

LA DOBLE VIDA DEL ESCRITOR

Nuria Amat

La doble vida del escritor de este siglo desorganiza el rigor académico de las Letras. Origina el caos y la confusión en las clasificaciones biográficas. Da lugar a sinsentidos tales como la existencia de un escritor irlandés llamado Samuel Beckett que es al mismo tiempo un escritor francés. Da lugar a un Kafka no alemán, a un Pessoa no del todo portugués, a un Gombrowicz no polaco, a un Kundera que se autodefine escritor francés, y así indefinidamente.

El escritor camina por la ciudad fantasma de sus sueños, se contempla en el río que atraviesa el ombligo de estas ciudades o en el mar que las sostiene y es entonces cuando descubre al otro, al doble, a su otro yo mismo reflejado en sus aguas.

El río Moldau de Praga produce también tales efectos. El hermano gemelo de Kafka es ese K. que aparece en sus libros y ante el cual el lector ve sin ver a aquel joven de hombros estrechos, cara de murciélago y sonrisa incierta que asume su condición de desgraciado. Algo parecido ocurre con Borges, en el relato titulado *El otro*, y cuál es la sorpresa del narrador que no se reconoce en la figura de aquel personaje que es también, sin embargo, el verdadero Borges. De este diálogo que ambos Borges sobrellevan, el lector espera averiguar, al menos, quién de los dos Borges miente, pero, y como dice el escritor excusándose: “Hablamos, fatalmente, de literatura; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas”.

Lo insólito de este encuentro es que en lugar de intentar darle crédito mediante la identificación de la biografía coincidente de ambos Borges escritores, uno y otro se limitan a conversar sobre temas literarios. Borges se niega a contar su vida. Y también Kafka, por su parte, se niega a vivir la suya. Sólo los imbéciles y los sanos escriben sus memorias. Por el contrario, los Kafkas o los Borges escritores rehúyen recordar su vidas y prefieren convertirlas en museos literarios, catálogos de bibliotecas o manuales librescos. Puesto que no soy yo sino el otro, no soy ni uno ni otro. Visto lo cual se concede al lector la posibilidad de ser él uno de los tantos Borges o Kafkas indecisos que se ocultan tras las serpenteantes líneas.

Pero eso no es todo, pues la estrategia del doble, que enmascara la biografía del escritor para terminar negándola, obedece a otra circunstancia menos reconocida y, por tanto, también más desesperada. En esa impostura que nace de otra impostura (el escritor es un impostor que da vida imaginaria a otro impostor) se manifiesta finalmente el padre tan amado como odiado que todo escritor literario consume fervientemente. Con ello

la situación aparentemente estrambótica de “todos somos Borges” resulta en el fondo llena de sentido, pues así es fácil y hasta divertido acabar con los padres Kafka, Joyce, Beckett, Woolf, Dostoievski..., que al parecer imposibilitan la vida de escritores de sus hijos. Todo conduce a sospechar que el destino literario de un escritor tiene su origen en esta hostilidad y se mantiene tanto tiempo como dura la rivalidad filial. Borges la oculta, la enmascara y se niega a recordarla. Algo parecido hace Beckett que, sin embargo, forja dobles como Mallone, Molloy, Mercier y Camier..., que son intentos grotescos de asesinar al padre. Kafka, por el contrario, no esconde esta hostilidad y la expresa abiertamente en su *Carta al padre*. Lo cual, sin embargo, no le impide revertir esta hostilidad contra sí mismo en su relato *La condena*. Y consigue su objetivo de asesino impotente y feliz suicida cuando mata a Gregorio Samsa y a Joseph K. en una especie de autoinmolación laudatoria.

Escribir sobre ese otro yo mismo (que de ningún modo significa escribir la biografía íntima) representa eliminar aquella parte de ese otro yo mismo que es el padre del escritor. Estos autores dan la impresión de que en cada libro estén urdiendo la mejor estrategia para eliminar al padre, ya sea por el carácter frustrado o débil del progenitor o bien por su fama de espíritu sádico y autoritario. El hijo se hace escritor bien para superar el fracaso del padre-escritor-frustrado (Borges) o bien para subvertir el éxito, padre-déspota-triunfador (Kafka). Para estos hijos enfermos la salvación consiste en la escritura, lo que viene a significar también una caída definitiva en la incurable enfermedad de la literatura.

Herman Kafka, de profesión comerciante, era a todas luces el más triunfalista de los hombres. Su pobre hijo Franz tratará de sofocar la prepotencia paterna eligiendo para sí la profesión impresentable de escritor, y la elige por ser también la más ajena a los esquemas mentales del padre y no teniendo suficiente con ello hace de esta elección el mayor de los fracasos.

Borges, por el contrario, acepta rápidamente su destino de hijo escritor de padre escritor. Y su forma de vengar la autoridad paterna es precisamente la de conseguir el triunfo que jamás obtendría su fracasado padre.

El estado bilingüe de muchos escritores de este siglo deriva en parte de esta esquizofrenia biográfica provocada por la presión del padre o de la patria o de la suma de ambas. Por otro lado, las guerras europeas de la época han contribuido a aumentar la cantidad de escritores en exilio así como el pluralismo cultural y racial. En muchos de estos casos, el escritor termina adoptando la lengua del país que lo sostiene. Pero aparte de esa audacia milagrosa del escritor perseguido (un salto mortal al vacío lingüístico) y del mimetismo que este hecho puede producir a jóvenes escritores, otra causa no menos importante, y que se podría calificar de género íntimo, alienta el bilingüismo de muchos escritores. Si el padre de Borges escribía en inglés, el hijo lo hará en castellano. La familia Kafka hablaba en checo. Pero el hijo Franz rechazó el lenguaje del núcleo biográfico en su literatura. Samuel Beckett, sumó descaradamente padre y patria, y es-

capó de ambas cadenas, eligiendo la cultura francesa como texto y contexto de muchos de sus libros. Joseph Conrad justifica ya en la primera página de su *Crónica personal* el problema de la elección del inglés como lengua de escritura en lugar del polaco o el francés que le correspondía por vía paterna y materna. Conrad pretende explicarlo pero, como suele suceder en estos casos de intentos biográficos renegados y por tanto fallidos, lo consigue sin demasiados buenos resultados. Hace constar que fue él el adoptado por el genio de la lengua inglesa. “Fue un acto muy íntimo, y por esa misma razón me resulta también misterioso de explicar. Tratar de explicarlo sería tarea tan imposible como proponerse explicar el amor a primera vista”. Sin embargo, casi a renglón seguido, en esta misma breve nota que prefacia sus memorias, el autor explica la biografía de su padre. Un revolucionario, un patriota, un polaco rebelde contra la dominación extranjera, un escritor frustrado, también, un traductor de los grandes escritores, un exiliado, del cual el hijo Conrad (después de cuatro páginas dedicadas a su padre) olvida decirnos el nombre. Pero sí cuenta lo que ocurrió unos días antes de su muerte, cuando Joseph Conrad tenía apenas doce años y a través de la rendija de la puerta vió a su padre quemar en el fuego de la habitación todos sus manuscritos. Razones más que suficientes para entender esta opción idiomática cuya explicación el escritor ignora o simula que ignora. Conrad dedica este breve prefacio al relato de su vida a justificar su bilingüismo y a exponer la historia de su padre como si ambas cosas fueran independientes una de otra.

Orfandad y literatura

De entre los hijos huérfanos con padres literarios adoptados, destaca Jorge Luis Borges de quien resulta ejemplar la siguiente anécdota. En 1938, durante el mismo año en que muere el padre del escritor Borges, el poeta Leopoldo Lugones se suicida en la isla del Tigre (a los lectores borgeanos no se les escapará la importancia nada casual del tigre en la literatura borgeana). Momento emblemático en la carrera del escritor, pues es a partir de entonces cuando Borges empieza a escribir realmente. Momento en el que el escritor sustituye a un padre muerto, Jorge Guillermo Borges, por un padre adoptado, el escritor argentino Lugones. Es entonces cuando Borges se dio cuenta de que “escribir bien era escribir como Lugones”, cuando sustituye el espacio del recuerdo por el de los sueños, cuando Borges, en fin, decide ser él también, además de poeta, director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires como Leopoldo Lugones. Todos somos Lugones, que diría Borges.

Los biógrafos son más quisquillosos en la recopilación de detalles de la vida del escritor de lo que suele ser éste cuando decide sincerarse. Francisco Bustos era el nombre de un bisabuelo del escritor Borges a través del cual el nieto escritor se ocultó temporalmente. Y así era cómo el hijo Borges, mientras forjaba su seguridad como escritor y estudiaba el

posible éxito de sus trabajos, se defendía del padre Borges, un escritor relativamente conocido en la época.

A la manera del hurto de Borges a su bisabuelo Bustos, Kafka hace lo propio con su bisabuelo Joseph, cuyo nombre o representación traslada impunemente al protagonista del *El proceso*. Pero para un padre dominante y fatuo, como según parece fue Herman K., la astucia del hijo no parece suficiente. Y Kafka no tiene más remedio que complicarlo. Al pobre, triste y marginado personaje del *El proceso*, Kafka le otorga el nombre de Joseph, uno de esos tíos aventureros, ricos, cosmopolitas, afectuosos (lo contrario del padre) que daban cien mil vueltas al temible Hermann, después de todo sólo un simple comerciante.

El hijo condenado llamado Franz Kafka, por muchos dobles triunfadores que consiguiera inventar para escapar de Praga, encuentra la escritura como única tabla de salvación contra la opresión paterna. Ella es la que vence y es el autor, sin embargo, quien sucumbe en la lucha. De ahí que la figura del doble, tan utilizada en la literatura de este siglo Kafka, tiene en el maestro de todos ellos desenlaces insólitos. Kafka, que sabe de antemano que sus otros yo mismos literarios serán fatalmente sacrificados por la autoridad paterna, se muestra insistente en que su salvación reside únicamente en la escritura aun a sabiendas de que esta también acabará por matarlo. La carta al padre es un prolegómeno de este sacrificio que toma cuerpo en dos relatos sublimes, *La condena* y *La metamorfosis*, en cuyos personajes principales no se reconoce tanto a los parientes de K. como a Kafka mismo. Allí el hijo aparece desnudo y perfecto para ser inmolado.

Ambos relatos fueron escritos durante una época en que la crisis vital del escritor alcanzó su punto culminante (1912) y en la que “Kafka había pensado en tirarse por la ventana”. Los personajes centrales de estas narraciones, George Bendesmann (hombre de negocios de *La Condena*) y Gregor Samsa (viajante de comercio de *La metamorfosis*) son finalmente eliminados por el padre del asesino. Las funciones se trastocan y el padre, el doble, el hermano clónico del alma, termina siendo el asesino del hijo. Como con toda seguridad lo termina siendo en la vida real cuando el hijo Kafka muere como si se tratara de un protagonista más de sus relatos.

Si aceptamos que los escritores de esta especie contemporánea parecen estar aquejados de una dificultad de padre que les ocasiona una suerte de división personal más o menos resuelta finalmente con la escritura, ¿qué ocurre cuando el escritor es un huérfano de guerra, por ejemplo, un huérfano total de padre y madre, sin figuras míticas a las que amar y odiar al mismo tiempo y a las cuales adjudicar la representación de ese otro yo mismo o hermano gemelo de la víctima?

¿Qué ocurre cuando el escritor tiene que rivalizar con la ausencia absoluta de padre o madre? Y es más, ¿qué sucederá cuando el escritor tenga como padre y madre naturales unas humildes probeta de laboratorio?

Un escritor francés-judío-polaco llamado Georges Perec podría ser el cabeza de esta categoría de hijos huérfanos totales y absolutos. El agujero del hijo escritor Perec, lo que debiera ser el otro yo mismo propio del escritor de este siglo y por lo tanto ocupado por el supuesto padre, lo conforma el catálogo de unos grandes almacenes. Perec borra o señala su biografía en esta colección inaudita de cosas (objetos, chucherías, bibelots...) que aparecen y se repiten insistentemente en cada uno de sus libros. Sin punto alguno de referencia donde agarrar su origen, el hijo huérfano total tira piedras-objetos en el camino de ida a la supervivencia no tanto para perseguir un recuerdo antiguo y regresar de nuevo como para asegurar la memoria presente por si acaso ésta fuera también un espejismo.

“Yo no tengo recuerdos de infancia. Hasta los doce años, más o menos, mi historia no ocupa más que unas pocas líneas: perdí a mi padre a los cuatro años y a mi madre a los seis”. El primero murió de un tiro fortuito durante la guerra del cuarenta, la segunda desapareció en Auschwitz”. Toda la literatura de Perec, que es al mismo tiempo la historia breve de su no-autobiografía, está marcada por esta ruptura. A un lado, el hijo huérfano Perec, en el otro, la autobiografía hueca del hijo huérfano Perec. Esta no-vida que es su vida lo impulsa a escribir una biografía totalizadora, un deseo e intento frustrado de escribir una biografía a lo Proust, a lo Leiris (escritores que Perec admira) y, no obstante, la mayor parte de la obra del escritor huérfano desorientado se circunscribe en proyectos de biografías rotas, frustradas de antemano. Perdido el origen (olvidado) ¿por dónde, entonces, debe empezar la escritura del hijo huérfano? Las palabras que en principio deben ser los instrumentos óptimos del escritor, los que mejor le sirven para relatar la historia, al huérfano Perec, se le aparecen como piezas inaplicables de un rompecabezas. Puesto que no le permiten escribir la historia, Perec juega a combinarlas, las usa como piezas de engranaje de una máquina perfecta, aquella máquina de fabricar relatos que tanto entusiasma al huérfano Perec. El otro yo mismo de Perec es un máquina combinatoria de palabras, la máquina que inventa el lenguaje o lo destroza. El padre se convierte en una máquina de inventar y combinar palabras. Desde la pluma de ganso de Cervantes, otros escritores hijos-huérfanos-totales como Roussel, Wolfson, Calvino..., han ido inventando máquinas más o menos sofisticadas en su función reproductora del padre. Algunas máquinas perezquianas de inventar palabras son la computadora, el libro, la pluma y sus derivados: el intelect, el crucigrama, el magnetóptico, la procesaber, el hipertexto, el diccionario...y todas aquellas que seguirán apareciendo para competir con el escritor acobardado.

Pero aun suponiendo, como en verdad sucede, que un libro, una biblioteca, una máquina puedan ocupar el espacio competitivo del padre escritor, finalmente el hijo huérfano termina considerando insuficientes y pobres todos estos sustitutos. Al parecer, tampoco ellos consiguen completar el agujero de una ausencia tan emblemática. De ahí que algunos hijos huérfanos totales de este siglo hayan encontrado una solución a este problema. Y hayan decidido adoptar como padres directos a un sector móvil y variable de la galería de escritores ya fallecidos y santificados y de

los que a fin de cuentas tienen más garantías de memoria que de los padres genéticos. Estos escritores huérfanos, cuando escriben, viajan a la búsqueda de sus padres fundadores o bien se encierran con ellos en sus habitaciones respectivas de escritura y lectura a fin de guardar el debido silencio literario. Georges Perec lo confiesa en algún momento de su falsa autobiografía, cuando descubre en los autores de los libros que lee “un parentesco finalmente reencontrado”.

La biblioteca es la casa viva de la familia literaria. Es natural que sea en este reducto el lugar donde el escritor decida vivir con su familia adoptiva, una variante de exilio interior y voluntario. Allí es donde se encuentra con sus parientes cómodamente instalados en las estanterías. Viaja. Recupera memoria. Es feliz. Todo lo feliz que puede ser un escritor huérfano de parentesco literario. Algunos de los hijos huérfanos más radicales deciden ser bibliotecarios como lo fueron Proust, Borges, Perec y como todos aquellos escritores-bibliotecarios que disimulan su orfandad entre las paredes de una biblioteca. Estos escritores se creen la reencarnación de los autores inmortales y escriben sobre ellos como si se tratara de sus parientes más próximos. Leen los libros de sus parientes y, en lugar de confundir sus historias con la de los libros que devoran (como sería lo propio del lector feliz), se imaginan ser los autores de estos libros. Desean escribir sus biografías y memorias y, como Perec, a lo sumo que llegan es a escribir las vidas de sus padres adoptivos y a confundirlas todas. Desean asesinar a sus padres fundadores, pero cuando parece que ya lo han conseguido, otros padres adoptivos surgen de improviso, ya sea bajo la apariencia de papel o la forma belicosa del silicio. El padre, como la escritura, los persigue siempre. Pretenden escribir novelas totalizadoras, sagas, fugas y acaban ofreciéndonos proyectos de novelas decimonónicas y catálogos de instrumentos de jardinería o de escritorio. Aseguran escribir historias, libros de viajes, biografías y todo lo más que logran plasmar en el papel son tentativas de historias, de libros de viajes y de biografías. De ahí que los libros publicados por los hijos huérfanos totales o parciales, y sus hermanos gemelos contagiados, sean guías, breviarios, manuales, catálogos, diccionarios.

Y también ocurre que compramos libros de los hijos huérfanos totales pensando que vamos a leer escritura impresa y en su lugar descubrimos enormes espacios en blanco, múltiples hojas en blanco ante las cuales el posible lector se siente desconcertado. Hasta que transcurridos unos segundos logra captar la idea del autor que ha tenido, en este caso, la amabilidad de obsequiarle con un espacio para que el otro yo mismo que es el lector pueda escribir su historia. El hijo huérfano escritor espera y propicia que el lector, su doble, su hermano, escriba su historia. Desarrolle su imposibilidad de padre.

LA LENGUA SIN PALABRAS

¿Por qué hablo en el idioma que hablo? ¿Qué lengua permanece cuando escribo? A menudo suelen hacerme esta clase de preguntas ¿Por qué siendo catalana escribo en castellano? Preguntas que si quiero ser sincera no puedo contestar rapidamente porque la verdad más aproximada al hecho de que siendo bilingüe haya decidido escribir en castellano guarda relación con mi historia personal y con la historia de mis orígenes familiares. La biografía de cada escritor es única. Y el idioma de escritura depende casi siempre del idioma o idiomas de su vida o biografía

Así pues, soy hija única de una familia catalana de tres hermanos tocada por una suerte de tragedia. Mi madre muere cuando yo he cumplido apenas los dos años y aun no me ha sido dada la posibilidad de aprender el abecedario del habla. Este traspies familiar determina mi vida y sentencia, si cabe, todavía más, mi literatura.

Al morir mi madre, yo, que aún no hablo, me quedo sin el lugar del habla. Me roban la memoria. Dicen que mi madre era catalana. Que el catalán es la lengua de mis padres. Que así era cómo hablaba ella, si es cierto y yo decido creer la historia de que algún día tuve madre. La duda externa me emudece y cuando, por fin, me decido a hablar y a soltar algunas de las frases necesarias, lo hago en castellano, en el idioma de mi no madre, el otro idioma. Un idioma inferior para la familia. Una familia que se jacta de ser sencilla y profundamente catalana.

Recuerdo de aquel entonces mi voz enmudecida, unos ojos huraños y apretados y una enorme rabia contra la vida, la muerte y la casa de mis padres.

Recuerdo la vergüenza del habla. Cuando voy a hablar, las palabras explotan en mi boca y se escurren como lagartijas. Soy una niña tartamuda. Dicen que cuesta entenderme. Cuando, al fin, consigo hablar lo hago, claro, en castellano. El idioma que una auténtica familia catalana no deja de considerar también como el idioma de Franco, el idioma de los españoles, el otro idioma, el impuesto y casi ajeno. Cuando hablo consigo que mi padre y mis hermanos me hablen también en castellano. El idioma del desacuerdo familiar, de la rebeldía contra la zancadilla del destino. El

idioma de la escuela, por demás, de una escuela como todas entonces, sometida al régimen del general Franco. El idioma de la orfandad absoluta.

En mi casa nunca se habla de Franco. Es un nombre viejo, la sombra negra de nuestro alburn doméstico. Una especie de estrambótico y lunático inquilino cuya existencia conviene ignorar por si fuera el caso.

Yo hablo, cuando consigo hablar, el idioma de la calle. Mi madre ya no vive en ese idioma. En este idioma mío, de mi madre sólo queda el agujero negro de su desaparición. En mi idioma la muerte de mi madre deja de ser una celebración doméstica o el altar sagrado de la adoración perpetua. El idioma importado me excluye de esa clase de conversaciones familiares. Me rebelo, entonces, contra el idioma de la madre ausente. No se trata de una decisión premeditada. Mi lengua se niega a festejar la ausencia repetida de la gran desconocida. Y en esta oposición todavía permanezco. Una oposición que vá más allá de la pertenencia o posible pertenencia a un idioma. Una oposición a cualquier tipo de pertenencia de lengua o territorio.

Mi castellano, o español, o como decidan llamarlo, no es un castellano amable. Es un castellano duro y antipático. En la intimidad, a veces, resulta también muy tierno. Es el idioma tosco del expatriado. Y soy muy testaruda. Consigo casi todo lo que me propongo. Pareces hija de castellanos, pareces maña, oigo decir como una reprobación.

Y yo me siento bien en ese exilio fraudulento de idioma castigado. La orfandad es una especie de exilio involuntario. En ese espacio de orígenes dudosos me gusta inventar palabras. Solo las palabras inventadas son capaces de aliviar esta tristeza de falta de palabras. También me gusta jugar, a escondidas, con los distintos acentos del idioma español o castellano. Mi lengua es impura y a mi me gusta oscurecerla todavía más. Por otro lado, me avergüenza un poco no hablar bien el catalán ni tampoco el castellano. Escribo en secreto en este idioma áspero, difícil, y bastante incómodo. Un idioma que voy haciendo mío a medida que crece mi escritura. El idioma que poco a poco consigue separarme del idioma incomprensible de mi madre.

Tengo miedo a hablar. Un miedo que ensombrece mis palabras y las comprime y paraliza en el borde de mis labios. Cuando voy a hablar algo irrefrenable se dispara en mi cabeza para recordarme mi color de orfelinato. Y entonces, en lugar de voz, son lágrimas lo que se empeña en salir de mis labios asustados. Lágrimas como palabras rabiosas e infectadas. Por eso callo casi siempre. Disimulo así la ausencia del habla de mi madre abandonada.

Esta madre catalana que no tengo se me ha comido el habla. Entonces, casi muda o tartamuda voy buscando por ahí un idioma en el cual, además de reconocermelo, pueda denunciar a los cuatro vientos la ausencia de madre abandonada.

La ciudad en donde vivo, Barcelona, es la ciudad de dos idiomas. El idioma catalán, por un lado, y el otro idioma, el español o castellano. Siempre hay quien no encuentra justa en la balanza esta división de lenguas que algunos tildan de arbitraria. El castellano es, además, el idioma

del inmigrante, del otro catalán, el idioma de los desheredados, y es también el idioma de una parte de la burguesía que, al menos en la apariencia, sigue congeniando con el espíritu desastroso de Franco. Aunque exista ciertamente otra burguesía catalana que defendiendo el idioma catalán tolera el espíritu endemoniado de Franco.

Mi castellano tiene aire de idioma oprimido y abandonado. A fuerza de usarlo se va convirtiendo en el idioma de mis libros, de mis lecturas preferidas, es el idioma de todos aquellos libros censurados por el régimen franquista y que nos llegaban en cargamentos sudamericanos. Toda mi ansia de lectura se encuentra en este idioma castellano. En casa, porque entonces vivo todavía en la casa de mi padre, hay dos bibliotecas, la mía, en castellano y la biblioteca catalana de mi padre. Una biblioteca suntuosa. Hermosa y admirable.

¿Mi biblioteca es española? No podría asegurarlo. Ni hoy tampoco me siento capaz de poner mi mano en el fuego para asegurar que cuando hablo o cuando escribo (pues sigo escribiendo en español o castellano) yo utilizo en verdad el auténtico idioma castellano.

¿Cuándo un idioma es auténtico? ¿Cuando se apodera de ti o bien cuando tu te apoderas del idioma? ¿Qué es escribir en un idioma auténtico o verdadero?

De algún modo, tengo que llenar el espacio del habla de mi madre abandonada. Dispongo para ello de otra lengua comodín, una lengua huérfana, una lengua sin madre, tal vez. Una lengua que a fin de cuentas se me parece bastante. Para escribir elijo el idioma de madre abandonada. Se me dirá que esto no es un idioma ni es nada. Pero esa nada es también el espacio desconocido de mis orígenes. La lengua de madre abandonada es mi auténtica lengua de escritura. De niña me gusta soñar que he inventado un idioma y es verdad que desde entonces ahora cuando escribo tengo la impresión o la necesidad de estar inventando siempre mi idioma particular de madre abandonada. Se me repetirá que esto no es una lengua. Y yo seguiré insistiendo que esta es mi lengua de escritora. Una lengua híbrida, seguramente, una lengua bastarda. Hay quienes la llaman literatura española o castellana. Ahora en Cataluña hay también quienes quieren llamarla otra especie de literatura catalana.

Me siento afortunada de poder desenvolverme en una y otra lengua. ¿Qué idioma me pertenece más? Seguramente el español (o castellano) porque además de sostenerme en un mundo desmembrado, me ha permitido nadar contra corriente. Debo sentirlo más apegado a mi literatura porque en el contexto de mi nacimiento debió ser el español mi lengua

extranjera siendo el catalán au

Para un escritor, y más si es una escritora, todas las lenguas son igualmente injustas. Todas, son por principio, lenguas tan autoritarias como limitadas. Cada escritor (y con más razón una escritora) sueña con encontrar una lengua diferente de escritura, su lengua personal que le permita desentrañar sus abismos y silencios puesto que para el escritor, y más aún para la escritora, la lengua de escritura siempre es extranjera.

Desde el momento en que adquirí conciencia de que yo era escritora o no era nada en absoluto, he oído hablar de las sucesivas crisis de las vanguardias. ¿Dónde se encuentra ahora la vanguardia literaria? Por supuesto, esta no es la pregunta propia de una inconformista de la palabra que es como pretende ser mi lengua sublevada de escritora. La ensayista Marthe Robert lo anunció no hace mucho tiempo: “En literatura, lo nuevo calla”, dijo discretamente. Si el ruido, el descaro, el escándalo, la desfachatez fueron los distintos maquillajes de los creadores vanguardistas, el silencio, el secreto, la ocultación y el exilio obligado o voluntario parece que son, seguramente, las máscaras de muchos de los creadores contemporáneos.

La literatura de vanguardia, o si se prefiere, la literatura moderna se encuentra a poco que busquemos en el territorio de lo extraño, lo diferente, lo inclasificable, lo riguroso, lo extranjero. La literatura moderna sobrevive en el silencio de los escritores desterrados. En el silencio de la palabra ensordecedora de los escritores suicidas o exiliados. En la oposición de algunos escritores y escritoras que convierten la escritura en instrumento de existencia y que asumen en la escritura su condición de mujer, suicida, judío, árabe, negro, turco, homosexual o hispano. Que contemplan la escritura como asunción literaria de ese ser diferente a la literatura y lengua establecidas. Una condición de suicidas y de huérfanos. Escribir es auto-exiliarse, en cierto modo. Y me pregunto si no habrá en todo escritor huérfano un posible desterrado. Y en un escritor desterrado no se estará gestando un posible escritor o escritora suicida.

La suma de orfandad y bilingüismo que padezco como un regalo de santos y demonios ha situado mi vida de escritora en una especie de limbo de la literatura. Yo suelo calificar ese espacio de sótano, desván o carbonera. Desde allí puedo sacar al aire mi biblioteca interior. Puedo dirigirme hacia dentro en lugar de perderme hacia fuera. La ciudad donde vivo, Barcelona, me permite esa clase de retiro literario. Es mi ciudad de las palabras. Y, además, cuando hay dos idiomas posibles, la ciudad puede convertirse a veces en un saludable encierro literario.

Pero no todo es así de simple ni sencillo. En los años setenta, a punto ya del cambio democrático, se me ofrece la posibilidad de publicar el manuscrito de mi primera novela en una editorial catalana, la de mayor prestigio por aquel entonces. La condición es que mi novela escrita en castellano la escriba nuevamente en idioma catalán o bien conceda las disposiciones oportunas para mandar que la traduzcan. Algunos escritores lo hacen. Por supuesto, no se trata de una imposición. Se trata simplemente, de una buena y muy buena posibilidad de ser publicada. El catalán ha dejado ya de ser una lengua perseguida. Por aquel entonces, en Cataluña son bastantes los escritores que escribiendo un dudoso catalán y un no más afortunado castellano se van convirtiendo en escritores y novelistas catalanes. En mi caso no me parece una estrategia a tener en cuenta. La considero como una castración de mi alma de escritora y prefiero abstenerme de publicar en esas condiciones. De algún modo, debo seguir siendo fiel a mi lengua de madre abandonada. Es mi lengua literaria, mi lengua de escri-
tu-

ra, mi identidad de escritora. No hay que olvidar que muchos de los mejores novelistas españoles de aquella época son autores catalanes que escriben en castellano. Juan y Luis Goytisolo, Ana María Matute, Carmen Laforet, Juan Marsé, Ana María Moix, por citar solamente unos cuantos. Además estamos en plena erupción del boom de los escritores hispanoamericanos que viven en nuestras casas y trabajan en nuestras editoriales. Sin embargo, para publicar mis libros elijo editoriales ínfimas y marginales. Interesantes y hermosos proyectos condenados casi a la desaparición inmediata. Entre ellos una editorial feminista, (la única), y una ácrata no menos minoritaria. Es una forma de oponerme. De cuestionarlo todo. De proteger mi propio espacio literario.

A decir verdad soy ya una escritora desterrada. Muy barcelonesa para sentirme cómoda con el nacionalismo catalán que ya empieza a lanzar sus primeras puyas y demasiado huérfana para cambiar de ciudad y tratar de cambiar de ese modo mi literatura.

Lo cierto es que viajo bastante. Después mis viajes más largos se van haciendo sedentarios y viajo a través de la literatura. Ya he perdido gran parte de aquel mutismo estrafalario. Me gusta discutir, polemizar y me entrego a ello ya sea con los autores vivos como con los autores muertos que leo y sigo releendo. En plena década de los ochenta el gobierno catalán impone el criterio de negar la cultura catalana a los escritores catalanes que persistimos en escribir en español o castellano. Lo paradójico es que cuanto más se ofusca el gobierno nacionalista en imponer esta absurda normativa más nos reimos nosotros, los escritores catalanes que, al parecer, escribimos libros extranjeros. No sólo parece traernos sin cuidado que se nos margine de un país y de una cultura que nos pertenece de lleno sino que hasta nos mostramos entusiasmados con la idea. Como las reses nos segregan en dos bandos, el catalán y el castellano. Con todo, al cabo de los años, tanta risa nuestra va descorazonando al gobierno nacionalista catalán que poco a poco se vuelve más generoso al respecto. Ahora, quienes vivimos aquí pertenecemos todos a la cultura catalana. Ese cambio no impide que los escritores sigamos sufriendo sanciones indirectas. Por ejemplo, es raro que un escritor catalán que escriba en castellano aparezca en la televisión autonómica. Pero, también es verdad, que la televisión es el medio antiliterario por excelencia. El más banal de los medios paraliterarios.

Los responsables culturales del gobierno catalán actual insisten en separar las dos literaturas autóctonas. Yo sigo sin estar de acuerdo. ¿Como voy a dividirme por en medio? ¿Que parte de mi aliento interior pertenece al aire catalán o castellano? En mi intimidad viven dos lenguas, hijas seguramente de madres distintas, contrarias o bien complementarias y, luego, está mi lengua de escritura que es la hija pródiga, o la hermana mestiza de ambas. En mi casa se hablan las dos lenguas. En mi relación con los otros, amigos o conocidos, conversamos en las dos lenguas indistintamente, ininterrumpidamente, mezcladas entre sí en la conversación social y sin consciencia alguna de este cruce constante del habla. Como si en Barce-

lona todos fuéramos escritores porque los escritores somos, sobre todo, huéspedes del idioma. Escribir es transitar por un idioma prestado. El escritor toma prestado un idioma, o varios de ellos, para escribir algo personal con este préstamo. De ese modo nos vamos ensanchando y distinguiendo unos de otros, de ese modo nos vamos pareciendo, porque en el fondo, y cuando se trata de literatura, ¿qué lengua pertenece a quién?

