

***Bildungsroman* literario y transgenérico**  
**de la voz de Nuria Amat (Barcelona, 1951- ):**  
**viaje hacia el “estado de novela”**

Nuria Amat (Barcelona, 1951) pertenece cronológicamente a la Nueva Narrativa Española y podría ser incluida dentro de este ecléctico conjunto. Sin embargo, su nombre casi nunca aparece en las diversas clasificaciones<sup>1</sup> de novelistas españoles que han empezado a publicar después de Franco. Aún así, existen múltiples reseñas de sus libros de ficción hechas por escritores tan importantes como Eduardo Mendoza, Juan Goytisolo, Eduardo Haro Tecglen o Ana María Moix, en revistas literarias y culturales como *Ajo Blanco*, *Babelia* o *Qué leer*. ¿Por qué entonces es considerada por estos críticos que escriben excelentes reseñas de su trabajo como una escritora invisible dentro de la literatura española? ¿Por qué está dejando de serlo a finales de los noventa? ¿Quizás debido a que en 1997 dejó de elegir editoriales pequeñas para publicar sus textos empezando así a llegar a un público más amplio? ¿Por qué es tan conocida dentro del mundo académico-filológico hispanohablante? ¿Por qué ese mismo mundo académico se ha resistido a citarla en los manuales y trabajos sobre narrativa contemporánea? ¿Quizás por sus extraños textos, por la sofisticación (o rareza, según se mire) narrativa o por el afán metaliterario que los

---

<sup>1</sup> No deja de sorprender la ausencia de Amat dada la diversidad de criterios tanto cronológicos como temáticos con los que se han hecho estas clasificaciones (e.g. Davies (1991); Martín Nogales (1989); Martínez Cachero (1997)).

define? Ella se ha sabido autora de libros inclasificables, a medio camino entre el lenguaje de la teoría y la estrategia de la ficción.

La configuración del yo dentro del texto en forma de voz narradora y también de voz autora es el tema clave dentro de la producción de Amat, quizás es un tema obsesivo, quizás incluso se podría argumentar que es el único tema. La relación entre memoria y lecturas apoya la configuración del yo en la poética de Amat. La voz autora de los textos ensayísticos y la voz narradora de los textos de ficción reposa en la relación entre memoria y lecturas. El particular uso de diferentes variantes de la primera persona narrativa que esta escritora utiliza me ha hecho escoger el término *Bildungsroman* para tratar la evolución de la voz autora de Amat, entendiéndolo por evolución proceso de concienciación literaria o proceso de configuración de una poética narrativa: su particular viaje al “estado de novela”. El “estado de novela” es, para Nuria Amat, el mejor estado creativo<sup>2</sup>. Como pueden ver al inicio de la primera hoja fotocopiada, la misma autora habla de la novela como estado. No se refiere al género novelístico solamente como estado creativo. Amat va más allá. Según ella, para quien escribe la novela llega a ser un estado vital. Y a la vez no hay que olvidar que desde una óptica puramente crítica, la novela constituye un género literario lo mismo que el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje constituye un subgénero de narrativa en primera persona.

---

<sup>2</sup> Parece ser que Amat considera el “estado de novela” su estado de vida favorito. En una entrevista realizada por Natalia Gamero para *El Cultural* (18.7.99), Amat responde a la pregunta sobre cuál es el género en que se siente más cómoda afirmando que “en ninguno. La comodidad es mala compañera para la creación. Ahora bien, prefiero la novela porque dura más. Mi estado preferido de vida es el estado de novela”. La novela, para Benjamin y Habermas, era el género literario más perfecto, en el que tenían cabida todos los demás.

Dentro del panorama literario español, la posición un tanto marginal de Nuria Amat arroja datos muy esclarecedores sobre el estado de la crítica literaria y el feminismo en España debido a la representación de los temas y símbolos que trata de manera recurrente: la relación entre biblioteca (vista como continente del canon literario), mujer y locura, la subjetividad, la relación entre suicidio e identidad, la metaliteratura. Estos temas establecen un punto de contacto clave entre Amat y autoras post-feministas como Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick, casi desconocidas en España. Amat está muy influenciada por filósofos como Foucault o escritores como Proust que también han condicionado la producción crítica de estas filósofas. Desde esta perspectiva, ofrece una visión literaria feminista más consistente, profunda e intelectualizada que la de otras escritoras españolas que publican en la actualidad y que se declaran a su vez reacias a definirse como feministas. La resistencia al término ha sido constatada, entre otras, por Davies (1991), Ballesteros (1994) y Montero (1995) quienes también coinciden en afirmar la tendencia a desconocer la variedad crítica de las diferentes tendencias feministas.

Mi exposición tendrá dos partes. Primeramente voy a resumir la evolución narrativa de esta escritora: la suya es una trayectoria muy interesante y quiero pensar que también muy curiosa. A la vez, introduciré los temas que representa de manera recurrente. A continuación, usaré una selección de citas de sus libros para mostrarles el tipo de tono narrativo y política de representación que los textos de Amat muestran. Mi objetivo es presentar la poética literaria (tanto ensayística como narrativa) de Nuria Amat a través de un prisma genéricamente transgresor: transgenérico, o dicho de otra

forma, distorsionado; como *Bildungsroman* de una voz autora, de ahí el título de mi seminario que voy a ir desglosando seguidamente.

La palabra *Bildungsroman*<sup>3</sup> es retóricamente problemática. Su significado no es uniforme. Tiene huecos. Ha sido usado de manera indebida. Y quizás yo vaya a hacer lo mismo. Quizás mi uso vaya a ser el más indebido y poco adecuado de todos ya que mi transgresión del concepto va más allá del desacuerdo crítico a la hora de definir con exactitud el patrón argumental de la novela de formación o aprendizaje. A pesar de que mi uso del término es extragenérico (lo quiero usar para describir el proceso de concienciación literaria de una escritora contemporánea), en cierto modo, transgredir el término de esta forma significa devolverlo a sus orígenes. El *Bildung* originariamente se refería a la peripecia vital del autor literario. Lógicamente, la parte más substancial de la narración era la justificación de la génesis de la voz autora y el viaje de la misma a través de la vida cronológica del escritor<sup>4</sup>.

Me apropio por tanto del término para usarlo de manera sintética como paraguas que cubre la evolución de una voz y una conciencia literarias. Por otro lado,

---

<sup>3</sup> El análisis histórico-etimológico del término *Bildungsroman* se pierde en zonas oscuras de la historia de la literatura. El uso incorrecto que la crítica ha hecho de la palabra se entremezcla con esos orígenes oscuros en los que la única luz la proporcionan precisamente los nombres de los académicos que, en revistas literarias de menor importancia, empezaron a hablar sobre el *Bildungsroman*. La palabra fue publicada por primera vez en 1819 y 1820 en la universidad de Dorpat por un profesor de retórica, Karl Morgensten (1770-1852). La usó para referirse a las novelas del poeta Friedrich Maximilian Klinger, rector de la universidad y amigo suyo. Sin embargo, Morgensten ya usaba el término en sus clases hacia 1810. En 1803 tenía clara la forma del género y había aislado la trama argumental que lo tipificaba. Para una visión sincrónica más amplia de la historia de la novela de formación, ver Martini (en Hardin, 1991).

<sup>4</sup> Por otro lado, históricamente, una de las razones que hizo que la figura del autor cobrase importancia fue la capacidad transgresora de los textos. La idea de voz autora que circula a través de una discursividad infinita no es nueva. Con todo, sí que ha estado abandonada por los sectores feministas, que en ocasiones muestran una cierta fobia hacia la estabilización de la noción de autoría, temiendo quizás que esta estabilización sea una vuelta a los orígenes del análisis literario, monumentalice al autor y lleve a la pérdida de la capacidad de ruptura de los textos mismos (e.g. Bergmann (1987); Cixous (1986)).

el uso de un término que describe un género literario considerado ya muerto por sus analistas principales (Hardin, Beddow, Buckley) parece apropiado para describir a una escritora que, como explicaré más adelante, define la actividad de escribir como un gesto suicida y que hace del suicidio uno de los temas más importantes de su narrativa<sup>5</sup>.

A grandes rasgos, y para que ustedes se hagan una idea general de los grupos en los que podría dividirse el trabajo de esta autora, miren la lista bibliográfica que les he entregado en la primera página de las fotocopias. Los tres primeros textos son novelas. El punto de partida de su creación literaria es, aparentemente, la narración. El tema principal de estos tres textos (*Cuerpo desnudo blanco*, *Pan de Boda* (1979) y *Narciso y Armonía* (1982)) es la configuración del yo de mujer. No estoy hablando del yo femenino sino del yo de mujer. Y este es un dato clave. Me refiero al yo de mujer narrado como proceso de individualización culturalmente aséptico al género femenino; género femenino a su vez entendido como construcción patriarcal, culturalmente aislable, objetificante, y que se va perpetuando gracias a su continua reinscripción en el cuerpo y la psyche de la mujer. El yo de mujer también puede ser narrado como proceso de individualización que exponiendo la binarización del género

---

<sup>5</sup> Como novela de formación o de aprendizaje, el *Bildungsroman* guarda una estrechísima relación con la experiencia humana, su tema principal. La falta de definiciones unitarias lo ha situado en el punto de mira de la crítica feminista. Gran número de los críticos que se han ocupado de estudiarlo, como Dilthey (1906), acaban sentenciando su muerte. Emergió como género narrativo a consecuencia de unas ciertas condiciones sociales en la Alemania del XIX y después, cuando esas condiciones variaron, murió. Para otros críticos, y en especial para narratólogas feministas como Labovitz (1986) o Abel (1983), la novela de formación continúa viva y además posee una importancia crítica clave. Fuera de la controversia crítica sobre si la novela de aprendizaje sigue viva o no, el *Bildungsroman* ha constituido y constituye un punto de reapropiación clave dentro de la óptica feminista y, en concreto, dentro de los estudios de género.

(esas construcciones culturales que llamamos masculinidad y feminidad) establece una relación narrativa experimental con él y crea identidades alternativas.

En el caso de Amat y supongo que debido a la influencia de Foucault y Wittig, existen los juegos ontológicos con el género. La feminidad y masculinidad de sus personajes es problemática y su representación se desarrolla a través de la obra de Amat paralela al desafío a los moldes literarios (los géneros). El vínculo etimológico entre las dos acepciones de la palabra género en inglés - 'gender' y 'genre' - preocupa a un sector relativamente pequeño de la crítica que se contenta, como Wittig y Felman, con señalar que ese vínculo debe de existir y que investigar sus orígenes, tarea etimológica, es necesario. En castellano, al igual que en otras lenguas romances como el portugués y el italiano, la palabra "género" comprende las dos acepciones: la marca de género masculino o femenino y género, sinónimo de clase o tipo. Para relacionar ambos conceptos creo que es necesario recurrir a la noción de representación, concepto psicoanalítico clave, a la vez muy importante desde una perspectiva feminista y, por supuesto, noción relevante en el análisis textual literario ya descrito en la *Poética* de Aristóteles.

Creo que Amat es la única novelista española que muestra una clara conciencia genérica. Habla de ella en sus escritos ensayísticos e influye en su poética narrativa y muy especialmente en sus últimas novelas. Este es un rasgo totalmente original dentro del panorama actual de las letras españolas pero normal en otras novelistas europeas y también angloamericanas que empezaron a publicar cuando ella.

Tratar el tema de la subjetividad de la voz de mujer que narra dentro de un molde en primera persona, como ocurre en *Cuerpo desnudo blanco* y *Pan de boda* no

la diferenciaría de otras novelistas españolas. Son muchos los textos en primera persona y también son muchas las novelistas que han escrito textos que narran procesos de concienciación y textos las más de las veces con una cierta dimensión autobiográfica. Tampoco la diferenciaría de otras novelistas el crear unos personajes muy desvinculados de la realidad, física y socialmente inadaptados, aparentemente más ajenos al propio mundo de la autora. Esto es lo que hace en *Narciso y Armonía*.

Nuria Amat señala el libro *La intimidad* (1997) como el texto en el cual encuentra su voz. Y la encuentra en el género novelístico, siendo 1997 por tanto el año en que Nuria Amat retorna a este estado de creatividad literaria. El estado de novela es a su vez un sitio, es decir, un género, claramente localizable dentro del país de la literatura. Había dejado este estado en el año 1982 tras la publicación de la que sería su última novela de juventud *Narciso y armonía*. Hasta 1997 se dedicó a viajar a través de los géneros literarios, desafiando sus fronteras. Este viaje duró quince años, desde la publicación de *Narciso y armonía* en 1982 hasta la publicación de *La intimidad* en 1997. En el curso de este viaje que podría definirse como transgenérico, narró mundos ambiguos, irreales, en textos inclasificables a medio camino entre la ficción y el ensayo. La arqueología de la voz autora, el yo autor en relación al canon literario-filosófico, a lo ya escrito en general y, más precisamente, el yo autor de mujer dentro de la infinita representación metaliteraria, siempre subyace en estos cinco libros (*El ladrón de libros y otras bibliomanías* (1988); *Amor breve* (1990); *Monstruos* (1990); *Todos somos Kafka* (1993) y *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos* (1995)). Es importante tener en cuenta que por su afición al ensayo, Amat muestra una fuerte tendencia a jugar con la primera persona narrativa.

Así se justifica la relevancia que ganan el tema de la subjetividad y del yo. Y éste está siendo también el tema clave en el actual panorama crítico feminista y también en el campo de los estudios de género. La ficción de Amat tiene un componente teórico-crítico importante y a su vez sus escritos de naturaleza ensayística son también piezas narrativas o cuentísticas. Estas dos características se entremezclan en los libros de la segunda etapa. Lo que hace Amat en estos libros inclasificables, es desestabilizar los géneros. De esta forma los trasciende. A la vez que transcendía los géneros literarios, particularmente en los libros de este grupo, Amat creó narradoras y personajes muy interesantes desde el punto de vista de la construcción de la identidad genérica masculina o femenina. Dicho de otra forma, explorando la relación que el yo de mujer establece entre memoria y lecturas, en estos libros Amat tendió a la teorización y a la observación metaliteraria de rasgos que había usado para caracterizar las narradoras y personajes de las primeras novelas. Este es un movimiento paralelo al que realizó el feminismo respecto a la disciplina psicoanalítica. El feminismo ha iluminado la ausencia de análisis genérico en el psicoanálisis y al elaborarlo ha reinterpretado y subvertido las llamadas teorías seminales del psicoanálisis<sup>6</sup>.

¿Qué ocurre en los libros de la tercera etapa? ¿Cómo se representa el yo de mujer? ¿Cómo es la voz autora y narradora una vez que retorna al “estado de novela”? ¿Abandona el “estado de metaliteratura” o “el estado de ensayo”? Puede afirmarse que la configuración del yo como tópico narrativo ha ido evolucionando hacia una introspección, pasando por el tamiz refinador de la metaliteratura, fondo temático esencial de los libros de la segunda etapa. El yo de los tres últimos textos de Amat es

---

<sup>6</sup> El trabajo de Julia Kristeva y Luce Irigaray destaca en este campo.



un punto que fluctúa. Tanto la narradora en primera persona de *La intimidad* (1997) como la voz autora de *Letra herida* (1998) y la voz formalmente polifónica de *El país del alma* (1999) se representan observando el mundo de la literatura y al interpretarlo, producen a su vez literatura, el texto, lo que leemos. Al igual que las voces de las primeras novelas, ellas no son genéricamente confortables. Tampoco lo son los personajes masculinos. Los personajes son genéricamente problemáticos. A veces sus voces se sienten curiosamente andróginas pero hay siempre algo más. Nociones críticas claves como el pánico homosexual tienen cabida interpretativa a la hora de analizar estas voces que se acercan a la locura y que tienden al suicidio, a la melancolía y también a la ironía o mejor dicho, al humor irónico.

“[...] el loco, dicen, es una escritura sin obra” (1998:13) (1). La cita pertenece al libro de ensayos y aforismos *Letra herida* (1998) pero la persona que ha formulado este pensamiento antes que Amat es Michel Foucault, autor cuya influencia reconoce la escritora, que le considera uno de sus padres o maestros literarios. Foucault postula la existencia de una voz autora que constantemente aparece y desaparece. Constantemente tiene la posibilidad de no estar. Dicho de otra forma, constantemente se encuentra en proceso de *Bildung*.

Dar espacio dentro del discurso crítico a la figura del autor es un tabú postmodernista. Para Barthes, dar a un texto un autor es limitarlo. Foucault aísla la función de autoría de manera muy simple, y quizás también simplista, situándola en la escisión, división y distancia entre escritor/a real y el hablante ficticio del texto, ya sea narración en primera persona o contada por una voz omnisciente. Amat, para crear literatura, admite establecer un diálogo infinito con ellos: los autores muertos que

reposan en el cementerio que la biblioteca resulta, al cabo, ser. En palabras de Amat, la biblioteca

es la casa viva de la familia literaria. Es natural que sea en este reducto 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 (1998: 90) (2).

La relación de las narradoras/ escritoras creadas por Amat con los padres literarios condiciona la visión que éstas tienen de la literatura y de sus propios textos. Nena Rocamora, protagonista de *El país del alma* (1999), última novela publicada por Amat, personaje burgués que vive en los años de la posguerra, frustrada escritora sin suficiente espacio de escritura, transcribe, sólo a veces, los poemas de su mente en una pequeña libreta negra. Sus palabras, como puede apreciarse, vienen del país del alma, la literatura:

Cuando yo hablo  
los otros miran mi silencio  
y me juzgan con sus ojos  
como si hablara una extranjera  
Cuando yo hablo  
los libros saltan por mi voz  
explotan cadáveres en mi garganta  
Cuando yo hablo  
las palabras se anudan entre ellas  
abrazadas las sílabas en boca  
de niños abandonados  
Todo eso deja de ocurrir  
Cuando no hablo (1999: 264-265) (3).

Nena Rocamora teme a la locura del espacio en el que es libre. El espacio en el que puede representarse infinitamente es el espacio en el que no es madre ni esposa y quizás tampoco mujer. Dialogar con las palabras de los muertos solamente puede

conducir a la locura. Nena lee y es poeta. No tiene obra pero tiene escritura. Si el loco, repito, como dicen Foucault y Amat, es una escritura sin obra, entonces el deseo de escritura, como el deseo de ser que se sostiene al percibir la existencia del yo individualizado, ha de permanecer perpetuamente insatisfecho, inacabado como la obra. Casi todas las narradoras creadas por Amat se caracterizan por poseer ambiciones de escritora que no suelen realizarse o que no se satisfacen plenamente, lo cual, visto desde una perspectiva psicoanalítica, es teóricamente correcto. El deseo de ser y el de escribir nunca quedan plenamente satisfechos, como he dicho antes.

La literatura es “la enorme casa de los muertos” (1998: 15) y “el autor que se cree vivo no es más que un fantasma de las palabras” (20) (4). Estas breves citas del libro de ensayo *Letra herida* redefinen la importancia de la memoria y de una visión psicobiográfica de esta voz autora continuamente en construcción: de nuevo, proceso de *Bildung* literario y transgenérico. Amat ha afirmado repetidamente que escribir es un acto suicida y los escritores carecen de biografía real. La biografía de cualquier autor es su memoria de lecturas y su voz habla a través de ella. La obra de un escritor queda concluida a su muerte. La obsesión por el suicidio define también a los personajes de Amat. La relación entre escritura y muerte es también clave para Foucault y Barthes. La muerte parece diferenciar escritor de autor. Las mujeres que Amat crea son narradoras, lectoras o escritoras. Las narradoras de Amat acaban muriendo. Se suicidan o se dejan morir. Simbólicamente hablando, el suicidio afirma y niega la identidad. Los personajes que se quitan la vida y se niegan, fuerzan la labor crítica de leer sus muertes e interpretarlas. Y la interpretación de la muerte de una voz autora ha de ser, por fuerza, metaliteraria.

Los juegos narrativos que Amat ejecuta mezclando la metaliteratura con la configuración del yo y con la diferencia culturalmente comunicada por el cuerpo de mujer definen la casi totalidad de su producción narrativa. Llega a aislar de una manera tan crítica y genéricamente coherente esta diferencia de representación que logra la asepsia, como Virginia Woolf la logró en *Orlando* (1928) y como otras novelistas (no españolas) lo han logrado. Novelistas como Angela Carter o Jeanette Winterson juegan muy conscientemente con los modelos de identidad genérica, disociando cuerpo y sexo de género para exponer así la arbitrariedad cultural de la llamada identidad femenina. Estos modelos de representación no se encuentran en las novelas publicadas por escritoras españolas en los 90 o a finales de los 80. La androginia no es un tema importante dentro de la literatura española. ¿Por qué?<sup>7</sup>

Dentro de esta voz en constante diálogo con la literatura y lo ya escrito, en lo que yo considero como epicentro de la bibliografía de Nuria Amat, figura el libro *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos* (1995). En este libro, Nuria Amat mapea la historia de la literatura llevando a quien lee de viaje por ella. Con el apoyo de una extensa documentación, Amat cambia el trazado exterior del viaje por uno interior y emprende el viaje al fondo de la noche, el viaje a la locura y a los manicomios desde donde se ha escrito, según ella, buena parte de la literatura moderna y donde han habitado muchas escritoras sin obra que se han vuelto locas por la imposibilidad de escribir. Amat hace un homenaje entre otras a Jane Bowles,

---

<sup>7</sup> Es posible suponer que porque no hay conciencia genérica. El tema no ha de resultar desconocido. Quizás sea difícil pensarlo, conceptualizarlo. El género influye porque su influencia es inevitable pero no existe un juego consciente por parte de las autoras. Es una influencia muy subliminal, no tan refinada y tan textualmente variada como en la literatura en lengua inglesa, por ejemplo.

George Sand y a Leonora Carrington. Todas las historias de este libro son ficticias. La relación entre mujer y locura, ha sido ampliamente tratada tanto por el feminismo francés como por el angloamericano. Ya hay una segunda generación de textos críticos sobre aquellos primeros textos feministas (e.g. Gilbert & Gubar, 1979) que sacaron esta relación del contexto psicoanalítico en que Freud y Lacan la recrearon para así analizarla dentro de un marco literario. En estos textos pertenecientes a una segunda generación feminista la lectura genérica ha funcionado como catalizador subversivo.

De uno de los capítulos de *Viajar es muy difícil...*, titulado 'La Casa de Atrás', está tomado el siguiente fragmento:

En la Casa de Atrás no hay espacio suficiente para guardar ordenadamente cada cosa. La escritora lo incluye todo en su diario. En el diario cabe todo. No es tiempo de separar memoria de lecturas. Una lo es todo. Un género literario nuevo y agotado. En el diario cabe el relato de la tragedia cotidiana, los sueños, las críticas de libros (no demasiados, y seguramente mal elegidos), opiniones, amoríos, conversaciones y diálogos familiares, listas de ropa y alimentos e incluso una maravillosa guía -prospecto de la Casa de Atrás, también llamada Institución para la Permanencia Temporal de Judíos y Similares. (1995: 63) (5).

En esta cita se habla de memoria y lecturas, dos entidades que Amat solamente mantuvo separadas en sus novelas de juventud. La relación entre memoria y lecturas apoya las diferentes configuraciones de la voz autora metaliteraria de los libros del segundo grupo de la bibliografía: los libros inclasificables. La relación entre memoria y lecturas se convierte en la obsesión de las dos protagonistas de las últimas novelas de Amat, *La intimidad* (1997) y *El país del alma* (1999).

Investigadores no ya del *Bildungsroman* sino del proceso *Bildung*, como Swales (1991), presentan la ironía como rasgo definitorio del *Bildungsroman*; la ironía es a su vez rasgo definitorio del peregrinaje literario de las narradoras, mujeres escritoras y lectoras creadas por Amat<sup>8</sup>. Ironiza Amat la relación entre la voz autora de mujer (la suya podría ser) y los maestros de la literatura en *Todos somos Kafka* (1993), novela en la que una protagonista sin nombre, 'la lectora', habla con sus escritores favoritos mientras intenta escribir. Rimbaud, autor convencido del poder de representación que la lectora guarda, la exhorta a encontrar su propio lenguaje, la hace diferente de las femeninas musas cuyo silencio sirvió de inspiración a poetas:

- Éste es mi sino con las mujeres. Ya no pretendo discutir con ellas, a no ser que se trate de brujas o videntes. Con usted es distinto, sin embargo. Sus posibilidades son enormes. Imagínese todo lo que representaría escribir viendo más allá de lo que uno escribe. Rompa frases. Descontórñese con las palabras. ¡Qué lástima me da verla, sometida al sufrimiento de cuatro locos! Víctima de esos nombres que la ignoran y por los que usted se ha convertido en sus ecos. Repetir una y otra vez nuestros nombres como si fuéramos santos (1993: 220) (6).

La indagación continua entre la génesis de un texto y su relación con el yo, el yo que lee, el que interpreta textos y el yo que escribe o que piensa que no puede escribir nada nuevo aún queriendo, se convierte en los libros de la segunda etapa en tema obsesivo. Así Amat llega a hacer de la relación entre memoria y lecturas el hilo conductor de *Viajar es muy difícil*, cerrando un ciclo narrativo caracterizado, como ya he dicho, por la experimentación y la búsqueda. Amat cumple así el mandamiento

---

<sup>8</sup> La ironía es también parte de su tono narrativo y define su relación con el canon literario, con los padres literarios y, por supuesto, con sus hermanas - que no madres - literarias. Sugerir - que no mostrar - el proceso evolutivo de la creatividad literaria, el viaje hacia lo que la crítica denomina madurez creativa y expresiva, dejándolo como tema interpretativo inmerso en la narración justifica el interés en la posible dimensión autobiográfica del texto: la importancia del yo que fluctúa siempre en los textos de Amat.

benjaminiano de que cada escritor ha de fundar un género nuevo y agotarlo. Y de esta manera consigue llegar o retornar al “estado de novela”.

“La Casa de Atrás” seguirá siendo importante porque a Amat le interesan los escritores y escritoras que escriben desde allí. Es éste para Amat un espacio y un destino literarios, un espacio situado detrás de las estanterías móviles de una biblioteca canónica. No solamente viven judíos, como fue el caso de Anna Frank y su familia; también viven otras especies de escritores marginados, y, por supuesto, muchas escritoras. Los áticos son casas de atrás, los armarios también. Es importante tener en cuenta que la estancia solamente puede ser temporal. No es un lugar de permanencia y puede ser la antesala de la muerte, normalmente por suicidio, o de la locura, o del texto. “La Casa de Atrás”, como la noción de autor de acuerdo con Barthes y Foucault, y como el yo, carece de continuidad.

El diario, género narrativo cercano al *Bildungsroman*, resulta ser el molde textual cultivado por excelencia por quien escribe desde y en el espacio literario de “La Casa de Atrás”. Es el cuaderno donde se apunta la memoria. La memoria de la escritora y del escritor es una memoria literaria y metaliteraria, hecha de lecturas e interpretaciones de las mismas: una memoria que es, como el *aleph* de Borges, infinita. Infinitas son también las posibilidades de representación que la memoria ofrece. Los textos en primera persona tratan la relación entre el individuo, la psyche, y lo social y la cultura. En el caso de la primera persona de un texto escrito por una narradora, la constitución de la identidad genérica es clave. En la novela de aprendizaje que narra siempre un proceso de concienciación, la voz que narra y el objeto narrado son ontológicamente la misma cosa. El yo no es estable y esta

desestabilización, esta falta de homogeneidad, hace que el yo devenga no ya en doble sino en una entidad textual heterogénea.

La voz en primera persona que escribe el diario desde “La Casa de Atrás” (desde la periferia de la literatura) da cabida a un universo, a un todo, y lo agota. Y por escribir, desafía. Desafiar la noción de autoridad y de autoría era en sus orígenes un dilema narratológico y gramatical: analizar los rastros formales dejados por la presencia del yo en el texto. En la actualidad no solamente es un dilema del posmodernismo sino también una cuestión feminista clave.

El diario metaliterario, experimental, escrito desde la periferia de la literatura, es un género nuevo. Y un género que muere y se reinventa en cada lectura de un texto. Parece ser que el todo, la pluralidad total, cabe en el diario. La relación entre diario y voz de mujer ha sido señalada repetidamente por la crítica<sup>9</sup> de la misma manera que la relación entre narrativa en primera persona y experimentación lo sigue siendo. De este modo, hay implicaciones psicoanalíticas en la forma de los textos de Amat debido precisamente a los juegos que hace con la primera persona narrativa.

A modo de conclusión, quisiera invitarles a contrastar dos citas de novelas de Nuria Amat: en primer lugar, las líneas finales de *Pan de Boda* (1979), primera novela publicada por Amat. Es la cita número siete de las fotocopias. El final de esta novela parece cuestionar la entidad autora de una voz joven que comienza un *Bildung* literario:

porque sueño  
porque invento

---

<sup>9</sup> Ciplijauskaitė (1994 [1988]), Hite (1989) Jelinek (1980), Martín Gaité (1987).





esta la razón por la que se quedaron en los márgenes (o Casa de Atrás) de la literatura española?

Lo que si es cierto es que desde la más literaria de las 'Casas de Atrás' nos habla la voz en primera persona de *La intimidad* (1997), una narradora que vive entre la locura y la literatura; lectora obsesiva de novelas, autora compulsiva de textos ilegibles producto de su metaliteraria locura. Desea ser la autora de la última novela, la novela cadáver, y dice acerca de este estado, en el cual sin duda alguna habita:

Como si las novelas pudieran ser contadas. Cuando precisamente una novela es novela por la sencilla razón de que no puede ser contada. Éste es el misterio de las novelas. Una novela es un susurro de inmortalidad. Retrato íntimo. Una confidencia a media voz. Pecado revelarla (1997: 167) (8).

*La intimidad* es una novela de concienciación pero originada en un presente marcado por la locura, no por el conocimiento. Es por tanto un texto único en su género: desafía todas las normas de representación. La narradora también desafía las expectativas de identidad genérica. Escribe desde la asepsia genérica que le proporciona su obsesión por la metaliteratura. Es un yo de mujer sin género. Es una voz de mujer cercana a la androginia. En esta novela, lo social es desplazado por lo simbólico y literario, campo de referencia en el que la narradora va a representar su yo y narrarlo. Para construirlo, dialoga con los escritores de la biblioteca de su padre y en el silencio de estos diálogos, consigue alcanzar el "estado de novela" y con la ironía metaliteraria que le falta a Maite, la narradora de *Pan de Boda* (1979), concluye que la novela no puede ser contada. Nadie puede esperar de ella que se comprometa a mostrar obras completas o pruebas de principiante. Si el loco es una escritura sin obra,

ella prefiere seguir habitando en la locura metaliteraria. Solamente así perdurará su escritura. Para mostrar su obra completa y desvelar su secreto de escritora tendría que morir y morir cuerda, como Don Quijote. La muerte de Don Quijote marca el fin de los sueños, de la ficción y de la literatura. Solamente la muerte puede acabar el proceso de *Bildung* literario. Y el *Bildungsroman* literario de Amat tampoco ha acabado a pesar de que haya retornado al “estado de novela”. O quizás precisamente por ello.

***Bildungsroman* literario y transgenérico**  
**de la voz de Nuria Amat (Barcelona, 1951- ):**  
**viaje hacia el “estado de novela”**

*La comodidad es mala compañera para la creación literaria. Ahora bien, [de todos los géneros], prefiero la novela porque dura más. Mi estado preferido de vida es el estado de novela. (Nuria Amat, entrevista realizada por Natalia Gamero para El Cultural, 18.7.99)*

- Bibliografía de Nuria Amat:

1. Primeras novelas:

- Cuerpo desnudo blanco* (novela inédita).
- (1979): *Pan de boda*. Barcelona: la Sal, Edicions de les Dones.
- (1982): *Narciso y armonía*. Madrid: Puntual Ediciones.

2. Los libros inclasificables:

- (1988): *El ladrón de libros y otras bibliomanías*. Barcelona: Muchnik.
- (1990): *Amor breve*. Barcelona: Muchnik.
- (1991, [1990]): *Monstruos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (1993): *Todos somos Kafka*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (1995): *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

3. La madurez literaria: la voz:

- (1997): *La intimidad*. Madrid: Alfaguara.
- (1998): *Letra herida*. Madrid: Alfaguara.
- (1999): *El país del alma*. Barcelona: Seix-Barral.

- Citas

(1) [...] el loco, dicen, es una escritura sin obra (Amat, 1998:13).

(2) [la biblioteca] es la casa viva de la familia literaria. Es natural que sea en este reducto donde el escritor decida vivir con su familia adoptiva, una variante de exilio interior y



Nuria Capdevila-Argüelles  
9-Sep-99

(8) Como si las novelas pudieran ser contadas. Cuando precisamente una novela es novela por la sencilla razón de que no puede ser contada. Éste es el misterio de las novelas. Una novela es un susurro de inmortalidad. Retrato íntimo. Una confidencia a media voz. Pecado revelarla (1997: 167).