

Rosario Keba

La loca de la casa o la memoria de las palabras. El otro lado de las palabras en palabras {*

En el presente trabajo pretendemos acercar una reflexión sobre el novelar en *La Loca de la casa*. Pensamos que es mediante la narración y renarración de un mismo episodio que la voz narradora discute la pretensión de veridicción que el género autobiográfico ha intentado imponer. Es desde la ficción que discute su lugar de valor en tanto género y piensa a la escritura como un poder, como una fuerza vital capaz de transgredir todas las dicotomías que a partir de la tensión vida/escritura se metamorfosean. Creemos propone que en realidad la escritura detentaría un poder que está asociado, que está sostenido en la misma transgresión que la escritura se permite hacer desde la estructura particular en la que puede decirse a sí misma.

91 { texturas 6-6

In this work we pretend to bring an approach upon the writing of novels in “La loca de la casa”. We believe that it is not but through narration and renarration of a very same episode that the narrating voice discusses the presumption of veracity that the autobiographical genre has attempted to instil into Literature. It is from fiction that it discusses its status as a genre and it considers its writing as a power, as a vital force capable of transgressing all dichotomies that are metamorphosed through writing/life tension. We think that it proposes that writing would actually hold a power associated or maintained on the same transgression that the writing allows itself to do from the particular structure upon which it can be said to itself.

{* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto CAI+D 2000 denominado: “Las poéticas de la recuperación de la narratividad en las literaturas de lengua española.”

*Supongo que somos como los bufones de las cortes medievales,
aquellos que pueden ver lo que las convenciones niegan y decir lo que las
convenciones callan. Somos, o deberíamos ser, como aquel niño del cuento de
Anderssen que, al paso de la pomposa cabalgata real, es capaz de gritar que el
monarca está desnudo. Lo malo es que luego llega el poder, y el embeleso
por el poder, y a menudo lo desbarata y lo pervierte todo.
La loca de la casa¹*

Empezar con este fragmento no es empezar con un epígrafe cualquiera sino que pretendemos que desde ese “supongo” se habilite el terreno de la duda, de la sospecha que nos ubique en el rol de lectores desconfiados. O, para ser más exactos, lo que ese “supongo” habilita en el marco de la novela es la puesta en discusión de ciertas certezas que desde algún lugar, sospechamos desde algunos discursos, algo se enuncia como certero e inequívoco. Especialmente desde este discurso en el que esa voz plural y compartida nos permite sumarnos al “somos” se intenta cuestionar desde el decir, desde la voz de las palabras, las certezas de las palabras de “otros”.

En primer término, *La loca de la casa* nos exige reconocer que estamos leyendo una novela pero desde la perspectiva de un yo que se instaure como narrador:

*Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida
con un cómputo de novios y de libros.²*

Este “*Me he acostumbrado...*” en el que se asume una primera persona y esta idea de ordenar la “*vida*” como un “*cómputo*” indefectiblemente nos sugiere estar leyendo una novela que en algún punto manifiesta un aspecto autobiográfico. Es desde esta voz que la cuestión de la autobiografía como una posibilidad de contar, de contarse y, de alguna, forma de contarnos nos obliga a pensar en dónde empieza el terreno de la ficción y dónde queda lo que se ha dado en llamar para los críticos la realidad y, para la voz narradora, la “*vida*”.

Creemos notar, entonces, que allí radica un problema mucho más complejo o más profundo que es el de preguntarse cuál es la centralidad del relato dentro de esta narrativa. Será, pues, desde esta delicada y tensa relación vida/escritura que pretendemos dilucidar cómo categorías o nociones vinculadas a la idea de relato e identidad entran a jugar un rol constitutivo en lo que es la naturaleza de este tipo de texto.

En segundo término, si avanzamos en la lectura de la novela podemos encontrarnos con referencias constantes a otros textos y a textos de la misma autora. A través de un diálogo intertextual que supone guiños (en algunos casos alusivos, en otros por citas directas y en muchos por comentarios) se ancla al texto en un contexto determinado. Pareciera que la problemática de un comienzo y final de milenio convulsivo y cuestionable moviliza a este sujeto que escribe y, que por movimientos expansivos hacia un “nosotros”, también nos suma a ese territorio desestabilizado.

Así pues, desde las primeras páginas se cita una obra de la misma autora, *Te trataré como una reina*, novela que indica sus primeros pasos en la narrativa, novela que además activa el recuerdo de otros amores ya pasados que no se constituyen en el presente. Es a partir de esa cita, de ese título que *La loca de la casa* comienza a abrirse a múltiples textos donde también lo autobiográfico y lo biográfico componen rasgos constitutivos. Esta apelación directa a buscar en la escritura de “otros” gestos autobiográficos le permite polemizar sobre una cuestión, que es fundamental a nuestro criterio, y que está asociada a la necesidad de poder narrar. Esta actitud reúne tanto al gesto autobiográfico de quien narra como su apelación intertextual: constituir y constituirse en y por las palabras en “otra” más pero distinta dentro del todo que conforman esos “otros” que son porque las palabras los nombraron. Cuestión capital que podríamos leerla como un gesto político frente al sistema del que forma parte. Pero de un sistema doblemente complejo y constituido por variados grupos, en el que muchos de éstos se encuentran enfrentados.

Ahora bien, si siguiéramos un orden (que no es lo que nos propone la novela en sí misma, porque ella es un contarse varias veces sobre sí desde diferentes puntos de vista), lo que con él procuraríamos es analizar cómo el texto genera un espacio para que ese espacio dé lugar al espacio de los relatos biográficos o autobiográficos, y así lograr cuestionar el lugar o las características de esos otros textos.

Plantearnos esta novela como una autobiográfica implica aceptar el juego en el que ese “yo” que se cuenta está relatando a un “otro” porque existe entre el que narra y el personaje una distancia que se acorta justamente por esa superposición, pero que, en algún punto, se distancia en el hecho de estar mediatizado por las palabras, en tanto éstas toman forma en el supuesto género autobiográfico.

De algún modo, esta “*vida*” es una ficción porque se permite establecer un juego necesario en el que expresamente se plantea que es imposible poder recuperar todos y cada uno de los “*momentos*” de la manera en que esos “*momentos*” sucedieron. Y en esa imperiosa necesidad de ordenar los recuerdos, como la misma autora lo plantea, se produce una estrategia selectiva implícita, pero de alguna manera aceptada, de recorte de esos “*momentos*”. Se propone un punto de inicio narrativo arbitrario, y es justamente este hecho uno de los componentes que debilita la pretensión de veridicción de lo autobiográfico atento a que transforma la materia narrada en pura ficción desde el punto de vista en que ese “yo” es el que decide contar algunos pasajes de su “*vida*”, callar y negar otros mediante la renarración de sus propios “*momentos*”.

Es esta renarración la que termina por socavar cualquier pretensión de veridicción puesto que ya ni siquiera lo recuperado conscientemente desde la narradora admite un solo relato. Aquí vale recordar el epígrafe en lo referido a las cuestiones del “*embeleso*” por el poder: ese poder de las palabras que para este sujeto que cuenta está asociado con la necesidad de intentar decir cuestiones o permitirse gritar aspectos que de alguna manera para quienes estamos del otro lado, viéndolo y constituyéndolo, podrían ser impugnables. Es evidente que opera un juego de poder que en cierta forma silencia aspectos que serían objetables o motivo de discusión para quien se está

constituyendo cómo un “yo”. Aquí sí sospechamos existiría un gesto autobiográfico por parte de Rosa Montero.

Si nosotros tratáramos de ver estructuralmente cómo está construida la novela, podríamos pensar que ese sintagma con el que se nomina (*La loca de la casa*), absoluta intertextualidad con los versos de Santa Teresa de Jesús (escritora cara al espíritu y a la tradición española, para quien la imaginación se encuentra vinculada con la capacidad de estar habitada la mente humana por miles de voces que no pueden acallarse nunca, que siempre están hablando y que son las que liberan y, por ende, le otorgan una libertad excepcional al sujeto), es una operación discursiva que anticipa la renarración en tanto “las palabras son como peces abisales que sólo te enseñan un destello de escamas entre las aguas negras”³.

La expresión denota una cita, una intertextualidad que no es ingenua, acción discursiva que remite al texto a otro momento histórico y estético singular de España como lo es el barroco, y, fundamentalmente, con una figura que se atrevió a escribir desde un lugar religioso, lo que indicaría o nos propondría leerla como una marca, un signo de una pugna desde la escritura entre aquello que según el discurso religioso se podía decir y aquello que la imaginación quería decir.

Pensar a la escritura de Santa Teresa como un espacio de lucha entre las voces que poblaban su mente y las voces que desde la oficialidad habilitaban un discurso como discurso para ser leído nos obliga a sospechar sobre las luchas que se libran en este texto.

Son aquellas condiciones de posibilidad de producción y circulación las que se activan mediante el juego intertextual y generan oportunidades de establecer otros paralelismos para con el contexto de esta novela. Allí seguramente habrá existido un espacio de lucha, constituido por las palabras, que de alguna forma, con este título se actualiza, problematizando su sentido. *La loca de la casa* ofrece la posibilidad de la narración de un relato contado tres veces desde lugares distintos. Evidentemente es la misma novela quien genera el espacio de esta lucha, de esta necesidad de contar de distintas maneras, de armar, de ordenar, de reordenar la mirada de un acontecimiento por parte del mismo sujeto en diferentes momentos históricos, de licuar el espacio autobiográfico, y, paralelamente, también licuar desde el cuestionamiento temático los espacios de otros géneros (autobiografías, biografías, diarios, entrevistas, crítica literaria, teoría literaria, etc). Aquí sospechamos radica otro gesto autobiográfico: la capacidad de escritura y la vastedad de las escrituras y de los géneros discursivos por los que ha recorrido Rosa Montero, como escritora, son innumerables y pugnan por encontrar un destello en este nuevo torrente de “*aguas negras*”.

Su producción se remonta a los primeros años post franquistas, hacia 1976 con textos relacionados al periodismo. Desde el espacio textual, se sugiere considerar su ingreso al mundo de la ficción con la novela *Te trataré como una reina* que es de 1983. Entre esa fecha y la publicación de *La loca de la casa* en 2003 median veinte años. Lapso de veinte años en el que sus recorridos de escritura la llevaron por diferentes géneros, géneros que de alguna manera son explotados en esta novela y con los que ella se permite precisamente trabajar para intentar socavar los espacios de poder que desde otros

discursos inscriptos como oficiales han tratado de pensar y organizar el mundo.

En este sentido, si nos circunscribiéramos solamente a la primera parte podríamos ver citados y aludidos (la alusión es constante) autores y diferentes tipos de textos como marcas que evidencian esta necesidad de revisar críticamente algunos tipos de producciones y de ver cómo han sido leídas. Ella inicia su relato con una cita y alusión a la novela *Te trataré como una reina*, punto de inflexión que señala como lanzamiento u origen de su propia escritura y es a partir de ella que el tiempo personal deja de ser un “*informe barullo*”.

Continuando con el orden que la misma escritora propone cita a Henry James a Vargas Llosa, a Stephen Vizinczey, a Montserrat Roig, a Vilas Matas a, Carson McCullers, quien es la autora de *El corazón es un cazador solitario*, a Vladimir Nabakov, a Simone de Beauvoir, a Josef Conrad, a Rudyard Kipling, autor de *Algo sobre si mismo*, y a Philippe Bremond, autor de *El genio y la locura*. Si nosotros pensamos que ella menciona además a Sergio Pitol, a Faulkner, a Martin Amis, a José Peixoto, a José Ovejero, a Gil de Biedma, a Julio Ramón Ribeyro, a Cervantes, a Zola, a Oscar Wilde, a André Gide, a Voltaire, a García Márquez, a Goethe, a Ortega y Gasset entre otros, leemos cómo construye su propia biblioteca y nos obliga a realizar a nosotros lectores un ejercicio asociativo, fundado en la circulación implícita y alusiva de caracterizaciones escriturarias realizadas por ellos mismos. Muchos postulaban desde allí definiciones o aproximaciones al oficio de novelista y cruzaban relaciones entre este oficio y la vida, y la escritura y la locura.

A partir de *Un cazador de un corazón solitario*, *Algo sobre si mismo* y *El genio y la locura*, (títulos, especialmente marcados) se configura un gesto particular en el que esta ficción de alguna forma le permite erigirse al personaje que aquí narra como “otro” más dentro de esos novelistas torturados por las voces. Instaurarse como un sujeto que habita en el borde de los paralelismos señalados anteriormente, y lo ubica dentro de un sistema referencial que la academia ya no discute sino que los ha inscripto como estéticamente fundantes. Todos y cada uno de ellos en diversos aspectos han tenido vidas tormentosas y escandalosas, han vivido la vida y la escritura desde un borde que inauguran, en muchos casos, propuestas estéticas que marcarán el curso de lo que hoy llamamos literatura.

Cervantes, nombre clave, mencionado por la cita de una cita que realiza uno de los citados, propone un giro radical al quebrar definitivamente la relación significado/significante. Cervantes fundador de lo tradicionalmente conocido como la novela nueva, propone en *Don Quijote* este juego de desdoblamientos, de movimientos especulares, de escritura que se repliega, de escritura que se espeja al infinito, de una escritura que se sabe deudora de otros gestos poéticos salvados por la quema de libros o reinstalados por las estrategias intertextuales que se despliegan en diferentes capítulos en un montaje permanente que tensa la relación vida/ficción. Así como Quijote y Sancho hablan para hacer y hacerse como personajes de ficción, esta ficción habla con otras ficciones para poder llegar a ser en términos estéticos una más parecida pero diferente.

Para volver sobre uno de los títulos citados vale la pena destacar, entonces, la novela *Un cazador de un corazón solitario*. La autora solitariamente asume la tarea titánica de poder contar su vida en un orden paralelo entre amor y escritura, escritura y trabajo, dejando en evidencia que siente a la escritura como una pulsión. Paralelo y pulsión que también recoge Rosa Montero. Esta pulsión se asemeja al amor pero se distingue en la posibilidad cierta y real de no necesitar de “otro”. Tal vez porque el “otro” se constituye en la misma escritura que se inscribe como absolutamente ficcional y que, más allá de sus mayores o menores acercamientos con esa distancia que podría ser la realidad, es otra cosa. *La loca de la casa* se acerca mediante un gesto intertextual pero se aleja en tanto se reinventa como una ficción en la ficción de una supuesta autobiografía.

En este sentido, muchos de los autores que aquí mencionáramos están vinculados, de alguna manera, con la temática, con las preocupaciones teóricas, con las vidas torturadas, con el juego de las formas que la materia narrada permite al contarse en términos de un relato novelar.

Así pues, por sólo recordar ciertas particularidades de las biografías de algunos de los aquí citados, reconocemos que Henry James escribió un texto vinculado con la crónica del desamor (*Crónica del desamor* es también una producción temprana (1979) de Rosa Montero). El es un autor prolífico que trabajó con múltiples géneros. Tuvo la oportunidad de haber podido viajar mucho, de haber podido experimentar para escribir, algo que aparece dentro de esta escritura de *La loca de la casa* como un elemento fundamental que se marca como un punto de inflexión a la hora de escribir. Le es necesario también cruzar las “*aguas negras*” del océano para citar a Vargas Llosa, quien desde su lugar de escritor que guarda una infancia conflictiva sostenida por una identidad construida sobre una ficción que se derrumba abruptamente, escribe para transformar la violencia sobre él ejercida en otra violencia, vencer la hoja en blanco con el imperio de las palabras, palabras que se resisten y que él violenta en tanto las dispone en una organización lingüística particular, palabras que resisten y violentan también a la muerte en tanto ésta pretende el olvido de los que fueron porque aquéllas los nombraron.

A través de periplos zigzagueantes vuelve a Europa y cita a Vizinczey, un escritor húngaro que nació justamente en una década problemática como lo es la de 1930 y tuvo que emigrar y radicarse en EEUU y Londres, producto de pertenecer a una familia que ideológicamente se posicionó contra el fascismo. Del mismo modo, reconocemos muchos guiños a la literatura o a escritores rusos (piénsese simplemente en Tolstoi) o de Europa del Este que estuvieron marcados por haber tenido infancias y juventudes conflictivas. Tuvieron que vivir el destierro, el exilio, debieron aprender otra lengua y aprender a pensar y escribir en otra lengua como un trabajo. Aprendizaje que los hace pensarse “otros”. Vidas tormentosas para quienes la memoria de las palabras y su olvido luchan en lo que alguno de ellos llamó “*revoltijo más o menos inerte de folios mecanografiados*”⁴.

Es a partir de muchos de los escritores allí citados y caracterizados por sus vidas

tormentosas donde el exilio y el aprender otra lengua y el sentirse fuera de una tierra natal se constituyen en ejes problemáticos que de alguna manera sus escrituras los han hecho emerger, que *La loca de la casa* piensa y reflexiona acerca de ciertas características que la literatura obturada por la relación vida/escritura en sus diversos géneros ha tenido y lee críticamente ciertos rasgos que desde su lugar de lectora la voz que enuncia, escribe. Es evidentemente esa lectura crítica la que le posibilita pensar su propia vida como escritura; ella está realmente discutiendo, entonces, las formas de lo que nosotros llamaríamos género autobiográfico desde otro género, haciendo tambalear en este género lo que el mercado y algunas posiciones críticas han nominado como biografías noveladas.

Esta posibilidad, por tanto, de contar un episodio desde tres perspectivas distintas por parte del mismo sujeto que enuncia y de hacer ingresar, en estos tres momentos diferentes de su propia narración, la presencia de otros tipos de escritores plantea de alguna manera un cuestionamiento serio a los límites de los géneros y pone en discusión cuál es la pretensión de verdad que algunos discursos se han tomado para erigirse frente a un lugar de poder. Entonces, en este sentido, es interesante rescatar esta cuestión que ella marca muchas veces respecto de que la imaginación es un motor de liberación y, que de alguna manera los niños y los locos son los que tienen la capacidad de poder decir. Cuando el que escribe y el que lee se quedan sujetos a las reglas que las convenciones imponen para la integración en un contexto social determinado pactan callar aspectos que no serían políticamente correctos desde la perspectiva de lo que la oficialidad pretende.

Aquí podemos ver cómo *La loca de la casa* en tanto espacio de ficción, de libertad, de imaginación hace ingresar este género (autobiografía) tan polémico pero a la vez tan atractivo desde las políticas del mercado. Pareciera que los lectores están ávidos de leer vidas ajenas. La ficción pareciera ser el lugar indicado para clausurar o habilitar la pretensión de borrar o de licuar el espacio límite entre lo público y lo privado o de lo íntimo y lo público. Se podría sospechar que esta ficción se erige como la contra ficción de aquellas ficciones que se leen en determinado contexto como socialmente válidas, donde el leerlas como verdaderas tiñen todo el marco de los horizontes de expectativas de los lectores.

Por un lado, podemos pensar que éste es un texto que se asume políticamente crítico a ciertas marcas del contexto, que además postula una política de la lengua en la que la lengua es lo suficientemente autónoma y transgresora, y en la que la escritura es una pulsión permanente capaz de traspasar los límites de lo considerado políticamente correcto.

Por otro lado, esta cuestión de citar permanentemente a escritores de diferentes nacionalidades que han tenido vidas tormentosas desde lo político y desde lo amoroso y donde han tenido que moverse a partir de determinadas circunstancias de la vida, también es un guiño crítico a las políticas globalizantes que tienden justamente desde sus prácticas a borrar los límites o las fronteras de las nacionalidades y donde todos parecíamos formar parte de un mismo todo.

En realidad lo que se pretendería desde esta ficción es mostrar que las fronteras siguen existiendo más allá de ciertas políticas de mercado. Aquí el sentido de identidad está vinculado necesariamente con la lengua y con una historia personal anclada en una lengua que lo constituye al sujeto como sujeto partícipe, activo y protagonista de un determinado momento histórico.

En este sentido, esta novela podríamos pensarla como un gesto fuertemente anclado en la tradición literaria española desde el mismo acto de nominarse con una frase de una escritora cara a un movimiento estético dominante que sigue diseminando su impronta desde otras formas en la actualidad. Paralelamente su propuesta novelar le permite erigirse como una respuesta a las políticas de mercado. Es pues, una crítica hacia fuera del sistema literario en términos político-ideológicos pero también es una crítica hacia adentro del sistema para con aquellos que han decidido pactar con las políticas dominantes en términos económicos, toda vez que se permite discutir con la academia aquello que ésta consagra. En definitiva, es desde allí que discute su lugar de valor y piensa a la escritura como un poder, como una fuerza vital capaz de transgredir todas las dicotomías que a partir de la tensión vida/escritura se metamorfosean porque en realidad la escritura detentaría un poder que está pensado, que está sostenido en la misma transgresión que la escritura se permite hacer desde la estructura particular en la que puede decirse a sí misma.

Bibliografía

- Montero, Rosa** (2003). *La loca de la casa*. España. Alfaguara. 4ta edición 2004.
- Arfuch, L.** (2002). *El Espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- Bourdieu, Pierre** (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Bourdieu, P.** (1984). *Sociología y cultura*. México. Grijalbo.
- Genette, G.** (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Scarano, L.** (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Ed. Nelusina, Buenos Aires.
- Verón, E.** (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Buenos Aires.

Notas

- ¹ **Montero, Rosa** (2003). *La loca de la casa*. España. Alfaguara. 4ta edición 2004.
- ² Ob. Cit., p. 9.
- ³ Ob. Cit., p. 17.
- ⁴ Ob. Cit., p. 41.