

Espacios íntimos, discursos híbridos: Bárbara Jacobs

ALICIA LLARENA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN. El presente trabajo analiza el quehacer narrativo de Bárbara Jacobs como el producto de un hibridismo genérico cargado de intimidad. La narrativa de Jacobs incurre en el ensayo como expresión de ideas, en la ficción, desde luego, en el tono confesional de la epístola e incluso en el espacio lírico del poema en prosa.

Estas características son una constante a lo largo de la obra de la escritora lo cual determina en ella “una fuerte voluntad de estilo, un deseo de fidelidad hacia sí misma, y una constancia necesaria para presentarse como un ámbito textual original y propio donde cada etapa de su trayecto literario remite como un eco sostenido y acrecentado a las demás”.

I. *Apreciaciones generales: de Doce cuentos en contra a Juego limpio*

A la vista de algunos textos literarios pareciera que esta temperatura finisecular en que estamos inmersos es proclive no sólo a la búsqueda y la expresión de espacios íntimos sino a la de aquellas texturas discursivas que sean capaces de soportar y de transmitir con precisión el enorme y difuso peso de la subjetividad. No será extraño tampoco que en este orden de cosas tales espacios, los siempre escurridizos dominios de la intimidad, hayan encontrado en el hibridismo, en el uso ambiguo de los géneros, o en sus residuos no canonizados, una suerte de atractivo parentesco. Ello es lo que define y atraviesa, por ejemplo, buena parte de la escritura de Bárbara Jacobs, una de las más singulares y atractivas narradoras de las últimas décadas, porque escapa a las clasificaciones, y

porque elude engrosar con claridad en alguna de las líneas o tendencias habituales. Buena parte del magnetismo de su prosa quizás resida, precisamente, en el misterio que embarga a un lector reflexivo y curioso una vez que comprueba las distintas modulaciones de su tono estilístico, y la imposibilidad de definir su escritura con un rótulo contundente o unívoco.

Podríamos remontarnos a su primer libro de relatos (*Doce cuentos en contra*, 1982) para hallar los primeros síntomas de esa textura literaria donde se imbrican intimidad e hibridismo. Aún a pesar de que el propio título del volumen anuncia su pertenencia a una forma narrativa, algunos de los ejercicios discursivos que en él pueden leerse se desmarcan del relato para sugerir imprevistas y extrañas relaciones: así sucede con el enigmático ¿cuento? “Dacti dung Baal”, y con el no menos sugestivo ¿relato, poema? titulado “La providencia de Dios”, formas compositivas ambas que ya en su momento obligaron a la crítica a especulaciones varias¹. Poco después de la publicación del volumen Fabienne Bradu advirtió con sagacidad que:

Hay dos tipos de cuentos en este libro de Bárbara Jacobs: por una parte, los más largos que son “verdaderos” cuentos, tradicionales, fieles a su género [...] por la otra, los que no son cuentos sino visiones, paradigmas, relatos breves, textos sin género ni calificativos [...] aquellos que se alejan de toda clasificación, que son como una minoría oprimida dentro de una cultura dominante y representan, sin embargo, o por ello mismo, lo más interesante de la escritura de Bárbara Jacobs (Bradu, *Vuelta*, 71).

¹ Las más curiosas de tales especulaciones tuvieron lugar en torno al enigmático cuento “Dacti dung Baal”, texto cuyo origen explica la autora en su último libro, *Juego limpio* (150). En él señala la correlación entre biografía y forma textual: “la Babel de lenguas que se creó en mi interior me llevó un día a escribir un cuento en un idioma inventado [...]. Los sonidos que uní, para mí iban cargados de sentido. Una estudiosa encontró en él, entre otros más justificables, raíces y significados italianos y alemanes. Otros, que no podían faltar, se encargaron de señalarme que la idea no era original; me mostraron poemas impresos en idiomas inexistentes, firmados por poetas si no clásicos, sí consagrados”.

De una autora que a sí misma se define como una ávida coleccionista de intimidad², cuyos modelos literarios “están en el campo de la picaresca, el ensayo inglés y ciertos géneros que no son del todo precisos, que no son clasificables” (Pacheco), atenta lectora además de diarios, biografías y memorias, no debe extrañarnos que su segundo libro, *Escrito en el tiempo* (1985), sea ya todo un libre ejercicio de escritura, asentado sobre los íntimos matices de su subjetividad. Compuesto por un conjunto temáticamente heterogéneo de misivas, bajo las aparentes vestiduras de las cotidianas “Cartas al Director” de una revista de sobra conocida, el lazo entre intimidad y discurso es ya explícito, una estrategia que no sólo provocó en su día la propia génesis del libro, sino la particular y novedosa dinámica de su escritura. No deja de ser significativo que de las cincuenta y cuatro cartas que se incluyen en el libro treinta y cuatro comiencen con una interrogación, signo gráfico que remite a sí misma y que desencadena acto seguido las personalísimas argumentaciones con que Jacobs responde a cada una de esas no menos particulares preguntas.

Ya fue un acierto en la escritora descubrir en un género epistolar rutinario, cotidiano, constreñido en las circunstancias editoriales que le dan cauce y que constituyen finalmente su razón de ser en el universo de la prensa, presumiblemente irrelevante en otra tesitura que no sea la de la mera exposición de ideas u opiniones, descubrir en ese género —decíamos— todo su potencial literario: “Que yo sepa (y lo que yo sé es bien poco) —comenta Jacobs—, nadie ha prestado la mínima atención a las ‘Cartas al Director’ como género literario” (Masoliver). “Subjetivamente el género de Carta al Director —añadirá al respecto— era la forma en la que yo vi que podría escribir mis temas semanales”. “La posición política de la revista ni me interesó ni me estorbó para el buen fin de mi idea, para lo cual, en cambio, era esencial tanto la amplitud de temas como la ubicuidad y la periodicidad de esa publicación en particular” (Jacobs, *Juego limpio*, 33).

² “Llevo nuestros archivos respectivos. Me encanta guardar papelitos, fotos, recortes de prensa, correspondencia” confesará a Manuel Longares en su entrevista.

Quien se adentre en *Escrito en el tiempo* comprobará enseguida ese sutil proceso por el cual, como en una conversión alquímica, las cartas van desprendiéndose de su género para allanar los terrenos del ensayo, la especulación filosófica o los ritmos cadenciosos de la poesía, olvidadas —o mejor conscientes— del motivo que sirvió como excusa a su escritura. Las impresiones de la crítica fueron sensibles a su factura singular: para unos las cartas son “Una contundente respuesta a quienes insisten en la nomenclatura de los géneros (Moreno Durán); para otros, con ellas fue capaz de “Instaurar un tipo de ficción muy original, cuyas peculiaridades se resisten a una clasificación genérica simplista [...] un modelo de camino literario abierto y despejado” (Mercado); hay quienes afirman que el libro “Inaugura un género de escritura”³, o que “Jacobs le imprime un carácter personal cuando rompe los límites del ensayo” (Urrutia).

Recordando en extensa y jugosa cita al novelista francés Julien Gracq cuando escribía que “es notable que, en este fin de siglo veinte, a menudo nos nutramos preferentemente entre los grandes escritores del pasado, de lo que ellos considerarían las migajas de su mesa”, Christopher Domínguez apunta:

lo recatada que sigue siendo la literatura mexicana en el rescate y en la práctica de esas migajas-semillas. En México escasean los *Cahiers*, los diarios y las correspondencias: los papeles íntimos de un escritor o las pruebas desnudas de la configuración de un texto, cuando existen, apenas ocupan deslavadas páginas al final de una obra completa. Lo habitual es padecer la ausencia de esa fragmentalia donde a menudo se ocultan las claves más apasionantes de la escritura (Domínguez).

De ahí que celebre esta “literatura que goza de su estancia fuera del foco, en el apunte espontáneo” y donde Bárbara “encontró a través del silencio epistolar la sorpresa de un estilo y de una pasión”.

Las vinculaciones entre pasión y estilo son en verdad toda una constante en la obra de la escritora mexicana, uno de sus ejes más

³ Reseña aparecida en *Excélsior* el 19 de noviembre de 1985.

sabrosos y atractivos. De forma permanente traza vasos comunicantes entre la vida y la lectura, entre la escritura y su amplio recorrido por la literatura de los otros, hasta convertir su propio ejercicio creativo en un puente en el que se encuentran y se entrecruzan los modos de la ficción y del ensayo. En ese hermanamiento las pulsiones del hibridismo han de ser tan frecuentes como originales, tan acertadas en su expresión como adecuadas a las líneas temáticas y al sentido de sus distintas publicaciones.

Lejos de agotar la enorme sustancia literaria que deriva de anotaciones fragmentarias y de procesos íntimos y biográficos, Bárbara retoma en su primera novela, *Las hojas muertas* (1987), esa extraña y productiva alianza entre vida y escritura, desafiando una vez más las articulaciones propias del género. Si bien es cierto que la novela tiene un contenido autobiográfico, también lo es que su tono y sobre todo su forma literaria no se atienen a las convencionales modulaciones que esperamos de este tipo de relatos. No existe, por ejemplo, un narrador que centralice la materia de la experiencia, sino una pluralidad de voces que se dejan oír en un mosaico de aproximaciones varias. Por otra parte, si bien es verdad que el argumento novelesco se emparenta abiertamente con la memoria personal, para canalizar a un tiempo la creación de su personaje protagónico, también lo es que nos encontramos ante una sorpresiva “Bildungsroman a su manera” (Quirarte), como fue definida poco después de su publicación, quizás por esa ubicación entre los límites de la biografía y la autobiografía, o por la forma en que ambas van a nutrirse en el relato. Junto a otras narradoras mexicanas (pensemos en Margo Glantz, Elena Poniatowska o Carmen Boullosa) la novela de Jacobs representa una nueva manera de encarar el género: “en la búsqueda formal, en la manera de hacer de la infancia una literatura, se puede leer otra práctica de la autobiografía, más moderna, más lúdica” (Bradu, *Vuelta*, 140). Incluso en un complejo dominio narrativo como lo es el de la literatura infantil introduce Jacobs sus registros personales, como sucedió en *Las siete fugas de Saab, alias El Rizos* (1992): “Llena de referencias y señuelos (incluso de un par de anzuelos), el relato se niega — en primer lugar — a una coherencia ortodoxa. Repleta de inciertos (sic), amorfa, y por tanto, colmada

de una lógica alterna, se niega a un rigor aristotélico y salta a la posibilidad de otros mundos” (Pohlenz).

Todos los ejercicios estilísticos con sus correspondientes búsquedas discursivas practicados por la escritora hasta esa fecha vienen a cristalizar de un modo exquisito en la última de sus novelas, *Vida con mi amigo* (1994), y a explicarse en las reflexiones de *Juego limpio* (1996), conjunto de breves ensayos que han sido reunidos tras su anterior dispersión en distintas revistas junto a algún otro de carácter inédito. Precisamente las páginas que prologan *Vida con mi amigo* contienen reflexiones sobre la posición de la autora frente al texto, y frente a sus actitudes literarias en general; reflexiones sustanciosas en cuanto desvelan su praxis narrativa y estilística, y porque asumen de un modo definitivo su flexible actitud frente a la forma literaria: “A lo largo de los años en que fui escribiendo *Vida con mi amigo* me pregunté qué forma final habría de darle, si de relato, que abre tantas puertas, o de ensayos cortos, que suele cerrarlas” (Jacobs *Vida con mi amigo*, 7). Y una vez en el interior de la ficción, en la primera conversación con su amigo la narradora escribe: “La oportunidad por excelencia que brinda un libro de viajes —me dice mi amigo— es la de divagar. Sin un sentido muy refinado del ensayo, un autor echaría a perder un libro de viajes” (Jacobs, *Vida con mi amigo*, 11).

En esa original mescolanza entre “autobiografía, relato y reflexión literaria”, tal como Jacobs definió en su día la novela⁴, se encuentra uno de los mecanismos más sugerentes del texto, la estrategia que permite a un tiempo asistir a la pasión de la experiencia, escudriñar en la intimidad de sus personajes, viajar por escenarios y ciudades, entrar a saco en los resquicios psicológicos de interesantes escritores y artistas, rozar la melancolía de sus espíritus sensibles, recorrer espacios para recorrer en realidad la historia literaria, y todo ello en un precioso juego intertextual que escapa —de nuevo— al género autobiográfico tradicional. De hecho, la biografía del amigo, y la propia autobiografía de la narra-

⁴ Bárbara Jacobs en nota de prensa sobre *Vida con mi amigo* publicada en *Diario 16* (19 de febrero de 1994) 27.

dora, se dan la mano y se ejecutan con una práctica poco común en los relatos de este tipo: a través de una estructura donde el diálogo permite afirmaciones, divagaciones, sentencias reflexivas, o conclusiones metafísicas con la soltura y la impulsividad de lo fragmentario, con la densidad de la fórmula ensayística, y con la libertad emancipadora de la ficción. Es así como Bárbara “entabla una contienda con las diferentes narrativas autobiográficas que la precedieron [...]. Su estilo propio y particular le permite cuestionar y experimentar con unas narrativas fijas y prescritas por el canon oficial, para promover posibilidades subversivas del género autobiográfico” (Bados-Ciria, 10).

Finalmente, el que constituye hasta el momento su último libro publicado, *Juego limpio*, y que se anuncia en la contraportada como un conjunto de “ensayos literarios, no académicos”, y cuyo hilo conductor es “el de su intención ensayística, concebida como forma conglomerante de géneros, tendiente más al juego entre el comentario y la vivencia, que a la búsqueda de reflexiones profundas o conclusiones definitivas”, resulta un libro original y extraño. Amén de ese espacio textual híbrido que promete la contraportada, de los diecisiete textos que conforman el volumen, de otras tantas y correspondientes apostillas a cada uno de ellos, se incorporan también un prefacio, y un epílogo que contiene un paradójico y enigmático texto final sobre el número cuatro. La estructura resulta tan sorprendente como la forma de algunos de los ensayos (especialmente el titulado “Un signo de puntuación”) máxime cuando las supuestas “apostillas”, aparentemente documentales, explicativas en su mayoría de los vericuetos que siguió cada ensayo hasta su publicación, rebasan el ámbito informativo para incursionar, a veces, en anotaciones personales de finísima ironía,⁵ en

⁵ “Lo único memorable que recuerdo de la publicación de ‘El circuito errado de Mary McClurthy’ fue que, cuando se lo entregué en México a Marcelo Uribe, entonces en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, le echó un vistazo y comentó que nadie entregaba colaboraciones tan bien mecanografiadas como la mía” (en “Apostilla Cuatro”, 44). Especialmente interesante en este sentido resulta la “Apostilla Nueve” (89).

instantes de humor cómplice⁶, o en matizaciones que rozan lo íntimo y lo confesional⁷. Hasta el mismo prefacio elude en sus contenidos la tarea de ubicar a los lectores frente al texto para invitarlos, “simplemente”, a la reflexión sobre lo permanente y lo continuo, en un tono literario suelto y marcadamente impresionista.

II. *Algunas reflexiones híbridas*

Si hemos destacado hasta aquí algunos de los más ricos procedimientos de la escritura de Jacobs en relación con los géneros es para advertir la provechosa concomitancia de tales estrategias con los espacios íntimos de su autora, para mostrar la estrecha convivencia entre los espacios subjetivos y las tendencias híbridas de su estilo, y para señalar la permeabilidad y la correspondencia que existe entre estos impulsos discursivos, máxime cuando son persistentes en todas las obras de la autora, hasta establecer incluso un fructífero diálogo entre todas ellas. Esto último es justo lo que dota a su quehacer narrativo de una fuerte voluntad de estilo, de un deseo de fidelidad hacia sí misma, y de la constancia necesaria para presentarse como un ámbito textual original y propio, donde cada etapa de su trayecto literario remite como un eco sostenido y acrecentado a las demás.

Pero también nos interesa subrayar siquiera brevemente otras concomitancias. Por ejemplo, la que se establece entre el procedimiento de sus obras y las búsquedas más recientes de la narratología, interesadas a partir de Roland Barthes en reconocer no tanto las estructuras de la narración, sus formas lógicas, como el proceso y la existencia misma de la narratividad en multitud de

⁶ “Recién aparecido ‘Un signo de puntuación’, una noche de domingo, alrededor de una mesa con varios amigos, Lya Kostakovski, la anfitriona, rió como asterisco y me preguntó si lo había hecho correctamente” (“Apostilla Siete”, 77).

⁷ “Entre 1974 y 1975, como han hecho tantos lectores y escritores en su momento, aproveché periodos de meses en cama por enfermedad para leer bien libros que tenía solo medio leídos. El Quijote fue uno de ellos” (“Apostilla Uno”, 21).

formas y variantes⁸. Fue este enfoque dinámico de la narración el que condujo a

un nuevo examen de las relaciones de la narración con los géneros [...] y, con ello, a un intento de historizar la noción de narración poniéndola en relación con el sujeto y con su implicación en la ley del significado, o su dependencia del orden social; o con los efectos transformativos que se producen en los procesos de lectura o en la práctica de la escritura (Lauretis).

Al hilo de estas palabras no cabe duda de que la obra de nuestra autora supone un perfecto campo de análisis y de reconocimiento de tan complejas relaciones. Se dan en ella no sólo extraordinarias confluencias entre ficción y ensayo, sino entre ambos géneros y su adicción a la subjetividad, entre sus particulares devociones como lectora y escritora, y entre todo ello y su respuesta a esta etapa crepuscular de nuestro siglo.

De regreso a las palabras con que iniciábamos estas páginas sería interesante reflexionar, por ejemplo, en la relación que une esta escritura híbrida, y esta tendencia suya hacia los géneros no clasificables, con los gustos que sacudieron a lectores y escritores en las postrimerías del siglo pasado, tan convulso y contradictorio como el presente. Preguntarnos qué reclaman estos estilos, y qué sentido tienen los singulares paralelismos que, salvando las distancias, existen en ambas zonas cronológicas de la historia.

A propósito de una de las obras destacadas del período finisecular del siglo XIX, la novela del escritor colombiano José Asunción Silva *De sobremesa*, donde los modos de la ficción narrativa

⁸ El famoso trabajo de Barthes (En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982, 9); Los subrayados son míos. "Introducción al análisis estructural de los relatos" comienza afirmando: "Innumerables son los relatos existentes [...] el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado [...] el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación [...] el relato comienza con la historia misma de la humanidad [...] internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida".

y del diario se entremezclan, Klaus Meyer-Minnermann recuerda la intensa identificación que en aquel tiempo suscitó este último género entre los lectores europeos del momento, hasta el punto de que escritores y filósofos de la talla de Nietzsche, Walter Pater y Hofmannsthal lo constataran como expresión evidente del sentimiento de la época⁹. Las publicaciones que respondían al llamado de la intimidad fueron tan frecuentes y tan diversas que se manifestaron no sólo en el gusto por el diario y otras formas autobiográficas reales o ficticias, sino que atravesaron toda la prosa del fin del siglo, y alcanzaron al género novelesco en muchas de sus más enigmáticas y celebradas obras: la de Karl Huysmans (*À rebours*), donde el francés decide eliminar la sucesión tradicional de la intriga (las intrigas espesas o frondosas, las *intrigues touffues*, como él mismo convino en denominarlas) en favor de la sola experiencia interior de su excéntrico y desolado personaje; y la de Gabriel D'Annunzio (*Trionfo della morte*) donde asistimos también a la primacía de la experiencia íntima sobre el argumento novelesco, después de haber sido advertidos en la dedicatoria sobre sus preferencias: “*la continuitá di una esistenza individua*” sobre “*la continuitá di una favola bene composta*” (Meyer-Minnermann 49). Por cierto que en uno de los ensayos de *Juego limpio* Bárbara desvela su ideal de testimonio autobiográfico con estas palabras: “en sus memorias de infancia Augusto Monterroso alcanza lo que para mí es la meta de la exploración autobiográfica. Al emprender la búsqueda de sí mismo, da con una teoría de vida” (Jacobs *Juego limpio* 80).

¿Serán los discursos híbridos, los géneros no canónicos, los discursos de la intimidad, las formas de aprehensión de lo subjetivo un síntoma de este fin de siglo o la expresión de la época, como sucedió en la anterior? ¿Será que es en ellos donde encon-

⁹ La novela de Silva, escrita antes de 1896 (aunque publicada en 1925) es deudora de su afición por los diarios de la época, hasta el punto de que su personaje alude en distintas ocasiones a la identificación con las lecturas de *Dégénérescence* de Max Nordau y, sobre todo, del *Journal* de Marie Bashkirtseff, texto que publicado a los tres meses de la muerte de su joven autora en 1887 causó una enorme conmoción. La amplia recepción de los diaristas hacia 1880 tuvo una pieza clave en el conocido diario de Amiel *Fragments d'un journal intime, 1882-1884*.

tramos las pulsiones de la experiencia con la máxima inmediatez que provocan entre autores y lector? ¿Es la identidad personal y su textualidad singularísima la que nos devuelve de nuevo el sentido de la existencia, la que posibilita que encontremos, cada uno para sí, su propia teoría de vida? ¿Será que necesitamos reconocer de nuevo la continuidad de nuestro ser individual por encima de las fábulas bien compuestas, religarnos con nosotros mismos borrando las fronteras entre los géneros, o aceptar nuestras grandes dosis de humanidad y de hibridismo en la imagen especular de la escritura?

BIBLIOGRAFÍA

- BADOS-CIRIA, C. "*Vida con mi amigo*, de Barbara Jacobs: El diálogo como práctica autobiográfica". (Copia mecanográfica).
- BRADU, FABIENNE. "*Doce cuentos en contra*, de Barbara Jacobs", *Vuelta* 71 (1982): 38.
- . "Hacer de la infancia una literatura", *Vuelta* 140 (1988): 42.
- DOMÍNGUEZ, CHRISTOPHER. "Escrito en el tiempo del fragmento", *Proceso* 474 (1985).
- JACOBS, BÁRBARA. *Juego limpio*. México: Alfaguara, 1996.
- . *Vida con mi amigo*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- LAURETIS, TERESA. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992.
- LONGARIES, MANUEL. "Vivir la literatura en matrimonio", *Cambio* 16: XII (1998): 183.
- MANOLIVER, JUAN ANTONIO. "Las cartas al director como género literario", *La vanguardia* (3 julio 1986): 35.
- MERCADO, TUNUNA. "Escrito en el tiempo con el tiempo", *Vogue* (enero 1986)
- MEYER MINNERMANN, KLAUS. "*De sobremesa* de José Asunción Silva", en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: FCE, 1991, pp. 40-73.
- MORENO DURÁN, R. H. "Autor-Fábula", *El espectador* 275 (1988): 19.
- PACHICO, CRISTINA. "Entrevista a Bárbara Jacobs", *Siempre* 27: I (1988).
- POHLEIZ, RICARDO. "La novela juvenil como disfraz", *El Nacional* (20 agosto 1992): 15.
- QUIRANTE, VICENTE. "Continuación del tiempo de los héroes. Bárbara Jacobs, *La hojas muertas*", *Unomásuno* 19: III (1988).
- URQUITA, ELENA. "De cartas no enviadas", *La Jornada* 42 (1985): 2