

## **LA ESCRITURA Y/O LA VIDA**

**M<sup>a</sup>Luisa de la Oliva, 14 Octubre 2008**

Tomo prestado del espléndido libro de Jorge Semprún: *La escritura o la vida* el título de mi conferencia, con el añadido de la “y” para distinguir las dos formas que en lógica puede tomar la disyunción: excluyente y no excluyente. La primera implica una elección en la que se excluye a una de las partes del aserto: o la escritura o la vida, pero no ambas a la vez, mientras que la segunda implica que en la elección puede darse o bien una de las partes o bien ambas a la vez, es decir incluye también una conjunción: la escritura y la vida. Estas modalidades lógicas responden a dos maneras diferentes de entrelazar la escritura con la vida, la de Jorge Semprún y la de Amèlie Nothomb, objeto de mi trabajo.

En el caso de Amèlie Nothomb se trata de una disyunción no excluyente, pues ella misma afirma: “*la escritura es literalmente mi vida*”. Veremos más adelante según mi hipótesis qué se puede pensar de esa afirmación.

En el caso de Semprún se trata de una disyunción excluyente que se jugó para él durante 16 años de su vida, desde la liberación del campo de concentración de Buchenwald donde pasó 16 meses. Tenía que elegir entre escribir su experiencia en el campo, dar testimonio, o vivir, pues para él ambas cosas a la vez eran imposibles. Tenía una necesidad de olvidar el trauma para poder vivir.

La necesidad de escribir de muchos supervivientes de los campos se basaba en la pesadilla común de que al salir de allí, nadie iba a creer lo que les contaran. Necesidad de escribir, de anudar lo simbólico a lo real del trauma: escribir sobre lo impensable, lo que nadie quiere ver.

En el libro de M. Duras *Hiroshima mon amour*, una pareja de amantes se encuentran en Hiroshima, ella le dice que lo ha visto todo allí, mientras la voz de él lo niega, tachando las imágenes de embusteras, y repitiendo que ella no ha visto nada en Hiroshima.. Entonces la mujer dice que lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de Hiroshima. “*Nada*” es como nombra el amante lo imposible de ver lo real.

Los camaradas de *lager* de Semprún, se preguntaban cómo contar la experiencia para que fueran comprendidos. ¿Estarían dispuestos a escuchar sus historias por muy bien que estuvieran contadas? Bien contadas significa para Semprún que sean escuchadas, y según él, eso sólo se consigue con algo de “artificio”, “el artificio suficiente para que se vuelva arte”. Tan sólo el artificio puede suscitar la imaginación de lo inimaginable, y poner en perspectiva la realidad, pues para que ésta se torne verdadera precisa de la invención, un *savoir faire*. Dicho artificio consiste por ejemplo en pasar del registro del horror al registro del dolor, pues el horror repele pero el dolor emociona, hace abrir los ojos y ofrece una esperanza. Así explica él la belleza del desastre de Dachau en los cuadros de Zoran Music.

En el seminario del Sinthome, Lacan también habla del artificio para referirse a lo que permite que se anuden R, I, S. Encontrar un sentido implica saber cuál es el nudo de cada uno, y unirlo bien, justamente gracias a un artificio. Dicho anudamiento lo puede

permitir un psicoanálisis mediante “*suturas y empalmes del nudo*”, aunque hay sujetos para los cuales es su escritura, su arte, lo que permitirá el anudamiento.

Volvamos a lo que decía al inicio acerca de la disyunción, pues es la operación lógica en la que se basa Lacan cuando habla de la alienación, subrayando que en ella hay un “*factor letal*”, pues se elija lo que se elija, la escritura o la vida, siempre habrá una pérdida.

El dilema dramático para Semprún al salir del campo era que necesitaba fabricar vida con tanta muerte y la mejor forma de conseguirlo era la escritura, pero la escritura a su vez le prohibía vivir. Se ve bien ahí el factor letal de la elección. Él se sentía deudor de la vida que le insuflaron los poetas: Char, Celan, Vallejo. Gracias a ellos, mantuvo viva la llama en el lager, y también se sirvió de ellos para aliviar el dolor de otros compañeros al recitarles sus poemas, pero a la vez tenía que renunciar a la escritura.

Lo que le generaba culpa era olvidar la muerte. Los versos del poema de L. Aragón *Chanson pour oublier Dachau*, le surgían a menudo, evocándole ese sentimiento de culpa.

Durante años tuvo pesadillas repetidas en las que aparecían las palabras: “*Krematorium ausmachen*” (paren los crematorios). Era la frase que decían los SS cuando en el cielo se veían aviones aliados para velar la prueba, la evidencia, de lo que hacían con los cuerpos. Sgtes. con el poder letal de borrar la huella del horror. Esa era la angustia. Lo que le tranquilizaba era seguir durmiendo, a pesar de la angustia, pues la vuelta al sueño de la vida era terrorífica.

Fue en Ascona en 1945 cuando tuvo que decidir entre la escritura o la vida. Eligió la vida. “Escogí una cura de afasia, de amnesia deliberada para sobrevivir”. El olvido era entonces el precio a pagar por el deseo de vivir.

Si optaba por la escritura, el suicidio sería para él lo que marcaría el punto final al “luto inacabado e interminable” de la escritura acerca de la experiencia en el campo. Como si fuera el real de la muerte lo único que pudiera escribir silenciosamente lo imposible, el agujero imposible de cernir que fue el *lager*.

La otra opción era abandonar el libro en curso como única manera de poner término a lo interminable. Semprún eligió separarse radicalmente del objeto libro para poder existir como sujeto. Separación no tan radical como la del paso al acto suicida.

Durante los años que estuvo sin escribir, se acompañó de la “*lettre sur le pouvoir d’écrire*” de Claude Edmunde Magny, único lazo con esa pérdida de ser que implicó para él la renuncia a la escritura y de la que hablaré más adelante.

### **La vida**

Es muy interesante el relato que hace en su libro de cómo su relación con diferentes mujeres fue enganchándole a la vida. Así por ejemplo, nada más ser liberados los campos por los aliados, Semprún describe cómo descubrió su cuerpo de nuevo, a través de una mujer. Él pensaba que su cuerpo había quedado marcado para siempre por los suplicios del hambre, y sin embargo bailando con Martine en un hotel requisado por los americanos la música de la trompeta de Louis Armstrong: *On the sunny side of the street* experimentó un despertar de su deseo: el lado soleado de la calle, de la vida.

Gracias a Laurence consiguió hablar de su tiempo en Buchenwald el verano del regreso.

Pero lo que le permitió mantenerse vivo fue el amor de Lorène. Gracias a ella volvió a la vida, al olvido de la escritura y del *lager*, que para él eran lo mismo. Su inocencia e ignorancia le colocaban de nuevo en la senda de la vida, de ahí que cuando ella le preguntó por una cicatriz en su oreja, la puerta del olvido se cerró, abriéndose de nuevo la vía del recuerdo y el horror, pues aquella cicatriz provenía de una caída de un tren en Agosto de 1945. Esa caída la nombra como “*desvanecimiento*”, suicidio fracasado.

Al leer los pasajes de su libro *La escritura o la vida* en los que habla de este episodio de desvanecimiento, es tal la tarea de elaboración subjetiva, de reconstrucción significativa, de idas y vueltas en una temporalidad donde se trenzan pasado, presente y futuro, que se tiene la impresión de esta escuchando el testimonio de un pasante.

Ese desvanecimiento le ocurrió en un tren. Al recobrar la conciencia, lo primero que escuchó fue: “está herido, no se mueva”. Esas palabras afirma que le devolvieron a la existencia al saberse bajo la mirada de otro. En ese momento, empezaron a aparecer en su cabeza significante en francés y su inmediata traducción al español, con una dicha enorme, hasta que de repente le surgió el significante “nieve” en español y no en francés, y la dicha se transformó en inquietud. Esas palabras “está usted herido”, le hicieron recobrar brutalmente la memoria y adquirieron una significación diferente. Se trataba de otra herida. Recordó entonces la escena del tren que le llevó a Buchenwald. Su frenada produjo espanto, enojo y un joven se volvió hacia él implorándole que no le dejara. Al bajar del tren, era de noche y todo estaba nevado. Oyeron ladrar a los perros y los aullidos de los SS.

Ese desvanecimiento se puede pensar como respuesta a lo que ya estaba encadenado en su inconsciente en otra escena anterior, representando su caída como sujeto en el *lager*. Sujeto reducido al estatuto de escoria. Herida incurable de la que Semprún hará su identidad desarraigada, como a él le gusta decir. Memoria que se actualiza al escuchar a Lorène nombrar la palabra herida.

### **La vuelta a la escritura**

En 1961, escucha el testimonio de un superviviente de Mauthausen con el que no se sintió identificado, pues le parecía un relato confuso, demasiado prolijo en detalles, con un revoltijo de imágenes. Un desahogo de hechos e impresiones. Después de una semana escuchando esos testimonios, tiene un sueño donde de nuevo aparece la nieve sobre un bosque de hayas que rodeaba el campo de Buchenwald. Hacía 15 años que eso no le ocurría en los sueños, pues la última nieve había sido en Ascona, cuando renunció al proyecto de escribir.

Se despierta de golpe de ese sueño, pero sin angustia. Estaba tranquilo, todo le parecía claro a partir de ese momento. Sabía que podía escribir el libro que había abandonado 15 años atrás. Decidió escribir para sí mismo, en francés. Lo hizo de un tirón y en pocas semanas. Con la escritura retornó masivamente la antigua angustia.

Se trata del libro *El largo viaje*, por el cual obtuvo el premio Formentor en 1964. El día de la entrega del premio, recibió un ejemplar en español con las hojas en blanco, ya que por motivos de censura no se pudo editar en España y hubo que hacerlo en Méjico, pero no dio tiempo a que saliera para esas fechas. Páginas en blanco que le remiten al

significante nieve. “La nieve borraba mi libro, al menos en su versión española”. Desde el primer día de vida recuperada al ser liberado el *lager* en el que una tormenta de nieve cayó el día del desfile, la nieve le recordaría la presencia de la muerte.

Semprún describe el momento de recibir ese ejemplar en blanco como un instante en el cual su vida cambió. “Se trataba de una impresión física, una certidumbre carnal... un instante concreto que instaura una diferencia física a flor de piel, una diferencia tenue pero radical entre el antes y el después, entre el pasado y el porvenir. Ruptura radical con el pasado”... Cuando C. Barral me haya entregado el ejemplar en español del Largo Viaje, cuando sostenga el volumen en mi mano, mi vida habrá cambiado”.

Varias semanas antes de este acontecimiento, en una reunión del PCE, fue excluido del comité ejecutivo y también del partido, episodio que según él le devolvió a la vida.

Este momento parece que tuvo para él un estatuto de acto, como el paso del Rubicón. Nada volvería ser como antes. Es muy interesante además el uso que hace del futuro anterior: pues es desde el après-coup de la elaboración que hizo de esos años, que puede leer lo que ya estaba ahí desde antes como punto de proyección de su deseo.

Hizo del francés otra lengua materna, escogió otros orígenes, hizo del exilio una patria. Como si tan sólo concibiera su escritura desde ese exilio interior, fuera de cualquier identificación. Exilio que vendría a ser la expresión de su ser más íntimo. Así se puede entender su sentimiento de liberación y de re-nacimiento al ser expulsado del PCE, y que semanas después, al recibir el premio y aquel ejemplar de su libro con las hojas en blanco, tuviera la certeza de que aquello cambiaría su vida.

Pero demos un salto en el tiempo, para seguir a Semprún en su testimonio. El 11 de Abril de 1987, aniversario de la liberación de Buchenwald, inicia el libro que después sería precisamente *La escritura o la vida*, pero que inicialmente tituló *La escritura o la muerte*. Después de unas páginas escritas decide no continuar el relato al comprobar que había introducido la primera persona, y que eso invadía todo el relato. Ese mismo día que reapareció el fantasma de él como joven deportado, Primo Lévi se suicidó. Suicidio que reabrió algunas preguntas en torno a la escritura y/o la vida. Ese día se le impuso la idea de que como Primo Lévi era 5 años mayor que él, a él le quedarían tan sólo 5 años de vida.

El título de *La escritura o la muerte*, le venía como una suerte de identificación con Lévi, pues para éste la escritura era lo que le mantenía vivo. Semprún era incapaz de terminar ese libro.

En 1992, es decir después de 5 años, cuando se le acababa el plazo para vivir según esa certeza insensata, le proponen hacer un programa para la TV a propósito de Weimar, y que implicaba volver a Buchenwald. Rechazó la propuesta sin pensarlo, y esa misma noche soñó de nuevo con el campo. Una voz le despertaba, estallaba en su sueño, pero no era la voz de siempre, masculina, irritada del “*Krematorium ausmachen*”. No era la voz que él esperaba. Esa voz no se hacía oír. Lo que oyó sin embargo fue la hermosa voz de una mujer: Zarah Leander cantando una canción de amor. Era la misma voz que también se podía escuchar en los altavoces del campo los domingos.

Se despertó y afirma que comprendió el mensaje que se mandaba a sí mismo, y aceptó la propuesta.

A partir del rodeo del programa de TV. Semprún nos dice que se imponía a sí mismo la orden de concluir el libro tan pospuesto. Hizo el recorrido del campo acompañado de dos nietos, pues pensaba que con ellos podría evocar la experiencia sin la impresión de fracaso o indecencia. A ellos les quiso pasar el testigo de la memoria. Para Semprún, el testimonio es inseparable de un valor de transmisión que va más allá del relato de la experiencia, con los riesgos que este entraña de caer en una obscenidad que él escuchó en el relato que le hiciera en 1961 aquel superviviente de Mauthausen. Para él, el testimonio ha de tener un valor de enseñanza o no lo es.

Podemos pensar que hubo un vaciamiento de goce respecto a esa voz que él esperaba escuchar y que a menudo le despertó de sus sueños. Vaciamiento que permite que aparezca otra cosa, un vacío en el que resuena una voz melodiosa de una mujer cantándole al amor.

En el primer recorrido que hizo del campo, comprobó que excepto algunas pocas construcciones, lo demás había sido arrasado, aunque la ubicación estaba señalizada, demarcada, dando lugar a un gran espacio vacío. Fue en medio de ese vacío cuando Semprún pudo escuchar el canto de unos pájaros. La vida había vuelto a aquel lugar. A la vez, cayó en la cuenta de que había una parte del llamado campo pequeño que había desaparecido literalmente, no había resto ninguno. Justamente en torno a aquella parte del campo aniquilada, tenía muchos recuerdos. En su lugar, había un bosque. Semprún supo tiempo después que bajo aquel bosque había miles de muertos enterrados víctimas del estalinismo, ya que Buchenwald fue después de su liberación campo de concentración soviético. Así, no había huella alguna en el paisaje de aquel horror.

Esa misma noche, de nuevo sueña con nieve.. Esta vez caída sobre su última visión de Buchenwald, sobre aquel bosque nuevo. Al despertarse, recordó una noche en la que un compañero de campo les relató su experiencia como superviviente de Aushwitz en la enfermería, al término de la cual, al volver Semprún a su barracón, la tormenta de nieve que había, cesó, y el cielo estaba resplandeciente de estrellas. “Pese al sonido estridente de los pitidos, a lo lejos, la noche era hermosa, apacible, serena...El corazón me latía muy fuerte. Me acordaré toda la vida de esa felicidad insensata – me dije para mis adentros-, de esta belleza nocturna. Alcé la mirada, en la cresta del Ettesberg una llamas anaranjadas sobresalían de lo alto de la maciza chimenea del crematorio”.

Es precisamente con estas palabras que pon el punto final a su libro *La escritura o la vida*. A partir de la visita a Buchenwald de 1992, Semprún decidió terminar de escribir el libro que inició en 1987. Habían pasado 5 años y él seguía con vida, y continúa.

Aquella carta que conservó durante años, la “*lettre sur le pouvoir d’ écrire*” decía que nadie puede escribir si no está suficientemente desapegado de sí mismo. Recordemos que cuando inició este libro en 1987, lo interrumpió al comprobar que introducía la primera persona y cómo eso impregnaba todo su relato.

Podemos pensar que aquella visita a Buchenwald en 1992, le permitió dar una última vuelta a su elaboración subjetiva sobre el trauma del lager, y poderse despegar suficientemente de aquel horror, y reconocerse como sujeto vivo a través de la vida que representa el canto de un pájaro, aceptar la felicidad que experimentó al ver la belleza de un cielo estrellado en aquella noche en Buchenwald.



Pudo separarse de ese objeto desecho que él fue para el Otro, a diferencia de P. Lèvi y otros que continuaron toda su vida en el trabajo de testimonio. Pudo despegarse de su fantasma.

Finalmente cayó la nieve en su sueño, pero sin angustia. Una nieve que venía a tapar el bosque que se plantó para eliminar, forcluir el horror soviético. Una nieve como manto de olvido lógico cuando se han dado suficientes vueltas sobre el trauma.

Podemos considerar al significante nieve como el significante que representa el blanco en lo simbólico en tanto que laguna del recuerdo. Significante que nombraría lo real como imposible de decir, como aquello que está fuera de toda simbolización, como lo demuestra el último sueño que relata en su libro: esa nieve sobre el campo pequeño. Hay un imposible en la transmisión, o también se puede decir, que la transmisión es precisamente la del imposible. Hay una *Urverdrägt*, un inconsciente irreductible.

### **La escritura y la vida**

A lo largo de su enseñanza, Lacan fue variando la concepción de qué es un padre. Hasta mediados los 60, pensaba al padre como un significante que metaforiza el deseo de la madre en tanto éste es una X. Pensar la psicosis como forclusión del NP era solidaria de esa concepción del padre.

Después Lacan propone una nueva idea acerca del padre. Hablará entonces de un padre y de la función del padre, donde lo importante es la versión de su deseo. Esto lo podemos leer claramente en la lección del 21-1-1975 en RSI, “Un padre tiene derecho al respeto y al amor si éstos están *père-versement* orientados, es decir, que hace de una mujer el objeto *a* que causa su deseo, que la haga propia para hacerle hijos y que a éstos les brinde un cuidado paterno”.

*Père-versión* es un juego de palabras entre versión del padre y la versión perversa de su deseo. Esta versión del padre será la única garantía posible de su función de padre, y que Lacan llama función de síntoma.

A partir de entonces, lo importante de un padre, no es ni sus méritos, cualidades o atributos diversos, pues no es con ellos que soportará la función paterna, sino que lo importante se encuentra a nivel de la pareja sexual, en la manera en que él en tanto que hombre haya sabido confrontarse a la castración, al imposible de la relación sexual y también a la alteridad femenina. Esta versión del padre, este síntoma del padre, tiene una función de nudo, de lazo entre los sexos y entre las generaciones. Colette Soler lo llama “padre solución” en la medida que da un modelo de solución sintomática a la cuestión de la castración. No se trata entonces de la versión imaginaria de un padre castrador, ni tampoco un significante vehículo de la ley.

Es la época en la que Lacan plantea la estructura psíquica como un nudo Borromeo de los registros R, S, I. Lo característico de este nudo es que si se corta uno de los redondeles que lo componen, el nudo se deshace.

Pues bien, la versión del padre, también lo podemos llamar Edipo, sería lo que en tanto que cuarto nudo, permite que los tres registros se mantengan unidos. Pero Lacan nos dice que hay otros artificios que pueden venir a cumplir esa función de nudo en la estructura que no son necesariamente un padre. Es decir, que un sujeto puede tener un síntoma diferente al síntoma padre, y que haga función de sutura a un padre faltante o

carente, y que a través de él, pueda nombrarse como sujeto. Esto lo puede conseguir por ejemplo a través del *savoir faire* del arte o de la escritura. El ejemplo que da Lacan es el de Joyce.

Joyce no desencadenó su psicosis gracias a la función anudante de su escritura, con la cual se construyó un EGO muy particular con el que nombrarse en el mundo y con el cual suplir la función carente de su padre. Hay algo en él que hizo que lo I no estuviera anudado a lo R ni a lo S, y precisamente a través del EGO corrector que le proporcionaba su escritura reconstruye el nudo ahí donde estaba roto. De otra manera, se hubiera desencadenado la psicosis como le ocurrió por ejemplo a su hija.

Valga esto como introducción de la segunda parte de mi trabajo en la que hablaré de la escritura de A. Nothomb, pues planteo como hipótesis que es precisamente la escritura lo que la mantiene no solamente viva sino también estabilizada en su psicosis.

A. Nothomb es de origen belga aunque nació en Kobe (Japón), pues su padre es diplomático y estuvo destinado allí varios años, donde Amélie pasó sus primeros cinco años. Vivió también en Pekín, New York, Bangla Desh y Laos.

Comienza a escribir a los 17 años cuando por primera vez va a vivir a Bélgica para estudiar la carrera. Bélgica era el país que menos comprendía, por eso, afirma que fue allí donde empezó a escribir. Para ella se trataba de *“reconstruir”* el cuerpo que la anorexia le había descompuesto. Dice así *“la escritura era un acto físico: había que superar obstáculos para sacar algo de mí. Aquel esfuerzo constituyó una especie de tejido que luego se convirtió en mi cuerpo”*.

A los 17 años, enseña a su hermana Juliette un manuscrito con una descripción que la hermana califica de autobiográfica, y que ella misma acepta como tal. Dice así: *“dentro del huevo gigante, la yema no había resistido el golpe de Estado de los jóvenes revolucionarios. Se había desparramado por la clara, y aquel apocalipsis de lecitina había provocado la explosión de la cáscara. Entonces, el huevo se había metamorfoseado en una titánica tortilla espacial que evolucionaría por el espacio cósmico hasta el fin de los tiempos”*.

Aparte del guiño daliniano que esto puede evocar, creo que el huevo-nudo borromeo explota, y gracias al tejido de su escritura consigue esa metamorfosis que describe como una *titánica tortilla espacial* que evoluciona *por el espacio cósmico hasta el fin de los tiempos*. Escritura que como ella dice le permite *“reconstruir”* lo imaginario de un cuerpo descompuesto, encontrar un lugar en el espacio, y a la vez garantizarse una eternidad. Es decir, una escritura que reasegura un lugar en el mundo por los siglos de los siglos. Recuerda a la aspiración lograda de Joyce respecto a su obra.

Al terminar la carrera en 1989 vuelve a Tokio, y empieza a dedicarse por completo a escribir: *“escribir es el gran empuje, el miedo regocijante, el deseo que vuelve sin cesar a sus raíces, la necesidad voluptuosa”*. Desde entonces, escribe un mínimo de cuatro horas diarias, a mano. Escribe todo el tiempo, *“aún cuando no escribo, lo estoy haciendo en mi cabeza”*. Vive recluida en un apartamento pequeño. Publica al menos una novela por año, y sus libros suelen ocupar por meses los ranking de libros más vendidos en Europa. Se ha traducido a 23 idiomas. La primera novela que publicó fue *Higiene de un asesino* en 1992, pero su consagración definitiva llegó en 1999 con *Estupor y temblores*. Le han seguido: *Sabotaje amoroso, Los combustibles, Las catilinas, Peplum, Atentado,*

*Mercure, Metafísica de los tubos, Cosmética del enemigo, Aspirina, Diccionario de nombres propios, Antichrista, Biografía del hambre, Ácido sulfúrico, Diario de golondrina* en español, pues aún no han sido traducidas todas sus obras.

Es un extraño fenómeno literario, pues su escritura no se puede considerar de entretenimiento, que son las obras que más se venden. Las historias que narra no permiten relajarse, abandonarse al puro placer de leer. En sus novelas no se observa el automatón fantasmático que sí podemos encontrar en muchos autores o en muchos pintores, pues cada novela es realmente original, tanto en el sentido de dar comienzo, dar origen a algo, como en el sentido de que su creación es absolutamente diferente a algo conocido. De ella no se puede decir que recuerde a ningún otro escritor. Hay una auténtica labor de creación de escenarios que provocan la extrañeza en el lector. A la vez, tiene un sentido crítico muy certero. Como dice Leopoldo M<sup>a</sup> Panero en su libro *Mi lengua mata*: “el loco yerra, pero no miente. Tiene la pernicioso manía de decir la verdad, como el borracho”. A través de su crítica denuncia lo que no marcha en el discurso capitalista en alianza con el desarrollo tecno- científico, con una finura y agudeza dignas de elogio.

Desde niña, se creía Dios, y en su escritura-tejido va nombrando las cosas para que existan, conformando de esa manera un espacio-tiempo en el que poder vivir. Un tejido siempre en creación, pues la herida desde la que emana, es incurable. De ahí la necesidad de escribir sin parar, pues algo en ella sabe que si esa escritura cesa, cesa el motor generador de vida y probablemente sería una catástrofe subjetiva. No puede parar de escribir como sí lo hizo Semprún. Semprún sí localiza un límite cuya escritura bordea, mientras que Nothomb tiene que escribir para hacer de la escritura precisamente un límite.

Aunque en todos sus libros hay un hilo testimonial, *Metafísica de los tubos* y *Biografía del hambre* son sus dos libros realmente autobiográficos, así como el testimonio de su psicosis infantil y su posterior estabilización a través de la escritura. En los demás libros se puede leer en la filigrana de sus argumentos, cuáles son los dramas propios de un sujeto psicótico: la desintrincación pulsional, las derivas del goce cuando no está metaforizado por el falo, la vivencia del cuerpo como algo enemigo, el horror de las voces alucinadas, el aplastamiento de lo I sobre lo S, los peligros de las relaciones con el Otro cuando no existe la mediación S, la presencia de la muerte.

A Nothomb se sirve de la ironía en todos y cada uno de sus libros hasta tal punto, que según mi hipótesis, es precisamente la ironía lo que engancha a los lectores. Es lo que permite que pueda ser leída sin demasiado horror. Es una maestra de la ironía. *Amèlie Nothomb-la ironía* podemos decir. Siendo la ironía su nombre propio, que llega incluso a hacerse matar como autora por uno de los personajes en la novela *Diccionario de nombres propios*. Esto lo hace en un momento crucial de la novela, cuando su protagonista Pletrude se encuentra en el callejón sin salida psicótico respecto al amor imaginario con un hombre, amor muerto. Con gran habilidad, la autora se hace presente como tal en ese momento y sugiere a la protagonista que lleve a cabo el instinto asesino que alberga y que ella misma ignora. Así, Pletrude asesina a Amèlie Nothomb, y se pregunta qué hacer con el cuerpo. Encuentra una similitud entre el asesinato y el acto sexual, con la diferencia de que mientras en el acto sexual el cuerpo se puede marchar, en el asesinato eso no es posible, pues está el cuerpo presente, lo cual estrecha el vínculo



entre los sexos. Termina el libro diciendo que ni Pletrude ni su amado Mathieu aún han encontrado la solución a esta pregunta.

El asesinato de ella misma, aparte de las resonancias que tenga con Ionesco, es lo que ocurre en la novela ahí donde no existe el imposible de la relación sexual. Como si hubiera que realizar en lo real aquello que no pudo simbolizarse. Mata al tercero, para mostrar el agujero que se abre cuando no existe la mediación fálica. El acto sexual puede representar para un sujeto psicótico la muerte subjetiva ya que le abisma en un agujero sin límites. Podemos decir que en esta novela, es una solución elegante hacerse matar.

Vayamos a los libros testimoniales de su psicosis, pues como psicoanalistas nos aportan mucha luz. “En el principio no había nada, y esa nada no estaba ni vacía ni era indefinida: se bastaba a sí misma. Y Dios vio que aquello era bueno. Por nada del mundo se le hubiera ocurrido crear algo. La nada era más que suficiente: lo colmaba. Dios tenía los ojos perpetuamente abiertos y fijos. No había nada que ver y Dios nada miraba. Se sentía repleto y compacto como un huevo duro cuya redondez e inmovilidad también poseía. Dios era la satisfacción absoluta. Nada deseaba, nada esperaba, nada percibía, nada rechazaba y por nada se interesaba. La vida era plenitud hasta tal punto que ni siquiera era vida. Dios no vivía, existía....La vida comienza donde empieza la mirada. Dios carecía de mirada. Las únicas actividades de Dios eran la deglución, la digestión, y como consecuencia directa, la excreción. Esas actividades pasaban por el cuerpo de Dios sin que él se diera cuenta. Los alimentos, siempre los mismos, no resultaban lo suficientemente estimulantes para que él los percibiera. Algo parecido ocurría con la bebida. Dios abría todos los orificios necesarios para que los alimentos y líquidos lo atravesaran. Esta es la razón por la cual, llegados a este punto de su desarrollo, llamaremos a Dios el tubo. Existe una metafísica de los tubos.....Dios conocía la serenidad absoluta del cilindro, filtraba el universo y nada retenía”.

Así se describe a sí misma los dos primeros años de su vida. También se nombra como planta, no habiendo sufrido ningún accidente que diera lugar a algo vivo, como sí ocurre cuando por ejemplo una partícula cae en la ostra y eso da lugar a la formación de una perla. Es decir, nos habla de un sujeto sin trauma inicial, sin esa mota de polvo que es el lenguaje marcando la represión original y que da lugar al nacimiento subjetivo.

Llama nacimiento al día que lanzó un grito, pero que no era una llamada a ningún Otro, sino un grito lanzado al vacío, grito que marca la salida del silencio absoluto, aunque su nacimiento verdadero lo ubica cuando a los dos años y medio su abuela se acercó a ella con un chocolate blanco belga y le dijo que era para comer. Aquello le produjo una voluptuosidad que hizo jirones su cerebro y le hizo resonar una voz que nunca había oído: “soy yo. Yo soy la que vive. Yo soy la que habla...” Voz que desde entonces no dejó de oír dentro de su cabeza a excepción de los periodos de anorexia con los que conseguía acallarla. A partir de esta experiencia placentera localiza su yo, sintiendo que desde entonces las cosas le dejaban una huella. Tanto, que la base del 70% de su alimentación es el chocolate, alimento que considera divino.

Cuando ese tubo-planta empieza a hablar, se considera “maestra del lenguaje”, no sabe por cuál palabra empezar. La 3ª palabra que nombró fue “aspiradora” pues en ese objeto encontraba un hermano, un semejante que definía su ser de tubo: “engulle realidades materiales y las transforma en inexistentes. Una obra divina”. La 4ª palabra fue Juliette, la hermana mayor que representa para ella su pareja imaginaria. La 5ª

Nishio-San, su aya japonesa, representante de un Otro materno del amor, de quien le fascinaban sus relatos de cuerpos mutilados, destrozados en Hiroshima. La 6ª fue “muerte”, cuyo significado ya conocía pues la vida que había llevado hasta los 2 años y medio fue “morir en vida”.

En relación a la muerte hay varios episodios de carácter delirante, por ejemplo cuando relata que anduvo sobre las aguas sin saber nadar creyéndose Jesucristo, o cuando se cayó de una ventana, pero en especial hay uno que fue una tentativa de suicidio infantil. Un día, cuando iba a dar de comer a unas carpas que había en un estanque de su casa, que le habían regalado sus padres en su tercer cumpleaños, y que despertaban su horror, se deja caer. Las bocas de las carpas le provocaban vértigo, sudores fríos, espasmos en el cuerpo y la mente. “Era su boca lo que me repugnaba, el movimiento de válvula de sus mandíbulas que me violaba los labios durante eternidades nocturnas...los tubos abiertos engullían”. La voz le decía: “recuerda que eres tubo y en tubo te convertirás...La vida es lo que ves, membrana, tripas, un agujero sin fondo que exige ser rellenado”.

Se deja caer después de sentir que había una elección entre la vida y la muerte. La vida eran las bocas de carpas que engullen, y la muerte vegetales en lenta putrefacción. Al caer siente que su angustia se hunde “la cosa, cada vez menos viva siente que vuelve a convertirse en el tubo que quizás nunca dejó de ser”.

La salvó Nishio-San y de aquella tentativa de suicidio le queda una cicatriz en la sien. Nothomb no tiene claro si habría sido mejor terminar entonces, pues para ella, la salvación sólo es una escapatoria, y afirma algo que puebla de nubarrones su futuro, pues dice “un día ya no será posible andarse con dilaciones y ni siquiera las personas mejor intencionadas del mundo podrán hacer nada”.

El libro *Metafísica de los tubos* nos deja en este punto de la tentativa de suicidio infantil. Cuatro años después publica *Biografía del hambre*, que es una continuación de su autobiografía. Ella es el hambre, de ahí el nombre que le da a su libro.

De sus padres habla poco, así nos cuenta que su padre era un “*mártir alimentario*”, su madre la consideraba idéntica al padre y la presentaba con el nombre de él, y también que el padre decía que ella era él. Una vez que le demandó amor a su madre para calmarse de un sentimiento de muerte, la madre le respondió con otra demanda: si quería ser más querida, tendría que seducirla. Así, esa idea de que el amor se gana, se convirtió en una tarea agotadora. Empezó a leer para ser admirada y admirar.

Su relación con el lenguaje es interesante. No es por nada que sus estudios son de Filología románica. Cuando se trataba del inglés, era el lenguaje lo que tenía que ponerse a su nivel en vez de preguntarse ella por las claves. Creía que con su mente tenía el poder de matar a un compañero, deduciendo de ello que entonces también podía matar palabras como por ejemplo “bañar”, “ropa”, “sufrir”, pero no por su significado, sino por su sonido. “El preciosismo de la palabra ropa, marcada por ese redoble de la erre, me provocaba deseos de matar”. A partir de ahí, pasó a “legislar: promulgué edictos desterrando estas tres palabras. Enloquecí”. Tenía crisis de rabia si alguien las empleaba.

Cuando en el colegio cantaban canciones en cadena, cuando le tocaba a ella cantar su parte, se callaba, “había un abismo de silencio que llevaba mi nombre”. Es decir, al no

sentirse representada por el significante de su nombre propio, no se podía colocar como una más en la cadena significativa.

A los 5 años, hubo un caos absoluto al ser separada de Nishio-San al irse a vivir a Pekín. Por aquella época comenzó una potomanía que la llevó al borde de la muerte en alguna ocasión, y también su pasión por el alcohol que bebían ella y su hermana a solas, y también con sus padres cuando estos las llevaban a salas de fiesta. La potomanía la explica como proviniendo de una vivencia de ella misma como un territorio árido, y añade que no había en su sed nada metafórico. El agua le decía cosas maravillosas. Ella misma era la sed insaciable que satisfacía al agua a la vez que un acceso a lo sagrado. “El agua era como un grifo abierto conectado a una fuente eterna”.

A los 7 años, fija la edad de su muerte a los 12.

A los 12 años, tuvo una “revelación” que la ocasionó una “revolución copernicana” y que quizás nosotros podamos pensarla como un fenómeno elemental. Leyendo el cuento de Colette *La cera verde*, experimentó un fenómeno increíble, un influjo recorrió su columna, su piel se estremeció. Pese al calor tenía la carne de gallina. Lo interpretó como debido a la belleza. El significado de aquella frase no era lo importante pues era algo banal.

A partir de entonces, la parte esencial de sus días la constituirían el alcohol, la lectura y la búsqueda de esa insondable belleza.

Sufrió un intento de violación en el mar y a partir de entonces afirma que perdió una parte de su cerebro. Ella que era realmente buena en matemáticas, pasó a no entender nada.

Se inicia lo que llama “la dislocación” de su adolescencia. Una nueva voz empieza a hablar dentro de ella que desde entonces la acompaña, sin amordazar a las precedentes. Se acostumbró a pensar a dos voces.

Esa voz, se interponía y le impedía recuperar el hilo narrativo interior, “todo se convirtió en fragmento, rompecabezas en el que cada vez faltaban más piezas. El cerebro pasó a ser un mecanismo de triturar”. La idea de su cuerpo era la de algo deforme. Se quemó los pechos y vuelve al estado vegetal anterior.

En aquella época, aparece su deseo por un chico, y esa experiencia la describe como una terrible desgracia. Comía piñas hasta que veía sangrar sus encías voluptuosamente. La voz interior la odiaba. Entonces, crea una “ley”: dejar de comer el 5 de Enero de 1981, día de Sainte Amèlie. Inicia un periodo largo de anorexia que fue para ella una “bendición”, pues consigue acallar la voz y de odiarse a sí misma, acaba con el deseo, y también con la potomanía y el alcoholismo. Decide también “comerse todas las palabras”, y se lee el diccionario entero, también como forma de no dispersar su ser.

A los 14 años lee a Primo Levi. A los 15 años va a vivir a Laos y se siente fascinada por su cuerpo cadavérico de 32 kilos. La voz le decía: “pronto morirá”, y aunque aquello la exultaba, finalmente dice que su cuerpo se rebeló contra su cabeza, y rechazó la muerte. Empieza a comer, pero los alimentos eran el mal, lo extranjero. “comer era el diablo que separaba mi cuerpo de mi cabeza”. La voz de odio vuelve a aparecer con insultos mayores. Tuvo delirios en los que ella era un cono que se paseaba en el vacío sideral y tenía la consigna de transformarse en cilindro. Se concentraba para

transformarse en tubo. Se sentía encerrada en un cuerpo hostil y enfermo y dentro de una mente obsesionada por la destrucción. A los 17 años va a Bruselas a estudiar la carrera y a los 21 vuelve a Tokio, donde tuvo una relación corta con un tukiolés. Empieza a dedicarse completamente a escribir, por fortuna para ella y para todos los lectores que la seguimos apasionadamente.