser, nos decimos, pero ¿por qué no? nos preguntamos al mismo tiempo. Nuestro afán de verificar el texto a que se nos ha incitado nos lleva incluso a conceder que Pedro Páramo pudiera no ser un personaje literario sino una persona a la que, por muy sorprendente que parezca, la propia Nuria Amat ha podido conocer. Pese a nuestra

buena fe no estamos, sin embargo, convencidos del todo. Debemos aceptar que no hay resolución definitiva, que permaneceremos sin remedio en el espacio fronterizo entre la razón y la locura, ese espacio al que nos remite el verso del poeta catalán J. V. Foix colocado como epígrafe al inicio de la novela: «... si pogués acordar raó y follia». De la razón a la locura y de ésta otra vez a la razón es el camino que andamos como lectores, sin tregua porque, como se pregunta numerosas veces la narradora, «¿dónde está el límite?» (61, 82, 190). «Siempre tendríamos que vivir de un lado y de otro» (69) sostiene.

La intimidad es desde este punto de vista un texto *ilegible* porque la intimidad que crea y nos transmite, cobija en su mismo seno una total ausencia de límites, una pluralidad ilimitada que logra callar al logos —el *limitador* por excelencia— y hacer hablar a la locura —esa «escritura sin obra» como dice Nuria Amat en *Letra herida* (13)—. *La intimidad* es un texto ilegible como lo son también esos textos que la modernidad y la postmodernidad ha producido en el espacio imperceptible de lo cotidiano, porque ¿puede uno levantarse una mañana y verse convertido en un escarabajo?, ¿puede una asistir a su progresiva transformación en una cerda?. Texto ilegible como lo son asimismo una buena parte de los textos escritos por mujeres porque, como escribe Biruté Ciplijauskaitė glosando a Joanne S. Frye, si tradicionalmente el Narciso masculino se ha mirado en el agua y se ha admirado porque tenía ya su discurso hecho, la mujer siempre se ha mirado buscando porque «el agua que la refleja es movida» (206). La pregunta que cabe hacerse es la siguiente: ¿cómo se sitúa Nuria Amat ante esa realidad escurridiza que ha sido siempre la de la imagen de la mujer —y la del Narciso moderno—?. En *La intimidad* leemos:

«La coherencia que yo buscaba era una cosa distinta de la sencilla solidaridad de las palabras domesticadas. Azuzando unas palabras contra otras intentaba encontrar la plena liberación de las fuerzas que ocultan las palabras» (95).

¿Estamos ante una defensa de esa escritura femenina que desde hace unos años entiende el lenguaje como una extensión de la interioridad más entrañada, más indecible, como una prolongación del cuerpo, ámbito por excelencia de la intimidad indescifrable? Sin duda Nuria Amat conoce bien esa escritura; en el año 1979 escribe un artículo sobre dos de las autoras que mejor la encarnan, Alejandra Pizarnik —a quien lee significativamente la narradora de *La intimidad*— y Monique Wittig. «Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo» dice Alejandra Pizarnik, citada en el artículo por Nuria Amat, quien define, a su vez, a Monique Wittig como una escritora que «regresa a sus raíces, a su vulva o a su tumba, ya no para ocultarse sino para reconocerse».

Esas raíces, vulva o tumba constituyen también los territorios a los que la narradora de *La intimidad* quiere regresar, los cuales adquieren en la novela una identificación muy precisa: son los territorios de la madre, son la madre. Lejos, como es sabido, de todo psicologismo, Virginia Woolf ha escrito que «si somos mujeres nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres» (104). Ese es precisamente el drama que vive la protagonista de *La intimidad*: la muerte, la ausencia de la madre. ¿Cómo entender esa ausencia? nos preguntamos de nuevo como lectores. Sin duda, en parte se trata de ese silencio a que la Historia ha sometido a las mujeres privándolas desde el punto de vista público de una historia propia, más todavía si tenemos en cuenta al principal responsable de esa ausencia de la madre en la novela: el padre, el primero en callar la muerte de la madre, en callar a la madre convirtiendo a ésta, en consecuencia, en la «innombrable» (30), en la gran presencia ausente para él mismo y todos sus hijos. Sin embargo, esa ausencia de madre ¿no puede leerse también como la imposibilidad de encontrar esa lengua femenina de escritura que defendían Pizarnik o Wittig? Recordemos que la narradora hablaba de la «plena liberación de las fuerzas que ocultan las palabras», es decir, entiende las palabras como generadoras, no como reproductoras de sentido: de nuevo el lenguaje no refiere realidad alguna, *crea* realidades. Si Nuria Amat

cuestiona la veracidad del discurso autobiográfico, también pone en tela de juicio el discurso femenino —no la escritura de mujeres, la cual defenderá desde otro punto de vista como se verá— en tanto discurso que sigue creyendo en el referente.

Volvamos a *La intimidad* para ver de qué modo se encarna lo que acabo de exponer. El paralelismo entre la ausencia de la madre y la escritura se establece en la novela desde el principio: la madre es un libro abandonado, una biblioteca abandonada, una voz lapidaria. «Toda mi vida coincidía con el rectángulo blanco y lapidario de mi infancia de libro» (45), dice la narradora provocando una relación entre ese rectángulo y aquella ventana que unía dos mundos, el de la razón y la locura, el de la presencia y la ausencia.

La muerte de la madre convirtió la infancia de la narradora y su vida entera en el espacio de la «no-madre» (240) porque, desde que adquirió conciencia de sí misma, la historia de la madre fue «la única historia posible, la única que de verdad me interesaba» (27). Dar voz a esa ausencia es la única posibilidad de identidad para la narradora y a ello se entrega desde el principio hasta el final de la historia —o desde el final hasta el principio—. No estamos, sin embargo, ante ese regreso a la madre como espacio identificado del que ha hablado, entre otras Béatrice Didier, la cual escribe: «le retour de l'homme est un retour à l'Autre. Le retour de la femme est un retour au Même» y añade: «C'est peut-être pourquoi l'acte d'écrire est plus totalement un retour pour la femme que pour l'homme. Le retour de l'homme ne peut être total parce qu'il y rencontre la différence qui fait que jamais il ne pourra être sa mère; le retour de la femme vers de paradis premier qui est la mère pourrait théoriquement être un retour total dans l'identification» (1981, 274). No estamos ante ningún espacio reconocido precisamente porque se trata, y hay que insistir en ello, en hacer hablar a una muerta y ¿no consiste precisamente todo discurso —toda autobiografía—, según Paul de Man, en conferir la palabra a la muerte, es decir, en una extensa prosopopeya? *La intimidad* permite ser leída de ese modo porque no es un

espacio extratextual el que encontrará su narradora sino el espacio literario, el único dador de sentido. Nuria Amat sigue negando la posibilidad del referente más allá de esa creación —ficticia— de sentido que convierte a los humanos, como decía Montaigne citado por Steiner en el epígrafe a *Antígonas*, nada más —y nada menos— que en intérpretes de las interpretaciones.

Ante el persistente silencio de la madre, esa voz que la acompaña siempre —casi su «segunda madre» (218)—, insta a la narradora a buscar a la madre entre los libros: «no tuve más remedio —leemos— que cambiar la lápida por los libros» (46), esa lápida a la que la narradora interroga cada domingo cuando visita el cementerio y que cobija a la madre muerta, a su voz callada. La narradora termina finalmente «devorando novelas» (47) porque «las novelas me contaban el silencio de la muerte de mi madre» (50), «equivalían a la leche materna o dieta alimenticia de toda lectora anémica» (47). En las novelas buscaba, dice con más claridad, «el lugar preciso y condenatorio donde comprobar la ausencia» (79). «Medir el mundo —defiende también— a través de los silencios desperdigados del texto» (202). Estamos ante una literatura que confiere sentido a una vida, estamos ante un sentido *ficticio* de la vida porque no hay sentido que descubrir sino sentido que inventar.

No cualquier novela, sin embargo, permite leer la ausencia, es decir, crear el sentido. Aquí *La intimidad* se erige en defensora de un tipo de discurso que sí puede identificarse con el de las mujeres, no con esencialismos previos, sí con unas circunstancias precisas que han condicionado el universo femenino:

«Ausente del mundo exterior a lo largo de los siglos, alejada del mundo profesional y universitario, a la mujer sólo le ha quedado el mundo interior (...) Esa (digamos) circunstancia histórica contribuye a que cierta novela escrita por mujeres ofrezca una perspectiva nueva en el panorama literario actual» (*Letra herida*, 217).

Hay libros recatados, nos cuenta la narradora, que han renunciado a los espacios de ausencia, a esas «prodigiosas reservas de sentido» de que nos habla Michel Foucault, en su *Historia de la locura en la época clásica* (1976, II, 336): son los libros preferidos del padre, ese ocultador él mismo de intimidades —callaba a la madre—, son los libros, por tanto, que el padre recomienda a su hija, los de Charles Dickens —«el máximo exponente del pudor literario, según mi padre» (164)—, Carles Riba o Josep Carner, poetas «de la contención y la perfección formal, la subjetividad controlada, la medida del verso y el ritmo» como reconoce la narradora (31-32).

La autoficción deviene poco a poco metaficción: a lo que ahora se nos enfrenta como lectores es a las dos grandes tradiciones literarias que a lo largo de los siglos han ido alternando y a las que, sin perseguir reduccionismos gratuitos, cabría denominar apolínea y dionisiaca, contenida y desbordada, asimilando gran parte de la literatura escrita por mujeres a esta última. En *Letra herida* Nuria Amat ha hablado del «pudor masculino para con la intimidad» (72) y en el mismo texto ha tomado partido por una literatura que deviene lo contrario: desvelamiento *femenino* de la intimidad:

«Por pura sed de contagio, leo al azar algunos párrafos de las grandes escritoras locas. Entonces vuelvo a pensar que todas las grandes escritoras tienen en su cuerpo el estado de gracia de loca. Me concentro en los espacios blancos de esas páginas bendecidas por duendes, santos-difuntos y magos» (14).

No podía ser de otra manera: buscar a la madre callada en los libros, entre las líneas de sus textos, lleva a la narradora de *La intimidad* a leer también novelas de locas, una de las primeras *Jane Eyre* de Charlotte Brönte, novela ausente de la biblioteca del padre y que significativamente llega a sus manos a través de su prima Cristina, habitante de la casa de los abuelos maternos, donde vivió la madre niña y adolescente. Quizás, nos dice la narradora, *Jane Eyre* «fuese la novela escondida de la vida y muerte de mi madre»(50), lo que la

induce a confundir a la madre «con la difunta o viva señora Rochester» de la novela (51). Como ya sabe además que la locura es algo que a menudo forma parte del universo femenino —la reclusión ha fomentado, sin duda, esa locura— tal como le han enseñado las novelas de locas que ha leído —«la locura es una enfermedad recurrente en la mujer» le han dicho esas novelas (78)—, le resulta fácil redactar la versión definitiva del paradero de la madre: «habían tenido que encerrarla (...) Después es posible que se hubiera suicidado para enterrarla en la tumba del cementerio de mi infancia» (78). La madre se suicidó, por tanto, después de volverse loca, concluye la narradora, dando un sentido a la ausencia; lo mismo le ocurrió, deduce, a esa señora de blanco del psiquiátrico de enfrente a la que observa de niña desde la ventana de su habitación, esa señora que misteriosamente le hizo llegar *Otra vuelta de tuerca* de Henry James y que un día cayó al vacío desde su ventana del psiquiátrico, hecho que tan sólo es capaz de documentar nuestra narradora, pues todos los demás «callaban a la muerta» (64), como también habían callado a la señora Rochester, como también callaban a la madre —por ello esa señora de blanco puede ser, como la señora Rochester, la madre de la narradora: «Yo no quería creerlo, pero tenía finalmente que admitir la posibilidad de que aquella señora tal vez fuese mi madre» (60)—. Y es que la locura es también un espacio de ausencia para los otros: «en casa los locos de la clínica de enfrente no existían» (81) —Michel Foucault ha definido la locura como «el lenguaje excluido» (1976, II, 334-335)—. Espacio de ausencia porque la locura supone también la posibilidad del discurso no hecho, es decir, la posibilidad de todo discurso.

La intimidad está llena ya de personajes locos: la señora de blanco, la señora Rochester, la madre y, por fin, la propia narradora que, al igual que todas sus antecesoras, cae desde la ventana de la casa de sus abuelos maternos al vacío. Ella se sabe ya partícipe de un linaje de locas: «es posible que llevara en mí el oscuro destino de mi madre» (84). Tras el accidente, los familiares deciden ingresarla en una residencia, espacio intermedio «entre un loquero y una pensión

familiar con pretensión de lujo» (122) y en la que, por si teníamos dudas acerca de la calidad de su locura, ésta se nos refiere con estas diáfanas palabras: «Las locas de manual no son como las locas que aparecen en las novelas, y yo tenía más de estas últimas, por la sencilla razón de que había leído demasiadas historias de mujeres solas y atribuladas» (121-122). Nueva Bovary, nuevo Quijote, nuestra narradora se ha nutrido, conformado su intimidad, con historias de mujeres enloquecidas y también, tal como queda referido, con esas otras historias de la modernidad —Beckett, Artaud, Joyce, Borges, Onetti o Juan Rulfo— en las que la locura aparece igualmente como la prodigiosa reserva de sentido que la razón del logos teme y por ello oculta. La locura de la narradora no la identifica, por tanto, de modo exclusivo: tras la narradora vive una larga tradición de locas —literarias—.

Un poco más tarde, esos textos ilegibles que lee la narradora serán los que ella misma escriba pese a las consideraciones del padre, que «había terminado por decidir que la literatura no puede ser el objetivo de la vida de una mujer, y no debe serlo» (147), o a las del enfermero de la residencia donde la ingresan, Rafi, que «pensaba que la literatura no podía ser el objetivo de la vida de una mujer, y no debía serlo» (126). La narradora se convierte, pues, en escritora, puesto que no sólo *La intimidad* problematiza el yo sino también su escritura: «Yo sería escritora para contar las múltiples historias a lo *Jane Eyre* que se me ocurrían a través de la novela. Yo sería escritora para comunicarme con mi madre» (55). «Escribir —dice también— es resolver signos lapidarios» (195). Su escritura, no obstante, igual que su lectura, se instala en el espacio delirante de lo dionisiaco, ese lugar de «señora blanca y encerrada» que corresponde físicamente a «un cuartucho oscuro como boca de lobo, junto al cuarto de la carbonera» (66), «demasiado parecido a la tumba de mi madre» (67).

Esos textos enloquecidos e ilegibles son textos que, nuevamente desde el punto de vista metaficcional, devienen respuesta a la litera-

tura apolínea, a la literatura del padre: intenta al principio escribir como Dickens, siguiendo el consejo paterno, sin embargo «mis páginas —debe reconocer— desobedecían mi propósito y se convertían en textos de mujeres enloquecidas» (164), textos con los cuales, como dice de modo explícito, quería «matar la literatura. Réfrme brutalmente de ella y su artificio» (95), «enterrar la literatura en la tumba de mi madre» (94). Ese es también el propósito de la novela *La intimidad*, otro texto ilegible, alucinado, sin posibilidad de rectificación porque ¿cómo leer «los opuestos acaban por encontrarse. O nunca se encuentran» (71)?

La intimidad es la novela de la contradicción redundante, sin principio ni fin, circular, la novela de la anacronía continua o el tiempo confundido, de los espacios especulares, es la novela fragmentada, ambigua, paradójica. Lo que dice esta novela es la locura, pero la dice sin decirla, haciendo que estalle entre sus frases alucinadas, y es que «de la locura no se habla, se escenifica» (215). Y quien la escenifica en *La intimidad* es el propio discurso porque no hay más referente que el que se encuentra en el seno mismo del texto, tampoco para esas portadoras ancestrales de la locura que han sido las mujeres.

La intimidad es también la novela de una educación literaria y lo que enseña es precisamente una *desescritura* —«désécrire» dice Christiane Rochefort (1970, 134)—. Más preciso sería decir que *La intimidad* es la novela de una *deseducación* literaria, como lo son todas las novelas modernas que niegan la estabilidad de un lenguaje logocéntrico y la ilusión del sujeto en que éste ha confiado durante mucho tiempo. Novela de una *deseducación* literaria como lo son muchas de las novelas escritas de modo revolucionario por mujeres porque, como escribe Nuria Amat en *Letra herida*:

«Si, como suele decirse, la esencia de la novela es el lenguaje de lo imposible, la representación simbólica de los hechos, voces que persiguen decir lo real mediante quimeras inverosímiles, las novelis-

tas, entonces, tienen en ese reino novelesco un papel significativo, histórico, revolucionario y, vistas las circunstancias, casi exclusivo» (218).

Lo que demuestra, en fin, *La intimidad* es que escribir es, en efecto, un verbo intransitivo. Cuando Nuria Amat escribe en *Letra herida*: «Me siento a escribir con la voz postiza del conjunto desordenado de las grandes escritoras» (14) está constatando que su voz no es suya, que su producción es una reproducción, que su texto es un intertexto, una articulación de otros textos: «toda escritura verdadera tiene un aire de plagio disfrazado» (117), escribe la narradora de *La intimidad*. Y ello es así porque, a su vez, fuera del texto tampoco existe una única voz, una identidad homogénea y definitiva: «cada rostro es una máscara» (117), vuelve a escribir la narradora de *La intimidad*, novela transgresora, terrorista, huérfana y exiliada, adjetivos todos caros a Nuria Amat que en *Letra herida* reafirma la oportunidad de su aplicación a la novela escrita por mujeres:

«Híbridos de ensayos y novelas. Son estas (novelas) las que marcan hitos literarios. Las novelas de Kafka, Musil, Gide, Joyce. Esta nueva narrativa es llamada por algunos novela europea. Pero hay otras culturas en cierto punto revolucionarias. Dos por lo menos: la que podríamos llamar novela mestiza y la novela escrita por mujeres» (216).

No hay, por tanto, para Nuria Amat posibilidad para el espacio autobiográfico, sí para el espacio alucinado de lo literario que, en todo aquello que *no dice*, permite que tenga lugar el baile de máscaras de que está constituida toda identidad, esas «múltiples versiones de uno mismo» de las que ha hablado Nuria Amat (*Letra herida* 51). Gracias a la locura —la locura moderna, la locura de Nietzsche, entre otros—, escribe Foucault, «es el mundo el que se convierte en culpable (por primera vez en Occidente) con respecto a la obra; he lo aquí interrogado por ella, obligado a ordenarse en su lenguaje, señalado por ella para una tarea de reconocimiento, de reparación; a

la tarea de dar razón *de esta sinrazón y a esta sinrazón*» (1976, II, 303). Lo que consigue *La intimidad* no es, en efecto, cuestionar la literatura, sino obligar al mundo, obligar a sus lectores, a interrogarse.