

Escritura del «yo» imposible

Nadia Mékouar-Hertzberg*

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DEL'ADOUR

Resumen:

¿Cómo situarse entre las dos afirmaciones siguientes? La primera consiste en considerar que la escritura de la intimidad ha sido y sigue siendo un rasgo definitorio de las creaciones literarias de las mujeres. La segunda destaca, al contrario, una reticencia más o menos marcada de las autoras frente a los géneros propios de la escritura de la intimidad. De hecho, los diarios íntimos, memorias, autobiografías no están en primera línea en el amplio abanico de los géneros literarios practicados por las mujeres, por lo menos en el campo de la literatura española contemporánea. Este artículo propone observar cómo las mujeres, que han salido al escenario de la literatura esencialmente a partir del siglo XX, han trastornado los datos de esa disyuntiva, haciéndola caduca. Sus creaciones han abierto y explorado nuevas perspectivas, superando, en un mismo movimiento, los cánones ontológicos y estéticos vinculados a la formulación de un *yo* predefinido y unitario. Verdaderamente, han inaugurado nuevas escrituras de una intimidad otra.

Palabras clave:

Clara Janés, intimidad, autobiografía.

The writing of me impossible

Abstract:

How can we take position regarding the two following statements? The first considers that the writing of intimacy has been and continues to be a defining feature of the literary creations of women. The second shows on the contrary, the more or less marked reluctance of female authors concerning the intimate writing genre. Indeed, diaries, memoirs, autobiographies are not in the front line of the wide range of literary genres practiced by women, at least in terms of contemporary Spanish literature.

This article shows how women, who have integrated the «literary scene» mainly from the twentieth century onward, have transformed this data and made it obsolete. Their creations have opened and explored new perspectives, exceeding in a single movement, the ontological and aesthetic canons attached to the formulation of a predetermined and unitary me. They have truly opened up new writing about another intimacy.

Key words:

Clara Janés, Intimacy, Autobiography.

A bordar el tema de la expresión de la intimidad femenina en femenino, o sea por creadoras, implica plantear la pregunta combinada del «género» en el sentido de *gender* y del género en el sentido de género literario (memorias, diarios, autobiografía, cartas, etc.). Al hacerlo, nos encontramos ante dos afirmaciones contradictorias, que, si bien no se apoyan siempre en comprobaciones cifradas, se imponen con bastante frecuencia.

Por una parte, se tiende a limitar, delimitar la escritura y las creaciones de las mujeres a una expresión de lo personal, de lo íntimo. Las mujeres cuando se expresan, expresan lo privado «como si no hubiera otro remedio». Como lo sugiere Béatrice Didier¹, es muy posible que detrás de esta afirmación, se esconda una proscripción implícita

que consiste en excluir a las mujeres no de la literatura sino de los géneros literarios que suponen un contacto más directo con la esfera pública: ensayo, teatro, panfletos, caricaturas, etc. Hoy en día, evolucionan tanto ese discurso implícito (sabemos que en las sociedades occidentales la exclusión de las mujeres fuera del espacio público ya no es vigente aunque subsiste aún bajo formas muy sutiles) como las prácticas literarias de las mujeres (que exploran la totalidad del abanico de los géneros literarios). Por cierto, habría que analizar con precisión hasta qué punto se ha producido la evolución y hasta qué punto impregna las instituciones literarias y académicas.

Por otra parte se comprueba que, al fin y al cabo, hasta hoy en día (pero precisamente la situación está evolucionando), las mujeres han practicado poco los

Recibido: 15-V-2015. Aceptado: 16-VI-2015.

* Catedrática de Literatura Española. Dirección para correspondencia: nadia.mekouar@univ-pau.fr

¹ «Plus la société les empêchait de dire «je», plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque plus récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés en France dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du «je».» DIDIER, B., *L'écriture-femme*, Paris, 1981, p. 19.

géneros literarios de la intimidad (y en particular los diarios y las memorias), precisamente en esos momentos –hay que notarlo– en los que la autobiografía, bajo el impulso de Philippe Lejeune entre otros, ha adquirido cierto reconocimiento y cierto prestigio. Es de notar que muchas veces son las autoras las que han renunciado a estos géneros dedicados a la expresión de la intimidad, y eso por motivaciones variadas. Puede ser, a veces, que estos géneros representen, según ellas y sus perspectivas de creadoras, un interés estético escaso; otras veces, renuncian a los géneros de la intimidad por no querer entrar en los marcos asignados («las mujeres hablan de lo íntimo porque es lo único que sepan hacer») y por miedo a la depreciación de sus obras (miedo que no parecen experimentar los autores muy proclives a escribir sus historias personales). Por supuesto, se podría mencionar muchas otras manifestaciones de estas resistencias de las mujeres frente a los géneros propios de la intimidad pero esta disyuntiva deja traslucir ya la antigua sospecha de incompatibilidad entre mujeres y Literatura: si las autoras acuden a lo íntimo, lo hacen por falta de otra alternativa posible, convirtiéndose sus obras en sencillas confesiones terapéuticas en el mejor de los casos o en exhibición comercial en el peor; si estas autoras rehúyen de los géneros literarios propios de la intimidad, subyace el principio según el cual su estancia en el templo de la Literatura es condicional y su autoría siempre susceptible de ser mermada.

Nos proponemos observar en qué medida las dos afirmaciones (la dedicación de las mujeres a los géneros de la intimidad por una parte y su tendencia a distanciarse de estos géneros por otra parte) no son necesariamente contradictorias; por encima de todo, en qué medida, en vez de implicar una exclusión más o menos solapada de la literatura, implican, indirectamente, una fructuosa renovación de los cánones literarios relacionados con la expresión de la intimidad. Las mujeres, efectivamente, hablan de lo íntimo (que no es lo mismo que hablar de «su» intimidad), pero lo hacen a partir de una concepción de la intimidad y de la identidad distinta, poniendo en tela de juicio hasta la vigencia y la pertinencia del *yo* como instancia unitaria y por eso susceptible de ser formulada. Además de escribir otro *yo*, escriben otramente al *yo*. En este sentido, sí que podemos decir que las mujeres no son particularmente proclives a la autobiografía, la autobiografía entendida como ejercicio literario exclusivamente inscrito en una dinámica cronológica e introspectiva.

A esas alturas, «Escritura del *yo* imposible» implica dos vertientes complementarias. Permite considerar que la escritura del *yo* es imposible, o, por lo menos es ilusoria,

por ser, ese *yo*, una instancia imposible de delimitar y de circunscribir. Pero significa también que hay una escritura (posible) del «*yo* imposible» y que son precisamente los textos en femenino los que han iniciado, o por lo menos explorado con fervor, esta escritura posible del «*yo* imposible».

Hemos escogido centrarnos en un texto autobiográfico de Clara Janés, *Jardín y laberinto*, uno de los textos de la autora que más se aproxima al género de la autobiografía y que más gira alrededor de la intimidad autobiográfica (es de señalar que la escritura de C. Janés es una escritura hondamente íntima por lo general). Se trata en este texto, publicado en 1990², de volver hacia la infancia y adolescencia en el barrio de Pedralbes, en Barcelona, en la casa familiar rodeada de un jardín. Si tuviéramos que mencionar los aspectos más llamativos de esta obra, diríamos que se articula esencialmente alrededor de un suceso esencial (el accidente mortal que tuvo su padre en 1958), de un fondo permanente (la música tocada por su madre pianista impregna la totalidad de la narración) y de una arquitectura familiar que cuenta principalmente con las hermanas y con los amigos de la familia.

Los múltiples escritos sobre el género autobiográfico, textos teóricos matizados, diversos, a veces divergentes (pensemos en Lejeune, Rousset, Barthes, Starobinsky, Villanueva, Loureiro, Caballé, etc.) coinciden en un punto: el *yo* es el punto de partida y de llegada. *Jardín y laberinto*, como se debe, está escrito en primera persona pero ese *yo* no va a dejar de diluirse en el curso de la narración, como si el proceso autobiográfico, en vez de permitir el acceso al *yo*, lo perdiera. Si fuera necesario hacer una síntesis, un comentario sintético de esta obra de Clara Janés (a sabiendas de que, en realidad, como cualquier obra que merezca esta apelación, es imposible «encajarla» en un comentario definitorio o definitivo), la conclusión podría ser que el *yo*, objeto y sujeto explícito de esa empresa autobiográfica, no consigue ser (a)cercado. No es que desaparezca sino que surge precisamente para revelarse como «imposible» en tanto que entidad determinada, constante y estable; su presencia, en cierta medida, consiste precisamente en esa imposibilidad. Más precisamente, vamos a ver que se trata de un *yo* abierto, de una intimidad ocupada por lo que no es ella. Si no está presente en tanto que entidad determinada, lo es como receptáculo de alteridades, como depositario de figuras, historias ajenas, idiomas, textos.

En tal perspectiva, no podemos sino referirnos a Paul Ricoeur y a su estudio magistral *Soi-même comme un autre*³ que presenta la alteridad, que presenta al otro como el

² JANÉS, C., *Jardín y laberinto*, Madrid, 1990. A continuación, todas las citas provienen de esta edición. Es de notar que *Jardín y laberinto* fue publicado en 1990 bajo el impulso de otro texto autobiográfico de Clara Janés, *La voz de Ofelia*, en el que evoca su encuentro decisivo con el poeta checo Vladimír Holan: «En aquellos años, la tentativa de contar mi encuentro con el poeta checo Vladimír Holan me situó ante la figura de mi padre y su muerte, suceso fundamental de un libro de memorias de infancia y adolescencia por entonces inacabado. El texto naciente, que desde un principio se llamó *La voz de Ofelia*, asaltó a aquel primero, aún sin título, y ambos iniciaron un intercambio. *La voz de Ofelia* empujó al otro a cobrar su forma definitiva, que publiqué, en 1990, con el nombre de *Jardín y laberinto*.» JANÉS, C., *La voz de Ofelia*, Madrid, 2005, p. 107.

³ RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, 1990, p. 368.

fundamento esencial de una verdadera hermenéutica de la intimidad y de la identidad. Según el filósofo –y para expresarlo de forma extremadamente esquemática– el *yo* no equivale a la « mismidad »; no es una instancia idéntica a sí misma, constante. El *yo* es la «ipseidad», o sea una identidad «reflexiva», el «yo en sí» que no se opone a la alteridad sino que, al contrario, se nutre de ella. En este sentido, la dialéctica ipseidad/alteridad siempre prevalece sobre el *yo*: conocer al *yo* no implica enfocarse en él en una totalidad ya constituida sino dar la prioridad absoluta a esa dialéctica, a ese movimiento constante de la alteridad que nutre al *yo*.

En *Jardín y laberinto*, la escritura pone en escena, formula esa *praxis* de la intimidad peculiar en la que el *yo* es principalmente, actúa principalmente como depositario de lo que no es él, de lo «fuera de sí» :

«Estoy cansada, muy cansada, y ahora todas estas páginas, todo esto, va teniendo un ritmo propio que casi no puedo seguir. Cuando empecé apenas a floraba a mi mente una idea, un anhelo de inmersión en las aguas subterráneas, una voluntad de bucear en el laberinto de la mente. Pronto brotaron las imágenes, y eran Pedralbes y lo que Pedralbes comportaba de plenitud; las presencias familiares de la casa y de sus visitantes, entretreídas por la visión y por la música, la amistad de mis padres con Mompou, ese hombre extraño, genial, enfermo.»⁴

En nuestras perspectivas, este fragmento merece un doble comentario. En primer lugar, aparece una clara oposición entre una intimidad que descansa en un movimiento de hundimiento («inmersión en las aguas subterráneas») dentro de lo que sería el *yo* («el laberinto de la mente»); y otro, signo de apertura, apertura, en este caso, a imágenes (que brotan) implicando plenitud y presencias. Notamos por otra parte que, en este fragmento, la narradora no controla el flujo autobiográfico ni intenta hacerlo: el proceso autobiográfico no consiste en una vuelta atrás controlada hacia el pasado infantil. La narradora evoluciona más bien en «el laberinto de la mente» sin hilo ni pelota, sometida al azar de los caminos y de las sendas imprevisibles que «brotan» sin avisar y que despistan al caminante, como debido en cualquier laberinto. En definitiva, lo que se impone es un dédalo de imágenes pulverizando la presencia del *yo* inicial: un *yo* presente en tanto que sustituido por una retahíla de imágenes; un *yo* diluido en una especie de arborescencia, desparramándose por las múltiples sendas del laberinto. Ese *yo* se despliega, se amplía en imágenes, figuras, historias, etc. en las que no está: es la evocación de esas últimas

como constitutivas de la intimidad la que va a impulsar la autobiografía en sí.

Antes de dar un ejemplo preciso de esta dilución del «yo», es necesario insistir en que el sujeto autobiográfico, si bien es « imposible » en tanto que unidad predeterminada, previsible e identificada, no desaparece. El proyecto de esa escritura de la intimidad no consiste en «matar» al sujeto, al personaje autobiográfico (quien, siendo el autor, es también una construcción textual) como se ha podido «matar al Autor». Se trata de revelar a un sujeto heterogéneo, plural: un sujeto susceptible de ser formulado en un movimiento de «depropiación» de la subjetividad, expresión que traducimos directamente del neologismo francés propuesto por Hélène Cixous :

«*S'il y a un propre de la femme c'est paradoxalement sa capacité de se déproprier sans calcul : corps sans fin, sans « bout », sans « parties » principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des tous, non pas des simples objets partiels, mais un ensemble mouvant et changeant.*»⁵

Se trata de formular la subjetividad autobiográfica femenina sin apropiarse de ella, sin considerar que «es propia de», que tiene un «propio»: «depropiándola»⁶, en definitiva; tal proceso implica, según H. Cixous, asumir la heterogeneidad de las partes, considerar las partes como otras tantas totalidades, «partes totalidades» que forman un conjunto movedizo, cambiante, inapropiable: un conjunto que no tiene «propio», un caleidoscopio movedizo y sin embargo significante.

Ejemplos de esas «depropiación», de esa disponibilidad (más que desaparición) del *yo*, ejemplos de ese «yo imposible», o sea de ese *yo* presente como imposible, los hay muchos. Nos centraremos en uno particularmente importante y fundador de esta obra pero también de muchas otras de Clara Janés: la figura paternal.

En *Jardín y laberinto*, la exploración de la intimidad se vincula de forma intrínseca con la exploración de las figuras del padre y de la madre. Por cierto, no se trata de desvelar la intimidad del padre o de la madre, sino de revelar en qué medida esas figuras configuran la intimidad de la narradora-autora, de mostrar que esa intimidad no se formula a partir de un *yo* céntrico, pre-establecido y todopoderoso sino a partir de lo otro, de, por ejemplo, esas imágenes paternas y maternas formando una especie de

⁴ *Op. cit.*, p. 67.

⁵ CIXOUS, H. et C. CLEMENT, *La jeune née*, Paris, 1975, p. 50.

⁶ «*Le propre de*», igual que, en castellano, «lo propio de», significa «lo característico de», lo que es esencial, lo que da su «propio» a una persona o a un objeto, lo que, de desaparecer, afectaría la naturaleza profunda de ese ser o de ese objeto.

«decorado mítico»⁷, de «fondo mítico» que constituye la intimidad de la narradora. En este «decorado», el padre es literalmente una figura omnipresente (igual que la madre pero de otra forma). Es de notar, en particular, que es el quien inicia a Clara a esa *praxis* de la «depropiación» del *yo*, a través de múltiples recorridos por el jardín de la casa de Pedralbes, a través de esa facultad que Clara, de niña, ya percibía en el comportamiento de su padre cuando paseaban por el jardín o por los jardines: la facultad de «(...) rastrear espacios en busca de material para captar momentos de plenitud, de identificación con el paisaje.»⁸. De la misma manera, una puede «ser Pedralbes» para ser plenamente, para que su intimidad aflore. En tales condiciones, la muerte del padre no puede sino ser demoledora. No aludimos a la tragedia afectiva que esta muerte representa, aspecto poco evocado en la narración, tan poco evocado que podemos afirmar que el texto, si bien dice la intimidad, no es «intimista», no nos hace ingresar en los detalles de las trayectorias personales, de sus tragedias o de sus felicidades, etc. Si la muerte, en la economía narrativa del texto, aparece como devastadora es porque la desaparición del padre significa también la desaparición radical de una parte de la intimidad de la narradora. Más precisamente, es a la vez la desaparición de esa alteridad constitutiva de su intimidad y la desaparición de la *praxis* de una intimidad basada en la dialéctica determinada por Ricoeur (ipseidad/identidad).

«Así, con flores en las manos, una niña recorre los días de su infancia hasta que, llegada la adolescencia, la muerte del que era su verdadero soporte, su puente con la vida real, unida al apartamento, la empuja a abandonarse a las aguas ocultas. Allí – muro por muro – amuralla su identidad.»⁹

Esa cita remite a ese *yo* que se pone en vigilia, que pierde su disponibilidad. El *yo* privado de esa parte de la alteridad paterna se convierte en un *yo* clausurado, exiliado amurallado en un cuarto sin luz: todo lo contrario de la disponibilidad, de la movilidad experimentadas durante la infancia, «con flores en las manos». La pérdida de la alteridad paternal aspira a la protagonista en una espiral dentro de las «aguas oscuras/subterráneas». De igual manera, el *yo* se olvida de las alteridades y de la dinámica dispersiva que pueden suscitar. Entra en una espiral amnésica, como si fuera congelado. No se trata de un olvido efectivo, por supuesto, sino del abandono momentáneo de esa

construcción permanente de la identidad, de la intimidad en y por la alteridad:

«Y puestos a olvidar, olvidé también la ciudad y hasta Pedralbes. Del pasado sólo quedó mi padre en forma de la ausencia irrevocable, el no ser que amenaza. En el fondo, sin embargo, *mi única realidad concreta seguía siendo mi propia angustia* (...), y, junto a ella, la sensación de no tener derecho a nada.»¹⁰

«Mi única realidad concreta seguía siendo mi propia angustia»: el *yo* nómada no puede realizarse, o no puede realizarse en su dimensión nómada. Se encuentra arrinconado, encerrado en un espacio estrecho (el latín *angustia*, significando originariamente «desfile estrecho», ha derivado en el sentido de sensación de opresión): sólo el proceso de la escritura y el brote inicial de las imágenes le permitirán recuperar esa disponibilidad. Y *Jardín y laberinto* es precisamente la historia de la progresiva y dolorosa recuperación de lo íntimo habitado por esta interacción constante con lo otro y los otros.

A esas alturas podemos concluir de forma provisional diciendo que *Jardín y laberinto* señala a la vez la posibilidad y la imposibilidad de la autobiografía. «Imposibilidad» si pretendemos ceñirnos al proceso autobiográfico canónico, o sea una profundización vertical hacia un centro que sería el *yo*. «Posibilidad», en la medida en que es la autobiografía posible de ese «*yo* imposible», de un *yo* que se formula a través de varias alteridades. En esta autobiografía, el *yo* aparece como una superficie de intercambio y la intimidad como un *movimiento* que, para elaborarse, se exilia fuera de sí, se «extima» para utilizar el neologismo lacaniano. Estos dos rasgos se plasman en un texto autobiográfico que no obedece principalmente al principio de una vuelta atrás sino que funciona como verdadera caja de resonancias. Resuena primero del padre, figura verdaderamente constitutiva de la intimidad y de la trayectoria literaria de la autora. Resuena también de la presencia de la madre, de la música maternal, difundida por la totalidad del texto. Es, por fin, un verdadero crisol, una constelación de imágenes, sonidos, visiones en los que se diluye sin perderse, en los que adquiere consistencia sin nunca cuajar definitivamente¹¹.

«Mirar hacia el propio interior, y esto es lo que estoy haciendo desde que empecé este texto, y por esto

⁷ Esta noción de «decorado mítico» la propone Gilbert Durand en *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, nos parece esencial en la economía narrativa de la autobiografía de Clara Janés que implica un fondo biográfico impregnado, de forma intrincada, de *thémata*, de temáticas inmemoriales. La intimidad es portadora de una verdadera dimensión mítica, arquetípica, en particular a través de las figuras paternas y maternas. Remitimos a los comentarios que hace G. Durand sobre la obra de Stendhal, *La chartreuse de Parme*: «*Le décor est donc, autant qu'il se peut, subjectif universalisable, transcendantal, c'est-à-dire faisant appel au fond immémorial des grands archétypes qui hantent l'imagination de l'espèce tout entière. (...) Aussi n'avons-nous pas hésité pour caractériser l'originalité d'un tel procédé (...) à dénommer décor mythique le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel.*» DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, 1983, p. 14.

⁸ *Op. cit.*, p. 128.

⁹ *La voz de Ofelia, op. cit.*, p. 30.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 53.

¹¹ Estos dos últimos aspectos han sido desarrollados en MEKOUAR-HERTZBERG, N., *Une autre écriture de l'intime - Jardins et labyrinthes de Clara Janés*, Paris, 2012.

mismo lo escrito no son más que pedazos de mí misma, y lo que he sido capaz de arrancar a los otros, pedazos que me constituyen. (...) Seguir, no se sabe bien desde ni adónde, y no para alcanzar una meta, sino por estar corriendo con el fin de lograrlo ¿Qué importa si Aquiles llega antes o después de la tortuga? Lo único que importa es que ambos están en camino, y lo verdaderamente terrible y angustiante, siendo la sola certeza que tenemos, es que estamos en movimiento.»¹²

En este fragmento, situado casi al final del texto autobiográfico, Clara Janés propone una verdadera reflexión metatextual. Describe un proceso autobiográfico aparentemente canónico, o sea introspectivo («Mirar hacia lo interior») pero este proceso desemboca inmediatamente sobre la afirmación de la intimidad «depropiada». La intimidad es una intimidad constituida de «pedazos de alteridad», de pedazos exógenos, una composición hecha de elementos de recuperación, elementos recuperados en un movimiento de profunda disponibilidad de solicitud hacia lo otro y los otros: un *yo* hecho de estos pedazos heterogéneos constitutivos de la dinámica de «depropiación», un *yo* laberíntico, con toda la carga de angustia que puede producir el laberinto.

En efecto, conseguir ese *yo* imposible (bien se sabe que una nunca sale del laberinto) no produce alivio. Genera al contrario cierta angustia, o por lo menos una inquietud – en el sentido etimológico de la palabra – constante pues hay que aceptar que ese caminar nunca acabe. Estos «pedazos» son recogidos pero nunca organizados en una totalidad fija. Si la protagonista asume la naturaleza laberíntica de su intimidad, si se las arregla para que el jardín siempre sea un laberinto, no significa que haya conseguido reposo. La dimensión laberíntica es asumida en su complejidad, en su misterio y con la parte de la angustia menor o mayor, propia de esta arquitectura. En esta perspectiva, importa detenerse sobre el sentido y las connotaciones de los términos «jardín» y «laberinto»: ¿qué es un jardín? ¿Qué es un laberinto? ¿Cuáles son las especificidades de estos espacios? El jardín y el laberinto son primero formas arquitecturales que, durante el período del Renacimiento, entran en interacción, como lo describe perfectamente la historiadora del arte Monica Preti-Hamard en *Le jardin comme labyrinthe du monde*:

«A partir de la Renaissance, le jardin inclut fréquemment le labyrinthe, véritable topos avec lequel il tend parfois à se confondre dans un rapport de synecdoque ou de métaphore. Dans certains cas, en effet, le labyrinthe matérialisé par la géométrie d'un parterre ou d'un bosquet semble se dilater jusqu'à occuper tout l'espace du jardin ; dans d'autres, le paradigme dédaléen paraît

*informer l'irrégularité confusionnelle du jardin dont le visiteur doit explorer les méandres.»*¹³

Lo que nos importa, en esta breve cita, es la conjunción de los dos espacios y de las dos lógicas: la ordenación metódica, racional del jardín con la ordenación imprevisible, pero también racional, del laberinto. El jardín secreto de la intimidad tiene que conllevar su parte laberíntica, exigiendo siempre una elección entre un camino y otro, entrañando siempre una parte de decepción pero también una exaltante experiencia de la libertad, libertad de poder escoger entre varios caminos posibles, sin que nunca uno se imponga como la única alternativa. Notemos que Clara Janés, en un contexto totalmente diferente, menciona explícitamente esa dinámica propia del laberinto a propósito de la obra de Rosa Chacel y de la forma novelesca escogida por esta última: «(...) pero aquella que decide a nuestra escritora por la novela es la *libertad* del laberinto, la que permite el magma, el fluir continuo, la modificación.»¹⁴ En otros términos, el laberinto no implica primero el movimiento errante sino el movimiento continuo, un fluir que recuerda claramente ese movimiento que la propia C. Janés identifica, en *Jardín y laberinto*, como constitutivo de la intimidad humana, «(...) siendo la sola certeza que tenemos, es que estamos en movimiento».

El laberinto aparece convocado como contrapunto complementario del jardín, como elemento propicio al nomadismo, como espacio descartando la lógica de lo lineal, propiciando más bien un recorrido hecho de rupturas, de cruces inéditos. En este paseo por el laberinto, el *yo* está por todas partes sin morar en ninguna. Es un *yo* que unificamos por necesidad lingüística, por cierto, pero cuya única certidumbre es el carácter movedizo, proteiforme. El *yo*, en esta narración, se convierte en una hipótesis, una hipótesis que el deambular no intenta confirmar por el sencillo motivo que la hipótesis no deja de cambiar. Así es como, la intimidad se convierte en un espacio con fronteras movedizas e imprevisibles. Sin esa dimensión laberíntica, el «jardín secreto llevaría al estancamiento de las aguas oscuras. En este caso, lo que perjudicaría la formulación de la intimidad, la posibilidad de la autobiografía y del *yo* sería la ausencia de movimiento implicada por el jardín, o por un jardín desprovisto de su dimensión laberíntica. El objetivo de la autobiografía, por consiguiente, no consiste en pegar los pedazos de una misma, en armonizarlos. No se trata de delimitar definitivamente un territorio íntimo, sino de quedarse en movimiento, de mantener el movimiento infinito de la constitución del *yo*: «seguir, seguir ardientemente» son efectivamente las palabras conclusivas de la autobiografía: «(...) para luego seguir, seguir ardientemente.»¹⁵

¹² *Op. cit.*, pp. 144-145.

¹³ BRUNON, H. (sous la direction de), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Permanence et métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris, 2008, p. 14.

¹⁴ JANÉS, C., «Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel», en *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Edición de María Pilar Martínez Latre, Logroño, 1994, p. 95. Las cursivas son nuestras.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 148.

Nos proponemos observar a continuación algunas de las manifestaciones textuales de esa intimidad que, si bien está «en pedazos» y en constante movimiento, se revela a la vez como verdaderamente constitutiva de la psique y como susceptible de impactar profundamente la expresión y la formulación de esta última.

Un primer elemento es la inevitable superficialidad de esa empresa autobiográfica: la intimidad es una intimidad de superficie sin que eso tenga ninguna connotación negativa. Efectivamente, si lo pensamos bien, el laberinto como estructura arquitectural no implica una dinámica de profundización sino de proliferación superficial: progresar hacia un centro (que no existe siempre) no significa adentrarse por las profundidades de un espacio sino extraviarse a través de los múltiples caminos que se ofrecen a uno/a. Philippe Lejeune, de forma ligeramente provocadora, pregunta: «En quoi d'ailleurs est-il intéressant ou nécessaire qu'une fiction exprime le moi profond de l'auteur?»¹⁶

Si consideramos que la autobiografía sólo descansa en un movimiento de profundización, la única salida es, efectivamente, conseguir el «yo profundo, esencial». Pero si, a invitación de Ph. Lejeune, nos planteamos la posibilidad de salir de la concepción de una intimidad que sólo valga por su grado de «profundidad», de mayor o menor hondura, entonces, sí, es posible concebir la intimidad como intimidad laberíntica, de estructura rizomática; como un proliferar por la superficie lo suficientemente amplia como para que el contacto con lo otro sea importante y variado. En este caso, la empresa autobiográfica se caracteriza por su aptitud a dar cuenta de esa interacción, a quedarse en la superficie del yo. El yo aparece así como una instancia indisciplinada cuyos contornos no dejan de evolucionar en función de los encuentros, cuyos contornos dependen de la porosidad con lo que no es él. En *Jardín y laberinto*, la única conclusión es precisamente esa extrema plasticidad de la intimidad:

«(...) rellenando moldes, adaptándose a formas, ocupando huecos, espacios, todos ellos engañosos, pues cualquier postura y concreción no es el puro ser, y nada sabemos, y todo son mutaciones, aspectos que adoptamos en nuestro desesperado anhelo de sobrevivir.»¹⁷

Notemos de paso que Clara Janés desmultiplica las metáforas espaciales para designar la intimidad (que es el ser) como territorio, como espacio de fronteras movilizadas más que como entidad inmutable o inalterable. Escribir la autobiografía consiste en formular esa plasticidad. Escribir el yo es posible a partir del momento cuando una acepta que el yo, como entidad definitiva, es imposible.

El segundo elemento que podemos evocar ya no se refiere al espacio sino al tiempo. La práctica de la superficialidad laberíntica implica la imposibilidad de la línea cronológica recta. Indudablemente, en el texto, se produce una vuelta atrás hacia el pasado pero esa vuelta no se hace de forma lineal. Lógicamente, la intimidad laberíntica no se puede formular exclusivamente mediante esa línea: tiene que admitir segmentos, arabescos, rupturas, idas, vueltas, callejones sin salida, etc. en breve los elementos constitutivos de cualquier laberinto. Las reflexiones de Dorrit Cohn son de particular interés al respecto. D. Cohn distingue por lo menos dos modalidades de escrituras autobiográficas en el amplio abanico de escrituras íntimas: los *relatos autobiográficos* claramente inscritos en una línea temporal cronológica y los *relatos rememorativos* deliberadamente inscritos fuera de cualquier cronología tanto a nivel de la macroestructura del texto como a nivel de su microestructura. La autora insiste en particular sobre una modalidad de lo rememorativo, la del *monólogo rememorativo* que, más que el *relato rememorativo* no deja de explorar los pliegues de la memoria, sus rodeos intrincados, renunciando del todo a cualquier cronología¹⁸. El modelo ya no es el de la comunicación autobiográfica, ya no manifiesta el deseo de explicar, exponer, asociar, etc. Se centra más bien en la memoria implicándose a sí misma. O en otros términos, el objetivo del relato monologado, el objeto de la activación de la memoria es sí misma, es la memoria implicándose a sí misma¹⁹. En estos monólogos –a los que, a todas luces, se adscribe el relato de Clara Janés–, a la ausencia de rigor cronológico se añade cierta incoherencia narrativa, o mejor dicho, una coherencia que obedece sólo a los caprichos aleatorios del curso de la memoria.

Tal dislocación de la cronología y de la lógica narrativa aparece en varias ocasiones en *Jardín y laberinto*. Pensemos por ejemplo en la evocación del accidente del padre. La escena descrita, imaginada por la narradora puntúa la narración en una versión más o menos completa, formando un *continuum*, un fondo que unifica al mismo tiempo que disloca la narración. Así es como la muerte del padre se desarrolla en cada instante: no es un acontecimiento que «tuvo lugar en» sino un pasado que no pasa, que no deja de pasar; se difunde y se desparrama sin inscribirse en ninguna ordenación cronológica, sin seguir la ordenación de una línea recta, disperso en fragmentos inconexos pero repetidos casi exactamente: «Una pierna suelta, la cabeza partida en dos y los sesos estaban esparcidos por el suelo. Todos los sesos fuera.» «La cabeza partida, los sesos fuera. Todos los sesos fuera.»²⁰. Tal dislocación sólo se produce con sucesos que tienen un impacto afectivo, intelectual, estético: sucesos que no pueden sino salir de la línea del

¹⁶ LEJEUNE, P., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, 2005, p. 40.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 145.

¹⁸ COHN, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, 1981, pp. 209-210.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 210.

²⁰ *Op. cit.*, p. 35 y p. 69.

tiempo. Son fragmentos que no dejan de desbordar, que aparecen, en el curso de la narración, como co-extensivos, coetáneos.

Para concluir bien vemos que, en el caso de la autobiografía de Clara Janés, *Jardín y laberinto*, la expresión de la intimidad, lejos de ser una evidencia se revela como innovadora de nuevas formas de concebir y de decir la intimidad.

Por cierto, esa evolución no es una exclusiva de las mujeres y se nutre de los pensamientos posmodernistas de la disolución del sujeto (que no su desaparición) que afectan todas las creaciones contemporáneas. Digamos sin embargo que las mujeres, recién llegadas a la literatura, han explorado con atrevimiento y constancia esos pensamientos en literatura, abriendo nuevas perspectivas para superar a la vez los cánones ontológicos (un yo predefinido y exclusivo centro medular, punto de referencia de la subjetividad) y literarios (¿Cuáles son los recursos literarios que permiten dar cuenta de esa complejidad ontológica?).

En *Jardín y laberinto*, la intimidad no es una estructura vertical que hay que profundizar: es una dimensión horizontal que implica un deambular entre inquieto y gozoso. Ese deambular rehabilita cierta superficialidad en el proceso: no se accede al «yo» desde dentro sino desde fuera. Rehabilita también la proyección de una intimidad en filigrana, siempre apareciendo o desapareciendo en la textura del texto, siempre «al borde» de una formulación definitiva y definitiva. De ninguna manera se puede asimilar a una conquista gloriosa y ruidosa.

Paradójicamente la afirmación de la intimidad linda con cierto silencio: el papel del silencio en la afirmación de la identidad en femenino bien podría ser un eje de análisis interesante, a sabiendas de que el silencio no siempre es privación de la palabra, que puede, en ciertas circunstancias, tener un valor significante. En otros términos, ese silencio no es lo contrario de la palabra; no significa que la intimidad femenina forme parte de lo inefable. Se trataría más bien de un silencio constitutivo de la palabra, como si silencio y palabra fueran fuerzas complementarias facilitando la expresión y la formulación de esa intimidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUNON, H. (sous la direction de), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Permanence et métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris, 2008.
- CIXOUS H. y C. CLEMENT, *La jeune née*, Paris, 1975.
- DIDIER, B., *L'écriture-femme*, Paris, 1981.
- COHN, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, 1981.
- DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, 1983.
- JANÉS, C., *Jardín y laberinto*, Madrid, 1990.
- _____, «Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel», en *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, edición de María Pilar Martínez Latre, Logroño, 1994.
- _____, *La voz de Ofelia*, Madrid, 2005.
- LEJEUNE, P., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, 2005.
- RICOEUR. P., *Soi-même comme un autre*, Paris, 1990.