

ESCRITORAS FRANCESAS CONTEMPORÁNEAS: ESCRITURA DEL YO Y PARATOPIA LITERARIA

CONTEMPORARY FRENCH WOMEN WRITERS:
FIRST PERSON WRITING AND LITERARY PARATOPY

Nieves IBEAS

Universidad de Zaragoza

Resumen: La crítica literaria feminista, que con sus matizaciones y revisiones ha enriquecido las aportaciones realizadas en los últimos tiempos por las diferentes escuelas y corrientes de análisis de la literatura, ha mostrado y muestra un interés particular por la toma de la palabra de las mujeres. Partiendo de esta premisa, mi contribución pretende destacar algunos aspectos de la producción literaria de una serie de autoras francesas contemporáneas que escriben en la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI: Annie Ernaux, Christine Angot, Camille Laurens, Lydie Salvayre, Laurence Tardieu y Maire Darrieusseq. A todas ellas las une la preeminencia que otorgan en sus relatos a la escritura en primera persona, la consideración central del cuerpo de las mujeres y la ambigüedad estratégica que difumina los límites que separan –o unen– la experiencia vital y la creación literaria, en unas obras dotadas de manifiesta interdiscursividad. Para efectuar este análisis, partiré de la reflexión sobre los conceptos de “escritura de sí/escritura del mundo”, “verdad/ficción”, “autobiografía/autoficción”, desde una perspectiva feminista, con el fin de mostrar las especificidades que constituyen el común denominador de todas ellas. En su producción literaria desarrollan una reflexión paratópica sobre su “ser” o “estar” mujer, así como sobre el sentido de la escritura y las difusas fronteras que separan la verdad y la ficción. Su postura literaria se materializa en estrategias temáticas, estructurales y discursivas particulares que las inscriben en el campo literario, las posicionan en el contexto intelectual y las muestra socialmente como autoras de una literatura en tensión.

Palabras clave: literatura francesa contemporánea, escritura en primera persona, feminismo, paratopía, postura literaria.

Abstract: Feminist literary criticism, by questioning and nuancing the ways of analysing literature, has traditionally shown, and still does, a particular interest in women’s writing. Based on this premise, my contribution aims to highlight some aspects of the literary production of contemporary

French authors who write in the second half of the 20th century and the first two decades of the 21st century: Annie Ernaux, Christine Angot, Camille Laurens, Lydie Salvayre, Laurence Tardieu or Maire Darrieusseq. All of them share the pre-eminence they give to first-person writing, the central consideration of the body of women and the strategic ambiguity that blurs the limits that separate –or unite– life experience and literary creation. To carry out this analysis, I will first reflect on the concepts of "writing of oneself / writing of the world", "truth / fiction", "autobiography / autofiction", from a feminist perspective, in order to show the specificities that constitute their common denominator. In their literary production, these women writers develop a paratopic reflection on their "being" a woman, as well as on the meaning of writing and the diffuse borders that separate reality and fiction. Their literary stance is embodied in particular thematic, structural and discursive strategies that inscribe them in the literary field, position them in the intellectual context and show them socially as authors of a literature in tension.

Keywords: contemporary French literature, writing the self, feminism, autobiography, paratopy, literary posture.

Hacer feminismo implica una “toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que denominamos realidad” (Colaizzi 20) y, en el ámbito del análisis del discurso literario, ello conlleva, a mi modo de ver, acabar con la idea de que el sujeto es sexualmente indiferenciado o que la diferenciación no tiene relevancia. De hecho, las diferentes vertientes de la crítica literaria feminista se centran en aspectos que de otro modo quedarían desatendidos y silenciados en relación con la toma de la palabra por parte de las mujeres y, sobre todo, por aquellas que optan por la escritura en primera persona¹.

Buena parte de la literatura contemporánea occidental escrita en los últimos años lo está en primera persona, y la literatura francesa, que ha conocido décadas de reflexiones y debates acerca de la noción de “autor”, esencialmente cuando intervienen factores (auto)biográficos, ilustra esta tendencia. Tanto el *Nouveau Roman* (Nueva Novela) como la *Nouvelle Critique* (Nueva Crítica), prevalentes en la década de los años 1960-70, denunciaron la ilusión referencial que relaciona directamente el texto con la realidad o *lo real*. Negaron toda ilusión psicológica de una expresión personal del sujeto por el texto y acabaron proclamando la “muerte del autor” (Labouret 235) anunciada por Roland Barthes en 1967². Las relaciones entre la crítica y el “sujeto” fueron sin duda conflictivas, pero también en cierto modo paradójicas, como señala Janice Morgan (27), ya que tanto la posición de rechazo posestructuralista del “autor” como sujeto unificado, como la doctrina crítica que se pretendía suplantar, compartían “afinidades” como la sacralización, del autor, en un caso, y del texto, en otro.

Poco después, en 1969, Michel Foucault proponía un retorno al sujeto en su célebre conferencia *Qu'est-ce qu'un auteur?* Lo hacía dentro del marco del orden del discurso, en el que el sujeto, concebido como una función del texto, podía ser analizado desde el punto de vista de su engarce en el mismo (Foucault 810-811). El peso de las tesis foucaultnianas y posestructuralistas permitió a partir de los años 1980 la reemergencia de la “escritura biográfica *legitimada*” (Dion y Regard 12). A ello contribuyó también, sin duda, la emancipación de las mujeres que, como recuerda Mireille Calle-Gruber (18), condujo al surgimiento de obras de gran calidad que conforman un imponente conjunto de *littératures au féminin*, escritas por mujeres, portadoras en ciertos casos de militancia feminista, pero, ante todo, de una “visión del mundo, una cultura, un sistema y una lengua diferente(s)” y atentas “a las diferencias, al plural, a la alteridad, el cuerpo y de la letra”. En un clima de “deconstrucción masiva de la subjetividad” propio del momento en el que la tradición (masculina) constata la muerte o

¹ Un ejemplo de ello es la utilización de categorías de análisis pretendidamente neutras como “narrador”, “narratario”, “locutor”, “enunciador”, “destinatario”, “autor” o “lector” que, por muy generalizadas que estén, llevan implícita la ocultación-negación de cualquier marca de género.

² Roland Barthes publicó en 1967 “The Death of the Author”, en el nº 5-6 de la revista neoyorkina de vanguardia *Aspen Magazine*. El texto apareció un año después en el nº 5 de *Manteia* bajo el título “La Mort de l’auteur”, y fue recogido en 1984 en *Le Bruissement de la langue* (67).

la ausencia del autor, como explica Nancy K. Miller (1988 103), las críticas feministas se empiezan a ocupar de hacer presentes los cuerpos de las mujeres en la escritura y de inscribir la subjetividad femenina.

El proceso de cambio dará origen a una escritura “autorrepresentativa” definida, en el caso de las autoras, por la fragmentación, la discontinuidad, la dualidad, y, sobre todo, por la “omnipresencia de la conciencia autorreflexiva del texto” (Morgan 29). Tanto en el caso de las autoras como en el de los autores, la literatura recuperó transitividad con al retorno a “*sujets*” (temas) *extraídos del mundo* (Reggiani 428), y a una exigencia de autenticidad derivada de una cierta “cultura de la confesión”. Dicha cultura tiene mucho que ver con el “imperativo autobiográfico” (Kauffman 74), que atañe más a las escritoras francesas contemporáneas que a sus colegas varones, que encuentran bastantes menos dificultades que ellas para hacerse oír (Reggiani 436-437).

La *escritura del yo* tiene por tanto una historia de resurgimiento generadora en las últimas décadas de producciones sumamente interesantes que echan por tierra el augurio de la desaparición del sujeto. En la línea esbozada por Claire Boyle, “*to make the author himself (or herself) a point of conflict*” (5)³ me parece una posición adecuada para afrontar precisamente la obra de autoras que ellas mismas problematizan, así como para profundizar en el carácter complejo y perturbador de la propia noción de *autor(a)*, cuyos límites están lejos de contar con una definición y estabilidad incuestionables. La perspectiva teórica de Dominique Maingueneau (*Le discours littéraire...*) sobre la categoría “autor” posee el interés de englobar la *persona*, el *agente del espacio literario* en el que la persona traza su propia trayectoria y el *sujeto de la enunciación* que se inscribe discursivamente en el relato (107). Sin embargo, ese concepto de “autor en general, al margen de todo género” (10), retomando la expresión de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, no permite indagar en el estilo de las autoras del *corpus* ni en las consecuencias de su producción literaria, en el sentido más amplio del término. El análisis quedaría incompleto sin una perspectiva feminista que dé cuenta de la *persona-mujer* susceptible de una biografía, la *escritora-agente* del espacio literario y el *sujeto femenino* de la enunciación que se inscribe *discursivamente* en el relato.

Esta reflexión me parece necesaria puesto que, durante siglos de ignorancia sobre las mujeres y sus obras, numerosos textos propios de la escritura *de una misma*, autobiográfica o no, han sido infravalorados, despreciados, silenciados e incluso borrados, por parte de la crítica androcéntrica hegemónica. Esta crítica, “incapaz de “resistir una escritura de mujer no marcada en femenino”, como señalara Lola Luna (132), ha tendido a masculinizar y a neutralizar a las autoras. En Francia, pese a la producción continuada de escritos de mujeres desde la Edad Media, sin parangón en otras culturas literarias europeas, según apunta Martine Reid (5), el lugar de las escritoras en la historia literaria y en la memoria colectiva sigue siendo fuente de problemas. En pleno debate sobre la feminización del lenguaje, Florence Montreynaud, Benoîte Groult, Annie Ernaux y Maryse Wolinski no dudaron en reivindicar su condición de autoras y escritoras en su artículo “*Écrivaines et fières de l'être*” (*Le*

³ La propia autora es la que subraya en cursiva el texto.

Monde, 16/2/2005)⁴. Pese a la indudable presencia de muchas escritoras dentro de la historia literaria francesa en casi todas las épocas y a la notoriedad incuestionable de muchas de ellas (con excepción del siglo XVII, como apunta Christine Planté), se ha tendido a encerrarlas en una especie de burbuja (la *literatura femenina*) imbuida de *marginalidad* (Brognier y Gemis 21). En semejante contexto, la sola agrupación de obras con rasgos autobiográficos o autoficcionales ha resultado ser, con frecuencia, otra forma de segregación y descalificación de los textos y de sus autoras (Lecarme-Tabone) contra la que han reaccionado escritoras como Annie Ernaux o Camille Laurens⁵. Lo autobiográfico, vinculado a lo femenino, lleva por tanto implícita en esos casos una representación de las producciones literarias que está marcada por la asignación de las escritoras a su “identidad femenina” (Lasserre 2009, 50). La ausencia de autobiografías femeninas en los textos críticos canónicos sobre el género⁶ en las décadas del resurgimiento del género era ostensible, como ha puesto de relieve Domna C. Stanton (4). La omisión y devaluación sufrida a lo largo de los siglos por autoras francesas como Marguerite Porète, Christine de Pizan, Georges Sand, Colette o Anaïs Nin, inglesas como Laetitia Pilkington, Constantia Phillips o Frances Anne Vane, españolas como Leonor López de Córdoba o María Zambrano, M^a Teresa León y el resto de las artistas olvidadas de la generación del 27, las “Sinsombrero”, etc., tuvo su explicación en lo que Stanton califica como una idea reductora acerca de la escritura autobiográfica femenina que, en sí misma, era consecuencia del lugar que ocupan las mujeres en el orden simbólico (15)⁷: “women could not transcend, but only record, the concerns of the private self” (Stanton 4).

Dentro del contexto de la escritura en primera persona, mucho se ha debatido ya sobre los límites entre la ficción y la autobiografía y, en los últimos tiempos, sobre las diferencias entre la autoficción y la autobiografía⁸. Contamos desde hace décadas con manuales y antologías literarias que clasifican

⁴ El artículo puede consultarse en el archivo digital de *Le Monde*: https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/02/15/ecrivaines-et-fieres-de-l-etre_398167_1819218.html, correspondiente al 16 de febrero de 2005, así como en el número de febrero de ese año de la revista *Lire*, p.10.

⁵ Tanto Ernaux como Laurens han denunciado la misoginia de una historia y una crítica literarias que infravalora la *escritura del yo* y la *autoficción*, por considerarlas una supuesta característica de *escritura femenina*. Ambas autoras han reconocido sentirse mucho más a gusto bajo el paraguas de la expresión *écriture de soi*, que se alejaría de la experiencia expresamente individual que conlleva *écriture du moi*. En castellano, sin embargo, una y otra expresión acaban solapándose en *escritura del yo*. Véase a este respecto la entrevista que les realizó Raphaëlle Rérolle y publicó con el título “Toute écriture de vérité déclenche les passions” en *Le Monde*, 2/2/2011: https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html.

⁶ Domna C. Stanton se refiere en concreto a obras como *L'Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte autobiographique* (1975) y *Je est un autre* (1980) de Philippe Lejeune, *A Structural Study of Autobiography* (1980) de Jeffrey Mehlman, *The Forms of Autobiography* (1980) de William G. Spengemann, y a números especiales de revistas significativas como *Genre*, n° VI 1 y 2 (1973), *Modern Language Notes* (1978), *Esprit Créateur* (1980) o *Poétique* (1983).

⁷ “Because of women's different status in the symbolic order, autogynography, dramatized the fundamental alterity and non-presence of the subject, even as it asserts itself discursively and strives toward and always impossible self-possession”.

⁸ La aparición en 1975 de *Le Pacte autobiographique* constituye un acontecimiento fundamental, dos años después de haber publicado un artículo en la revista *Poétique* con el mismo título. En 1977, Serge Doubrovsky abre el debate sobre la escritura autobiográfica y la autobiografía ficcional entorno al concepto de *autoficción*, mencionado en la contraportada de su novela *Fils*. En el contexto francés, el desarrollo del movimiento feminista a partir de final de los años 60, conllevó un estallido creativo de autoras que acordaron una importancia singular al lenguaje, a la escritura y al cuerpo de las mujeres (Monique Wittig, Françoise d'Eaubonne, Christiane Rochefort, Annie Leclerc, Marie Cardinal, Marguerite Duras, Hélène Cixous, Julia Kristeva, etc., muchas de ellas, autoras de obras de índole autorreflexiva y autobiográfica o de, cuando menos, *escrituras del yo*), así como una proliferación de publicaciones de pensamiento. Audrey Lasserre (2016) se refiere a este periodo como los años en los que “la literatura se puso en movimiento” vinculada al devenir del movimiento de liberación de las mujeres (MLF). Por otra parte, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, editado por Estelle C. Jelinek en 1980,

las obras a espaldas de las perspectivas de sus creadores o creadoras. Así, pese a que Marguerite Duras defendió el carácter esencialmente autobiográfico de *L'Amant* en 1984 en el célebre programa de televisión *Apostrophes* de Bernard Pivot⁹, una parte de la crítica y de la historia de la literatura decidieron que su obra no lo era. Sin embargo, ¿con qué argumentos se puede sostener una opinión diferente a la de la autora sobre su propia escritura, aunque no se trate de una obra “completamente autobiográfica”. La realidad es que la escritura del yo adquiere una dimensión singular en autoras que plantean el eterno debate entre los límites que separan la ficción y la realidad, y lo re-plantean dentro de sus obras y a lo largo de todo su proyecto literario. Me refiero a autoras como Annie Ernaux, Christine Angot, Camille Laurens, Lydie Salvayre, Laurence Tardieu, Maire Darrieusseq, pero podríamos extenderlo a Laure Adler, Chloé Delome, Marie Nimier, Amélie Nothomb o Delphine de Vigan, entre otras, que introducen en sus obras narradoras-escritoras y ofrecen un pacto referencial sobre la base de las experiencias personales *reales*, a partir de relatos en los que se otorga un espacio sustancial a la expresión manifiesta del deseo femenino y de la sexualidad (Segarra 123).

En esta ocasión, he centrado mi análisis en un grupo de autoras francesas de las últimas décadas cuyas obras se definen por una relación *dialógica* notoria entre lo autobiográfico y lo ficcional, la creación y la reflexión; también entre el “yo” y el “no-yo”, aunque solo sea porque no hay identidad posible fuera de la alteridad. Coinciden en mezclar vivencias y escritura, asumiendo el riesgo inevitable de enfrentarse a los problemas que generan (o pueden generar) la recepción de sus textos. La relación entre lo autobiográfico y lo ficcional difiere con cada autora, pero, en mi opinión, esta ambigüedad realidad/ficción actúa en todas ellas como un hilo conductor que dota de coherencia a sus producciones literarias, con independencia del género literario en el que estas se inscriben. La estrategia es una escritura *de soi*, del “yo”, y marcado carácter autorreflexivo que, o bien alberga rasgos explícitamente autobiográficos, o bien es potencialmente autobiográfica puesto que las instrucciones de lectura que conlleva la obra en su programación conducen a esa interpretación. Ambas posibilidades entrañan una doble *problematización*: por una parte, las autoras convierten la posición sexuada en femenino en un tema mayor de la estrategia enunciativa, y sus obras apuntan expresamente a las condiciones de vida de las mujeres en un contexto determinado que acostumbra a remitir a violencias de diversa índole contra los cuerpos de las mujeres y contra sus expectativas. Por otra, conciben la escritura –o, mejor dicho, *su* escritura– como una *cuestión primordial*, íntimamente relacionada con la

representa un cambio en la perspectiva crítica de análisis de los textos autobiográficos. Después llegaría *The Tradition of Women's Autobiography from Antiquity to the Present* (1986), también de Jelinek contribuyendo a consolidar la perspectiva de género en las reflexiones y estudios al respecto, *Autobiographical tightropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé* (1990) de Leah Dianne Hewitt, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar* (1993) de Hélène Jaccomard, *L'Autobiographie* (1997) de Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone (que incluía una parte específica sobre *l'autobiographie des femmes*), *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (1998), de Sidonie Smith y Julia Watson, etc.

⁹ Me refiero a la entrevista realizada el 28 de septiembre de 1984, poco antes de obtener el premio Goncourt por *L'Amant* (disponible en los archivos del Institut National de l'Audiovisuel, ina.fr.: https://www.youtube.com/watch?v=s--2miauRQ4&ab_channel=InaCulture).

actividad profesional de las autoras y con la de sus narradoras, e indisociable de la opción de la primera persona gramatical.

Un cuestionamiento similar nos permite introducir en el análisis la perspectiva de la *paratopía* creativa, concepto desarrollado por Maingueneau (*Le discours littéraire...*), para tener en cuenta la manera en que las escritoras se sitúan en el campo literario –en el sentido definido por Pierre Bourdieu (1992) inicialmente y más tarde por Alain Viala (1993)– y se relacionan con las condiciones de ejercicio de la literatura:

Les « milieux » littéraires sont en fait des frontières. L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux (85).

Este situarse en el espacio literario como práctica discursiva, como ejercicio consciente fruto de una reflexión permanente, es característico de buena parte de las escritoras contemporáneas. Enlaza asimismo con un aspecto, especialmente interesante en este caso, desde un punto de vista socio-poético, que podría resumirse en la “postura literaria”, definida por Meizoz como la manera que tiene el sujeto autor de presentarse públicamente en el campo intelectual. Se trata de una actitud inherente a la dimensión literaria que goza en la actualidad de una proyección mediática creciente.

1. La homología entre la vida y la escritura. La inscripción consciente en una ambigüedad calculada

Cuando el eje central de la escritura en primera persona lo constituye una narradora autodiegética que comparte con la autora el ejercicio profesional de la escritura, existen muchas posibilidades de que la producción literaria dé cobijo a reflexiones en torno a la escritura, al proceso de creación, a la naturaleza del campo literario y cultural y, obviamente, a los límites entre la ficción y la realidad. Abrir una obra en cuya portada aparece impresa la palabra “novela” induce a pensar que nos hallamos ante una obra de ficción. Que la autora haya publicado anteriormente otras obras sin mención expresa de su carácter ficticio, introduce un nuevo factor para la interpretación. Puede suceder también que todas las obras de una autora estén escritas en primera persona y que la voz sea la de una *misma* narradora, imponiéndose un discurso de autorrepresentación que conlleva una indicación de lectura explícita y homogénea para el *reconocimiento* de la autora en la narradora-personaje. De cualquier modo, la realidad de la producción literaria contemporánea muestra que pocas veces las cosas resultan tan claras, que el suelo no es firme y que las interpretaciones entran en terrenos pantanosos. Como señala Maingueneau (*Le discours littéraire* 72), “l'espace littéraire fait en un sens partie de la société, mais l'énonciation littéraire déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu, avec un dedans et un dehors”.

En el momento actual, ni existe una convención definitiva sobre qué es una novela, ni tampoco las escritoras (ni los escritores) comparten una idea común sobre su naturaleza. El paratexto de las obras (nombres, dedicatorias, epígrafes, epílogos, mensajes en el prólogo, indicaciones intertextuales, etc.) contribuye a construir un horizonte de expectativas que aporta poca seguridad al sujeto lector

respecto de la *autenticidad* de lo narrado. Es más, a menudo, incluso, suscita la ambigüedad y nos obliga a estar alertas y a mantener durante toda la lectura la sospecha de que algo pudiera ser (*verdad*) y no lo es o, por el contrario, de lo que es (*verdad*) y no lo parece. El pacto de ficción/veracidad para que las obras sean interpretadas, bien como novelas, o bien como autobiografías, resulta prácticamente indescifrable. Las escritoras son conscientes de ello y juegan de algún modo a la confusión como parte del atractivo de su reto. Así, la profusión de testimonios *reales* en el relato, como fotografías, copias de documentos, imágenes, referencias físicas, nombres propios suyos o de sus personas más cercanas, etc., que parecerían indicar una interpretación clara, definen sin embargo un marco pragmático que alimenta la ambigüedad. Al final, al sujeto lector no le queda otra opción que la de seguir las pistas que van dejando las autoras y, en todo caso, experimentar los resultados que provocan sus estrategias narrativas.

El caso de Annie Ernaux es paradigmático. En su conferencia impartida en el Collège de France bajo el título significativo *Ceci n'est pas une autobiographie*, el 3 de marzo de 2009, la autora explicó su evolución literaria hacia una “autobiografía vacía del yo” a partir de los años 90. De ello dan cuenta sus obras¹⁰, en las que se entremezclan discursos, relatos y pensamientos sobre el acto de escribir que se convierten en la “autobiografía novelada”¹¹ que constituye *Les Années*, donde el “yo” está ausente. En *La Place* (1983), Ernaux reconoce haber aprendido que la novela es un género “imposible” cuando se trata de dar cuenta de una vida sometida a la necesidad. En dicha obra confiesa que, por no tener derecho a priorizar el arte sobre la realidad (24), prioriza la perspectiva del padre –en realidad, la de toda una clase social francesa, obrera y campesina– que se cuele en la trama del relato. Son muchas las orientaciones que incluye para que sus obras no sean leídas ni como biografías (de la madre, en *Une femme*, del padre en *La place*, o de ella misma, en buena parte del resto de sus obras), ni tampoco como novelas, sino como *algo* entre la ficción, la sociología y la historia. Esta preocupación persiste en *Memoire de fille* (2016), que cierra el *corpus* seleccionado para este trabajo en el caso de Ernaux, una autora que concibe su vida absolutamente unida a la escritura y se concibe así misma como un ser literario, “quelqu'un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour”¹².

La profunda intertextualidad de la obra de Annie Ernaux coadyuva a esa particular concepción del acto de escribir. Desde el inicio de su producción literaria, Ernaux ha mantenido el recurso peritextual que nos adentra en el pacto de lectura gracias a uno o a varios epígrafes previos al inicio del texto que enlazan con textos de creadores y pensadores, versos de canciones de una vida, producciones anónimas. Los epígrafes tienden puentes hacia los títulos, como muestra ya su primer libro, *Les Armoires vides* (1974), en el que título y la cita (unos versos extraídos de *La Rose publique*

¹⁰ “[...] ‘vide’, ça veut dire vide d'un ‘je’, d'un ‘moi’, d'un individu; ce serait une autobiographie où il n'y aurait, au sens strict, personne. Seulement des gens, des groupes plus ou moins définis, où on pourrait reconnaître des familles, des communautés scolaires, et *cætera*, qui traversent les époques successives de l'après-guerre, toujours, à aujourd'hui” apunta A. Ernaux en *Ceci n'est pas une autobiographie*...

¹¹ Estos y otros propósitos semejantes los expresa Ernaux en una entrevista en *L'Express*. “Annie Ernaux”. Entrevista con Christine Ferniot y Philippe Delaroche”, en *L'Express*, 1/2/2008. http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html.

¹² “[...] alguien que vive las cosas como si un día tuvieran que ser escritas” (143).

de Paul Éluard) sobre unos *faux trésors* (falsos tesoros) conservados en *armoires vides* (armarios vacíos) resultan tan indisolubles entre sí como lo son ambos respecto del todo que conforma la obra. Se ilustra de este modo el ejercicio de “filiación en forma de frases” que evoca Marie-Jeanne Zenetti con tan hermosa metáfora, paradójico ejercicio, asimismo, de memoria, de aquello que aún está por llegar con la lectura. A la erudición que implica el recurso de colocarse “sous l’invocation de quelqu’un de reconnu”, se añade el objetivo de ofrecer una pista interpretativa al sujeto lector¹³ pero, sea como fuere, el objeto de la escritura no es dar cuenta de las vivencias personales. Antes bien, Annie Ernaux reivindica y se atribuye a sí misma la libertad de inventar y modificar su experiencia personal¹⁴, al tiempo que rechaza de plano cualquier intento de que se clasifique su obra como “autoficción”, con el argumento de que en la autoficción hay demasiada “ficción” para alguien como ella, que considera que el interés de la literatura se encuentra precisamente en lo que esta “dice del mundo”. Entre la “ficción” y la “autobiografía”, Ernaux siempre opta por la segunda; no obstante, no esconde su dificultad para utilizar ese término desde la consciencia de quien no sabiendo quién es, posee la certeza de saberse el resultado de los tiempos vividos y de un contexto histórico personal, como explica en *L’atelier noir* (184), et texto que concibe como su testimonio de la escritura “tal y como se vive día a día en soledad”.

Christine Angot recurre igualmente a los elementos peritextuales y, en concreto, a la dedicatoria, como instrucciones pragmáticas de lectura, a partir de la publicación de *Léonore, toujours* en 1994. Con anterioridad a esta obra, sus publicaciones de Angot no suelen presentar dedicatorias, salvo algún caso como *Vu du ciel*, destinado a los ángeles “anciens traumatisés pris entre enfance et éternité” y a Dios. Sin embargo, *Léonore, toujours*, texto que gira en torno a la llegada al mundo de la hija de la protagonista (tras el nacimiento de la hija de la autora), incluye por vez primera una dedicatoria que reaparecerá en publicaciones posteriores, como parte de una decisión poética: *À ma belle Léonore*. Al inicio de la novela, la narradora confiesa haber escrito en su diario el impacto del nacimiento de la niña hija en su actividad como escritora y se compromete a escribir (o, mejor dicho, “anotar”) cada día, a partir de ese momento, algo sobre ella:

Lundi 8 mars

J’ai donné la vie. Ça m’a tuée, j’en avais une seule. Je n’écris plus. Depuis aujourd’hui. Ça, ça ne s’appelle pas écrire, ça s’appelle marquer. Je marquerai chaque jour quelque chose sur elle, au moins une ligne. Il n’y a qu’elle. Que ça. Que ça. Qui m’a tuée (11)

(Lunes 8 de marzo.

Te he dado la vida. Eso me ha matado, porque solo tenía una. Ya no escribo. Desde hoy. A eso, a eso no se le llama escribir, se le llama anotar. Anotaré cada día algo sobre ella, al menos una línea. No hay más que ella. Solo eso. Solo eso. La que me ha matado”)¹⁵.

¹³ Cf. el diálogo mantenido sobre los epígrafes en la obra de la autora, en la entrevista recogida por Pierre-Louis Fort.

¹⁴ Palabras pronunciadas en otra aparición pública: “Annie Ernaux ou l’autobiographie en question”, entrevista realizada por Philippe Vilain (Ernaux y Vilain 143).

¹⁵ Todas las traducciones son mías.

Esta dedicatoria, que desaparece en varias obras publicadas entre 1997 y 2002 (pese a que Angot sigue mencionando en ellas a Léonore), se transforma en una *no-dedicatoria* en *L'Inceste* (1999), obra clave dentro de su proyecto literario:

*Je ne devrais te le dédier, celui-là,
ma belle Léonore, et gentille,
comme tu m'as demandé d'ajouter
(Este no debería dedicártelo,
mi preciosa Léonore, y encantadora,
como me has pedido que añada)*

Como en el caso de Ernaux, aunque no exactamente de la misma manera, y pese a estar reconocida como una de las representantes más controvertidas y leídas del género de la autoficción (Picard 2014, 23), Christine Angot, no se identifica claramente con el género de la autoficción, como señala la narradora de *Quitter la ville* (168):

Oui, réfléchissONS, ce n'est pas MON histoire. Ce n'est pas une HISTOIRE. Ce n'est pas MON livre. C'est l'histoire de personne, l'autofiction n'est pas possible.
(Sí, reflexioneMOS, no es MI historia. No es una HISTORIA. No es MI libro. No es la historia de nadie; la autoficción no es posible.)

Angot sostiene que la escritura debe estar programada de tal modo que quien la lea crea en su veracidad y se persuade de que la mayor parte de lo escrito ha sucedido realmente. Ello la lleva a intentar difuminar la distancia entre su experiencia personal de autora y su propia obra, hasta el punto de convertir ese difuso y complejo espacio de separación en una finísima frontera que, sin embargo, nunca debe borrarse por completo. En boca de sus protagonistas narradoras, la escritura de Christine Angot no es un testimonio, sino un acto de toma de la palabra, claramente enunciativo, que produce efectos y en el que se transfiere todo, incluida la vida privada:

On entend le mensonge et on entend la vérité, on entend le dedans et on entend le dehors, on est en soi et on est hors de soi, hors de soi, oui parfois hors de moi, en moi et hors de moi, pas folle, en moi et hors de moi, les deux, je prends la langue à l'intérieur et je la projette, dehors, la parole en un acte pour nous. C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit, des effets, ça agit. (*Quitter la ville*, 13)

(Se oye la mentira y se oye la verdad, se oye lo de dentro y se oye lo de fuera, se está en sí y se está fuera de sí, fuera de sí, sí, a veces fuera de mí, en mí y fuera de mí, no loca, en mí y fuera de mí, ambas, cojo la lengua en el interior y la proyecto, fuera, la palabra en un acto para nosotros. Es un acto cuando hablamos. Cuando hablamos es un acto. De manera que eso hace cosas, produce, efectos, actúa".)

*L'Usage de la vie*¹⁶, presentada al público como un manifiesto literario de Christine Angot desde la contraportada de la edición de *Mille et Une Nuits*, es una obra breve pero densa en reflexiones sobre una escritura que pretende ser *verdaderamente* la escritura de la vida:

Les écrivains ne devraient jamais cesser d'écrire leur vie en fait. Avec le doute, qui plane. Sur la vérité. [...] Mais que l'écriture soit vraiment celle de la vie. Paisible, fictive, peut-être, mais qu'elle ne lâche jamais ce fil par lequel vous pourrez voir la vie. Venir, vibrer. Même une vie ratée. Le corps en train de vivre, en

¹⁶ *L'Usage de la vie* es, en origen, una obra de teatro escrita por Christine Angot en 1997, que fue publicada un año después por la editorial Fayard.

train de vibrer, voilà ce qu'il faudrait raconter. Jusqu'à ce que l'écriture elle-même soit cette vie. Même ratée, même à moitié. (8)

(De hecho, los escritores nunca deberían dejar de escribir. Con la duda, que planea. Sobre la verdad. [...] Pero que la escritura sea realmente la de la vida. Apacible, ficticia, tal vez, pero que nunca suelte el hilo por el que podréis ver la vida. Venir, vibrar. Incluso una vida fracasada. El cuerpo viviendo, vibrando... eso es lo que habría que contar. Hasta que la propia escritura sea esa vida. Incluso fracasada, incluso a medias.)

Y, puesto que la duda es la condición imprescindible que preserva su libertad creadora como escritora, el objetivo es convencer a quien lea su obra sobre la autenticidad de todas sus invenciones literarias, como la propia Angot señala en *L'Usage de la vie* (24). Desde su perspectiva, lo único autobiográfico es la escritura, y la escritura es el único nexo que la une a la narradora personaje. Todo lo demás es literatura. Ahora bien la línea de separación siempre debe seguir ahí, cada vez más fina (de ahí, por ejemplo, la utilización de nombres reales y el propio carácter intertextualidad de su escritura) y cada vez más consistente al mismo tiempo, factor esencial en su "manifiesto" (40).

Si los elementos paratextuales desempeñan un papel importante en Annie Ernaux y en Christine Angot, en el caso de Lydie Salvayre subrayan igualmente los lazos que unen la escritura a la vida, o viceversa. *Pas pleurer* (2014) –título que conecta la palabra de la madre de la narradora con la de Marina Tsvetaeva y Colette–¹⁷ encierra un proyecto enunciativo de verdad explicitado en la afirmación metatextual del yo-narradora que vincula su papel enunciativo al de la escritura: "Dans le récit que j'entreprends je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé" (En el relato que emprendo no quiero introducir, de momento, ningún personaje inventado)(15). La palabra novela (*roman*) en el peritexto editorial precisa el género literario en el que se inscribe la obra, si bien en sus declaraciones públicas, Salvayre sugiere elementos (auto)biográficos en las que asocia a la instancia narradora con su persona y al personaje de Montse con su madre, presente ya años atrás en la dedicatoria de *La Compagnie des spectres* (1997): "À Marie, à Montsé". El pacto de lectura articula en este caso un "biográfico" real que manifiesta un *sentido* –la unidad profunda de una vida que señala Lejeune, en este caso, la vida de Montse– y propone un cierto acuerdo de veracidad tanto sobre la base de hechos históricos que pueden ser comprobados, como sobre la experiencia del personaje-madre que traslada el relato a la narradora.

Pas pleurer nos traslada al contexto de la España de la primera mitad del siglo XX y al periodo de la guerra civil 1936-39. La narradora, cuyo nombre se solapa con el de la autora (Lidia-Lydie), se propone escribir el relato de su madre, ya anciana, a partir de una conversación entre ambas. Su madre *real* –al igual que la madre-personaje, que lleva su mismo nombre, Montserrat Monclus Arjona–

¹⁷ Lydie Salvayre recoge la expresión "pas pleurer" en el libro publicado en 2013, *Sept femmes*, centrado en las figuras de Emily Brontë, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Djuna Barnes y en las autoras mencionadas: la escritora rusa Marina Tsvetaeva y la francesa Colette. Salvayre se ha manifestado reacia a rentabilizar el dolor en la literatura, como prueban sus declaraciones recogidas por Juliette Keating en *Mediapart* (23/11/2017): "«Sortons de l'entre-soi!», une rencontre avec Lydie Salvayre", accesible en <https://blogs.mediapart.fr/edition/aux-lecteurs-emancipes/article/231117/sortons-de-lentre-soi-une-rencontre-avec-lydie-salvayre>. En *Sept femmes*, Salvayre trae a la memoria las palabras que utiliza Tsvetaeva en una de sus cartas a Pasternak, con las que, en medio de la miseria en la que se encuentra, se comina a sí misma a no sucumbir al patetismo: "pas pleurer" (Salvayre, 2013 137-138). "Pas pleurer" es, asimismo, la única actitud posible de Colette frente a la tristeza: aguantar las lágrimas, apretar los dientes, remangarse y seguir adelante en la vida, con la cabeza bien alta, como le enseñó su madre, y como la propia madre de Salvayre le enseñó a ella (*Sept femmes* 125).

atravesó la frontera del Pertús el 23 de febrero de 1939 con un bebé (la hermana de la narradora), huyendo del golpe de Estado del general Franco y de la dictadura que se avecinaba. La culminación del proyecto de escritura de las confesiones de la madre indica el final de la novela cuando, en un movimiento circular, la narradora recuerda la palabra materna –“pas pleurer”– que da título a la obra y nos conduce al punto inicial de la aventura vital:

Après maintes péripéties elle finit par échouer dans un village du Languedoc, où elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de se comporter, pas pleurer.

Elle y vit encore aujourd'hui (277).

(Después de muchas vicisitudes, fue a parar a un pueblo del Languedoc, donde tuvo que aprender una nueva lengua (a la que sometió a unos cuantos ultrajes) y nuevas maneras de vivir y de comportarse, no se llora.

Allí sigue viviendo aún.)

Con diferente enfoque, Laurence Tardieu ofrece otro ejemplo de correspondencia entre la realidad y la ficción. Su novela *La Confusion des peines* (2011) está programada para que la lectura solape la identidad de la autora con la narradora-personaje epónima, cuyo yo se dirige a un tú, nítido desde el inicio del relato, que es su padre. Este ha sido acusado de corrupción y su hija le ha prometido que no publicará el libro que ha escrito sobre él mientras esté vivo. Sin embargo, la narradora decide romper su promesa y tomar la palabra para contar un relato que la ahoga y que le resulta imposible seguir manteniendo en silencio:

Tu ne veux pas que j'écrive ce livre. Tu me l'as dit. Tu me l'as demandé. Tu y avais pensé toute la soirée, toute la nuit, tu ne voulais pas. Ou, plus précisément, tu ne voulais pas que je l'écrive maintenant. Ce livre, Laurence, tu l'écriras quand je serai mort. Voilà ce que tu m'as dit.

[...] Je t'ai dit oui. Comme toujours, je t'ai dit oui. J'ai dit que je comprenais.

[...] Depuis quelques mois, ma vie a changé. Histoires de ruptures. La vie différente de celle qu'on avait imaginée. Est-ce à cause de cela ? Tu m'as dit, « Ce livre, Laurence, tu l'écriras quand je serai mort. » Mais enfin, que sais-tu de l'instant de ma propre disparition ? Toi dont l'existence a pourtant prouvé de manière saisissante à quel point les vies peuvent d'un coup basculer, comment peux-tu être persuadé que je mourrai après toi ? Je ne crois plus au déroulement prévisible des existences, je n'ai jamais pensé que je disposais de beaucoup de temps devant moi (11).

(No quieres que escriba este libro. Me lo dijiste. Me lo rogaste. Habías estado pensando en ello toda la cena, toda la noche. No querías. O, mejor dicho, no querías que lo escribiera ahora. Laurence, este libro lo escribirás cuando me haya muerto. Eso es lo que me dijiste.

[...] Te dije que sí. Como siempre, te dije que sí. Te dije que te entendía.

[...] Desde hace unos meses, mi vida ha cambiado. Historias de rupturas. Una vida diferente de la que habíamos imaginado. ¿Será por eso? Me dijiste: «Laurence, este libro lo escribirás cuando me haya muerto». Pero, a fin de cuentas, ¿qué sabes tú de mi propia desaparición? Pero tú, que con tu vida eres una prueba irrefutable de hasta qué punto las vidas pueden dar un vuelco repentino, ¿cómo puedes estar tan seguro de que me moriré después de ti? Ya no confío en absoluto en un desarrollo previsible de las vidas, y de hecho nunca pensé que me quedara mucho tiempo por delante.)

El título *La Confusion des peines*, la dedicatoria “À mon père” y la cita de Antonin Artaud, “La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie” (La vida es quemar preguntas. No concibo una obra separada de la vida), ubican la lectura en un discurso monoepistolar que remarca una vez más la imposible separación entre la vida y la escritura.

Algo similar podemos apreciar en *Ni toi ni moi* de Camille Laurens, centrada en la adaptación fílmica de un texto de la narradora (*L'Homme de ma mort*), que un director se propone realizar tras

escuchar su lectura en una emisora de radio. Aspectos fundamentales del desarrollo del relato, como el hecho de que la narradora supervise el rodaje de una película que reconstruye su propia historia personal de amor y ruptura, vienen en cierto modo anunciados por tres epígrafes. En primer lugar, una cita del psicoanalista Jacques Lacan sobre el estrago (*ravage*) en que se convierte el hombre para la mujer; en segundo lugar, un fragmento del *Adolphe* de Benjamin Constant, sobre la verdad, que solo está completa cuando contiene asimismo lo contrario; por último, un breve diálogo de *Escenas de la vida conyugal*, del cineasta Ingmar Bergman, acerca de las complicadas relaciones humanas y las de pareja en particular.

Camille Laurens es más favorable que Ernaux o Angot a ser considerada como una autora de autoficción, pero mantiene sus críticas ante la tendencia a atribuir este género a obras de mujeres para designarlas como obras de menor calidad por el sexo de sus autoras. Sin embargo, no por ello deja de intentar desconcertar y ofuscar a sus lectores, empeñada en confundir las pistas que podrían conducir a la verdad o la ficción de lo narrado. En *Quelques-uns* (1999), por ejemplo, apunta que las palabras están *hechas de nuestra vida que sedimenta* (17) mientras que la publicación de *Philippe* (1995) – relato de la muerte del hijo recién nacido– supone un hito en su manera de abordar la escritura y, en particular, la escritura del yo:

Tout écrivain a une phrase impossible. Pendant longtemps, pour moi, la phrase impossible a commencé par *Je*. [...] Jusqu'ici, j'ai toujours trouvé impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire *Je* dans un texte destiné à être publié, rendu public. *Je* est pour moi le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour (89).

(Todo escritor tiene una frase imposible. Durante mucho tiempo, para mí, la frase imposible comenzaba por *Yo*. [...] Hasta ahora, siempre me ha parecido impensable o, mejor dicho, impracticable, escribir *Yo* en un texto que fuera a ser publicado, hecho público. *Yo*, para mí, es el pronombre de la intimidad y solo tiene cabida en las cartas de amor.)

Como Laurens señala en *Ni toi ni moi* (2006), la figura de la escritora es una especie de *caja negra* que lo graba todo (117), un cuerpo escrito-grabado (297) por acontecimientos vividos por la narradora y la propia autora, como la muerte del pequeño o la ruptura amorosa que quedan fijadas como un *enigmático tatuaje* (la primera) y como una medalla, *cinzelada por el deseo* (la segunda).

Aunque Camille Laurens reconoce en otra de sus novelas, *Tissé par mille* (2008), la posibilidad que ofrece la novela para conquistar todos los corazones, invadir el territorio de nuestras imaginaciones e imponer a todo el mundo “la seducción de su lengua singular” (216), sus obras subrayan el interés añadido que despiertan las historias cuando tienen algo que ver, como sucede en su caso, con la vida de quien las ha escrito:

—Mais non, pas du tout. Les films ne sont pas tous autobiographiques, vous savez. Pas plus que les romans. Absolument pas.

Difficile à croire. Pourquoi s'intéresserait-on à une histoire qui ne nous concerne en rien? (*Ni toi ni moi* 53).

(—No, no, para nada. No todas las películas son autobiográficas, ya sabe. No más que las novelas. En absoluto.

Difficile de creer. ¿Por qué se interesaría alguien en una historia que no nos concierne en nada?)

En su intento por reconstruir el pasado de la familia, la narradora de *L'Amour, roman* (2011) – texto que, pese al título, se acerca más a una obra de reflexión que a una novela– admite haber dejado de poder distinguir “lo verdadero” de “lo falso”, aunque solo sea porque siempre hay un momento en el que “todas las vidas entran en la mitología” (35). Así es como acaba descubriendo súbitamente que el relato, tantas veces reiterado, de su madre sobre una supuesta operación de vesícula biliar realizada sin anestesia en la mesa de la cocina (40) resultó ser, *en realidad*, el relato del parto de su nacimiento: “au moment où j'écris ces mots, d'un seul coup je me dis, c'est évident, elle n'a cessé de le raconter, cet accouchement elle me l'a raconté cent fois” (40).

Por lo que respecta a Marie Darrieussecq, algunas de sus novelas nacen en el marco discursivo configurado por la voluntad firme de *escribir* que confiesan sus narradoras, deseo que también tienen costumbre de dejar patente las narradoras escritoras de Ernaux, Angot, Laurens o la propia Salvayre. En condiciones narrativas y discursivas bien diferentes, tanto *Truismes* (1996), primera novela de Darrieussecq, como la más reciente *Notre vie dans les forêts* (2017), giran en torno a la relación con el o la *no-yo* y la alteridad. Así, pese al carácter alegórico y fantástico del relato, la utilización de la primera persona gramatical en *Truismes* moviliza un mínimo reflejo autorreferencial por la actividad de escritura de una mujer, que establece un primer vínculo entre el personaje sin nombre (integrada en dos escenas de escritura, al inicio y al final de la novela), y la autora de la novela. El relato llega precedido de una cita del escritor noruego Knut Hamsun (1859-1952) sobre la matanza de un animal (un cerdo macho) al que la conciencia de la situación y del dolor humaniza. El epígrafe arroja poca luz al inicio de la novela, desde el que la narradora-escritora se dirige expresamente al lector para ganarse su favor (12). En ese primer momento, pocos datos permiten dudar de la naturaleza humana de la narradora, pero revela el carácter problemático de la escritura de un personaje en situación comprometida, como se comprobará una vez avanzada la lectura:

Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. [...] Mais il faut que j'écrive ce livre sans plus tarder. (11)

(Sé hasta qué punto esta historia podrá causar inquietud y angustia, hasta qué punto confundirá a ciertas personas. Estoy convencida de que el editor que acepte asumir este manuscrito se expondrá a infinitos problemas [...] Pero tengo que escribir este libro sin más dilación.)

También la narradora de *Notre vie dans les forêts* aparece inmersa en un universo de ficción alejado de la realidad, envuelta en una atmósfera de ficción distópica y de sentimiento nostálgico por el futuro que podría suponer una vida mejor para alguien que ha perdido, con el tiempo pretérito, su identidad (“Maintenant dans les forêts je me demande qui j'étais quand je pensais tout ça”, 49). Se trata de una mujer (Marie) que antaño fue psicóloga y ahora recuerda que solía ir a visitar a otra mujer (también llamada Marie, como ella, *su mitad*), calcada a ella; recuerda también que estaba intentando sanar a un hombre. En este caso, la narradora escribe para comprender: “Il faut que je raconte cette histoire. Il faut que j'essaie de comprendre en mettant les choses bout à bout” (9). Y lo hace en un bosque, al igual que otros personajes (“Nous sommes plusieurs à écrire”, 41). Su situación, como la de la narradora de *Truismes*, también parece complicada y el epígrafe que abre el libro, un verso-

epígrafe del poeta ruso Sergueï Essenine (1895-1925) con la declaración de un “yo” que niega haber cometido el asesinato de algún pobre desgraciado (“le malheureux”) resulta de igual modo oscuro. Y aun con todo, los “yo” de una y otra narradora inspiran un sentimiento de humanidad que se ve intensificado por las escabrosas e incomprensibles circunstancias en las que se desenvuelven (Darrieussecq 2010, 340-341). En *Le Bébé* (2005), la construcción del contexto discursivo en el que se sitúa la narradora se sirve de una serie de estrategias propias: la constitución del libro a partir de dos cuadernos sobre la experiencia de la maternidad y el bebé (primavera y verano, por una parte, verano y otoño, por otra) a través de una escritura (16) *structurée par ses propres contraintes* (34) y capaz de “dar cuenta del mundo”, objetivo fundamental de toda escritura efectiva (146).

2. La construcción de una escritura paratópica

Todo inicio de novela se comporta como una invitación y una incitación a la lectura. En determinadas ocasiones, abre además un espacio de gran interés discursivo por ser allí donde se precisa la elección narrativa-enunciativa, el malestar de la narradora-escritora autodiegética (metaescritora) y la *falta de adecuación* relacionada con las condiciones de emergencia de la obra. La perspectiva discursiva permite ir más allá del propio análisis del relato para abordar cuestiones como la coherencia pragmática –vinculada a la legibilidad del texto– que aporta la escenografía¹⁸. La escritura del “yo” favorece el desarrollo narrativo de situaciones dolorosas o, cuanto menos, problemáticas para sus autoras (Lecarme-Tabone 2010). Frente a un texto como *Le Bébé* de Marie Darrieussecq, que constituye una celebración exultante de su maternidad, otros permiten un análisis desde el punto de vista de las estrategias que hacen posible posiciones discursivas e *imágenes de sí* atravesadas por tensiones y rupturas que pueden ser interpretadas en términos de “paratopía”, entendida como expresión del sentimiento de no pertenencia a un lugar, a una sociedad, a una familia, a una sexualidad, a una profesión, a un tiempo, etc. Sin ir más lejos, tanto *Truismes* como *Notre vie dans les forêts* cuentan con escenografías relacionadas con sociedades distópicas y comparten temáticas sobre lo híbrido, las subjetividades, los límites cada vez menos nítidos entre lo humano y lo no humano, lo humano y lo animal, lo humano y la máquina o el género y la heteronormatividad, en el seno de comunidades sumidas en profundas crisis de valores y de supervivencia. De hecho, si hay un humanismo persistente en la escritura de Darrieussecq de estas dos novelas que cuestionan e invitan a cuestionar el antropocentrismo, estaría en esa brecha entre lo orgánico no humano animal y lo mecánico, la máquina robótica (Posthumus 45).

La perspectiva discursiva me parece especialmente útil para tratar la configuración de narradoras autodiegéticas, escritoras como sus creadoras, o que desean serlo y hacen todo lo posible para cumplir su anhelo. Es un recurso propio de autoras proclives a reflexionar sobre la práctica literaria y a asignar

¹⁸ Dominique Maingueneau (*Manuel de linguistique...*) desarrolla la noción de “escena enunciativa” –en este caso, literaria– como una “situation définie par le genre des discours” (15) dentro de la cual distingue tres planos complementarios: la escena englobante (correspondiente al “tipo de discurso”), la escena genérica (que remite a los diferentes “géneros”) y la escenografía.

a sus narradoras rasgos que las identifican a ellas, y la elaboración del *ethos* de sus protagonistas (Amossy) genera situaciones discursivas complejas. Por una parte, existe una paratopía de autora y el *ethos* discursivo (uno o varios) que se construye(n) en la lectura a partir de los diferentes indicios que proporciona la enunciación, excede(n) en ocasiones los límites de la obra. En autoras como Annie Ernaux, Camille Laurens, Christine Angot y, en menor medida, Marie Darrieussecq, la escritura permite tomar en consideración dicho *ethos* no solo en cada texto en particular, sino también en el marco general del conjunto de las producciones de cada una de ellas. De hecho, las obras no actúan en tal caso como elementos aislados puesto que están dotadas de una notable intratextualidad que las conecta entre sí y las concibe como piezas de un conjunto atravesado por referencias que remiten a tópicos compartidos, lo que confiere una gran coherencia al resultado final e invita a considerar la postura literaria y la imagen de las autoras, como afirma Maingueneau (Dhondt y Martens). Por otra parte, podemos hablar asimismo de una paratopía de las protagonistas narradoras en escenografías en las que se dirigen a un sujeto lector contemporáneo, muchas veces femenino, que tiene un cierto conocimiento sobre lo que cuentan, sobre el mundo de la literatura (incluidas esas autoras), sobre ciertas problemáticas relacionadas con el cuerpo de las mujeres, etc.

Je, nous, on... la narradora no siempre recibe un nombre. Por poner un ejemplo, no lo posee la protagonista narradora de *Le Bébé* de Darrieussecq, el único texto reconocido por su autora como autobiográfico¹⁹, ni la de *À ce soir* (2001) de Laure Adler, ni las de buena parte de las obras de Annie Ernaux. En ciertos pasajes de *Les Années* (2008), incluso, la primera persona pasa a ser *elle* gracias a significativos deslizamientos enunciativos acordes con la búsqueda del valor colectivo del “yo” autobiográfico y de los hechos relatados que la autora emprende con la publicación de *La Place* (1983). En otras ocasiones, la narradora es homónima de su autora, como en *La Confusion des peines* (2011) de Laurence Tardieu, en la mayor parte de las obras de Christine Angot, y en varias de Annie Ernaux. El pseudónimo de Camille Laurens, que atribuye su nombre real (Laurence Ruel) a las narradoras de *L’Avenir* (1998), *Dans ces bras-là* (2000) o *Fille* (2020), surge con la escritura de su primera novela, *Index* (1991), por “necesidades de la obra”:

La structure de mon premier roman *Index* est une mise en abyme. Un personnage achète un livre qui porte le même titre et le même nom d’auteur que celui que le lecteur a entre les mains. Si j’avais signé de mon vrai nom, Laurence Ruel, il n’y avait plus de mystère sur l’identité sexuelle de l’auteur. J’ai donc choisi Camille, prénom épïcène -sans savoir que c’était le vrai prénom de mon grand-père maternel. Il l’a changé plus tard pour Marcel, que personnellement je trouve bien pire. (*Entretien*, 2003).

(“La estructura de mi primera novela *Index* es una *mise en abyme*. Un personaje compra un libro que tiene el mismo título y el mismo nombre de autor que el que tiene el lector en sus manos. Si yo hubiera firmado con mi nombre real, Laurence Ruel, ya no habría habido misterio sobre la identidad sexual del autor. Así que me decidí por Camille, nombre epiceno –sin saber que era el verdadero nombre de mi abuelo materno. Con el tiempo, se lo cambió por Marcel, que, a mí, personalmente, me parece mucho peor).

¹⁹ Marie Darrieussecq realiza esta declaración en un ensayo en el que estudia los ataques y las denuncias por plagio, como arquetipo de la acusación literaria e intento de asesinato simbólico. La autora recuerda en su caso cómo, tras la publicación de su octava novela, *Tom est mort*, Camille Laurens la acusó de “plagio psíquico” en 2007. No fue el único caso, puesto que entre 1996 y 1998, un autor inédito le estuvo reclamando derechos de autor por *Truismes*, Marie NDiaye la acusó de imitación en su segunda novela. Cf. *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2010).

Si pienso que podemos hablar de creación paratópica es porque, como indica Dominique Maingueneau, la literatura puede establecer relación con una red de lugares dentro de la sociedad, pero no puede encerrarse realmente en ningún territorio (*Le discours littéraire...72*). A este respecto, las autoras estudiadas se muestran conscientes de escribir *lo que no se espera(ba) de ellas*, y de decir *lo no dicho*, como proyecto literario, en el sentido apuntado por Marie Darrieussecq en *Le Bébé* (2005):

Dire le non-dit: l'écriture est ce projet. À mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché, qui énonce, malgré l'usure, une part de réalité. (16)

(Decir lo no-dicho: ese proyecto es la escritura. A mitad de camino entre decir y no decir está el cliché, que enuncia, a pesar del desgaste, una parte de realidad.)

Como afirma Maingueneau (*Le discours littéraire*), las obras pierden sentido si son leídas fuera de la problematización de una creación que nace de una determinada manera de insertarse en el espacio literario y en la sociedad, por la cual el escritor o escritora construye “les conditions de sa propre création” (72). Por otra parte, todas estas autoras aluden en un momento u otro al hecho de ser mujeres o abordan aspectos sobre la condición femenina. No hay escritura femenina, sino temas femeninos, escribe Marie Darrieussecq en *Le Bébé* (50), y el cuerpo de las mujeres es uno de ello, pensado en relación con el lenguaje, la escritura y el psicoanálisis, como Annie Ernaux, Marie Darrieussecq, Christine Angot y Camille Laurens evidencian. El aborto, la maternidad, la contracepción, la sexualidad, pero también el sometimiento, el sexismo, el acoso sexual, la violencia contra el cuerpo de las niñas o el incesto.

La escritura de Annie Ernaux ilustra a mi modo de ver la paratopía de identidad de alguien que nunca encuentra su lugar allí donde está, tanto social, como familiar y sexualmente, y se siente tráfuga entre dos mundos sociales²⁰. *Les Armoires vides* (1974) determina su visión del mundo dentro de la escritura y prueba que la autora había comprendido que el mundo de su infancia, de la familia y de sus orígenes era *fundamentalmente diferente* del que alcanzaría gracias a sus estudios, como ella misma ha reconocido en *Le Vrai lieu* (64). Su escritura será pronto una tarea política y literaria a partir de la confrontación entre lo *real* y la *literatura* que afecta a concepción de esta última, particularmente *activa* desde *La Place* (1983)²¹. Tal y como explica en *L'Écriture comme un couteau*, el valor colectivo del “yo” *autobiográfico* y de las *cosas contadas* (80) –presente en *Passion simple* (1991), *L'Événement* (1997) o *L'Occupation* (2002)– que determina esa visión, constituye el soporte de todo un proyecto literario de carácter auto-socio-biográfico para hablar de aquello que puede compartirse en el mundo, y que podría vivir y sentir cualquiera en idénticas circunstancias. Los contenidos aparecen expuestos en la introducción de *Écrire la vie* (2011), “fotodiario” –según la propia Ernaux– que traba una vez más vida y escritura, con el objetivo de “aclarar las razones de la autora para escribir lo escrito hasta ese momento” (7), en más de mil páginas que reúnen once obras,

²⁰ “En ce qui me concerne, je sens que je reproduis dans le champ littéraire ma position dans la société. La position de transfuge, entre deux mondes sociaux. Ce n'est pas du tout une posture volontaire. Peut-être que ma détermination à me situer hors des genres institués est à mettre au compte de la situation de n'être ni ici ni là”. Annie Ernaux y Pierre Bras (101).

²¹ Véase a este respecto, mi análisis sobre el alcance político de la escritura de Annie Ernaux (Ibeas).

fragmentos de su diario íntimo, fotografías personales y otros documentos seleccionados por ella: “le corps, l’éducation, l’appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l’existence des autres, la maladie, le deuil” (7).

El abandono de la feliz ingenuidad infantil da paso a una conciencia dolorosa de diferencia y humillación que Ernaux reconoce en su juventud querer, de algún modo, resolver, “vengando su raza” con su escritura, para poder *decir lo que no se dice*²². *Écrire la vie* pone de relieve dos fechas significativas en la vida y en la obra de Annie Ernaux: 1952 y 1958. Ernaux recupera en este volumen toda la tristeza que nunca desaparecería y “el horror de vivir” (45), profundizando en lo *indecible de ese tiempo*, idea ostensible en su diario íntimo de octubre de 1994 pero ya incipiente en 1977 con *Ce qu’ils disent ou rien*, novela que arranca con el imposible anclaje de la narradora de quince años en el momento y en el lugar en el que está transcurriendo su vida: “à dix-huit ou vingt ans peut être. Il doit bien y avoir un jour où tout s’éclaire, se met en place” (1997, 7). Se trata, por una parte, de la *vergüenza social*, sobre la que la autora comienza a tener conciencia tras su entrada en el colegio privado católico, en 1952, que recorre sus obras y, en este caso, *La Honte* (1997):

Il était normal d’avoir honte, comme d’une conséquence inscrite dans les métiers de mes parents, leurs difficultés d’argent, leur passé d’ouvriers, notre façon d’être. (140)

(Era normal sentir vergüenza, como de una consecuencia inscrita en los oficios de mis padres, sus dificultades de dinero, su pasado de obreros, nuestra manera de ser.)

Es, asimismo, la *vergüenza sexual* del verano de 1958, que Ernaux evoca de forma puntual en varias de sus obras, pero que no es realmente *dicha* como cuestión primordial hasta *Écrire la vie* (2011)²³, donde se pone de manifiesto la doble alienación de la que surge una escritura que propugna la homología entre la escritura y la vida y concierne a la identidad, central en *Mémoire de fille* (2016), en la que la primera relación sexual se convierte en un ejercicio de humillación del joven-Amo frente a la joven-Esclava:

Elle voudrait être ailleurs mais elle ne peut pas. Elle a froid. Elle pourrait se lever, rallumer, lui dire de se rhabiller et de s’en aller. Ou elle, se rhabiller, le planter là et retourner à la sur-pat. Elle aurait pu. Je sais que l’idée ne lui en ait pas venue. C’est comme s’il était trop tard pour revenir en arrière, que les choses doivent suivre leur cours. (43-44)

(Querría estar en otro lugar, pero no puede. Tiene frío. Podría levantarse, encender la luz, decirle que se vuelva a vestir y que se vaya. O ella, volverse a vestir, dejarle allí tirado y volverse a la fiesta. Habría podido. Sé que nunca se le pasó esa idea por la cabeza. Como si fuera demasiado tarde para dar marcha atrás y como si las cosas tuvieran que seguir su curso.)

Después de todo, la escritura logra disipar el sentimiento vital de humillación que atraviesa toda su obra literaria, y convierte la *espantosa realidad en extraña irrealidad*, como recogen las frases que cierran su hasta ahora última novela, *Mémoire de fille* (2016), la obra del verano del 58:

²² “Annie Ernaux: «Je voulais venger ma race»”. Versión íntegra de la entrevista realizada por Grégoire Leménager y publicada en *Le Nouvel Observateur* el 8 de diciembre de 2011 con ocasión de la aparición de *Écrire la vie*. <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html>.

²³ “Si je résume: j’avais grandi sans honte sociale, sans honte sexuelle, l’une et l’autre me sont tombées dessus. La deuxième l’été 1958. La double aliénation, où je puise tout ce que j’écris, mais à l’aveugle”. (*Si resumo: había crecido sin vergüenza social, sin vergüenza sexual, pero una y otra me cayeron encima. La segunda, el verano de 1958. La doble alienación, de la que extraigo todo lo que escribo, pero a ciegas*), *Écrire la vie* (44).

Déjà le souvenir de ce que j'ai écrit s'efface. Je ne sais pas ce qu'est ce texte. Même ce que je poursuivais en écrivant le livre s'est dissout. J'ai retrouvé dans mes papiers une sorte de note d'intention:

Explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé. (151)

(Ya se desvanece el recuerdo de lo que escribí. No sé qué es este texto. Se ha esfumado hasta lo que quería conseguir escribiendo el libro. He encontrado entre mis papeles una especie de nota de tarea:

Explorar la brecha entre la realidad abismal de lo que sucede, cuando sucede y la extraña irrealidad que reviste, años después, aquello que sucedió.)

Por su parte, el proyecto literario de Camille Laurens es un proyecto de revelación de lo secreto, silenciado y oculto, *indecible* que, sin embargo, en ocasiones, es *dicho* en sus obras. La paratopía creativa de Laurens es de carácter familiar y sexual e ilustra el tratamiento discursivo del abuso sexual del que la protagonista, Camille, es víctima en su infancia por parte de un tío-abuelo. Ilustra asimismo lo *indecible*, el silencio familiar que se le impone en *Dans ces bras-là* cuando revela el incesto a la abuela: “Ce que tu viens de me dire, ne le répète jamais. Tu m'entends: jamais.” (“No se ocurra volver a repetir lo que acabas de decirme. ¿Me entiendes? Jamás”) (58). *Decir* el incesto implica una transgresión a la regla familiar impuesta que en *Fille* (2020) se hace más explícito. El deslizamiento enunciativo de *Je a Tu(je)* durante las primeras páginas del libro trae consigo la palabra performativa del padre que *bautiza* a la hija con un nombre, Laurence, que puede ser atribuido tanto a una mujer como a un hombre. La narradora recupera la voz, con patente desencanto, para interpretar la escena y el cinismo paterno:

Tu seras un prince, ma fille. Tu seras Spartacus, tu seras Laurence, l'éternel lauréat. Ou l'éternel.le lauréat.e, si tu préfères (ton père est conciliant le jour de ta naissance. “L'écriture inclusive? Qu'est-ce que c'est que cette connerie? te dira-t-il dans soixante ans. La femme est déjà incluse dans l'homme”). (24)

(Serás un príncipe, hija mía. Serás Spartacus, serás Laurence, el eterno laureado. O el/la eterno/a laureado/a, si prefieres (tu padre está conciliador el día de tu nacimiento. “¿Escritura inclusiva? ¿Qué es esa gilipollez?, te dirá dentro de sesenta años. La mujer ya está incluida en el hombre)).

Al secreto se une lo perdido, el duelo de aquello que falta y se añora, como el hijo muerto –“le corps manque” (*falta el cuerpo*) (20)– con la ayuda de una escritura terapéutica: “Écrire m'arme. Fragile coffrage que ma vie, qui serait depuis longtemps effondré sans le fer de la phrase” (88). Prima el *yo*, pero la desaparición transitoria de los deícticos o el cambio a una narración en tercera persona permiten *decir* lo que más duele, tanto en su primera novela de duelo, *Philippe* (1995), “c'est une peur folle” (59), como en *Dans ces bras-là* (2000) “elle a eu un fils et il est mort” (207-208). *Philippe* se convierte en una denuncia de mala praxis médica a través de la narradora, que alude expresamente a la clínica “R.” y a la monstruosa incompetencia del “Dr. L.” (23), responsables de la muerte del hijo recién nacido. Es la denuncia de la soledad sufrida frente a un entorno impasible ante el dolor ajeno y, también, la necesidad de aprender a vivir de nuevo en una sociedad que ya no se reconoce como propia.

Camille Laurens pretende confundir a sus lectores para que sean incapaces de poder distinguir lo real de lo ficticio en sus obras, y aunque ha declarado que jamás desearía que se acercaran a sus

obras en busca de *verdades*²⁴, ha seguido re-visitando la muerte del hijo: *Dans ces bras-là, Ni toi ni moi, L'Amour, roman*, etc. En *Celle que vous croyez* (2016), la narradora-madre acusa al “Dr. Marc B.” de escudarse en un sujeto impersonal e indefinido para no asumir su responsabilidad ante el desastre que provocó con su error médico y reaviva el sentimiento de soledad frente el resto: “Comment est-on arrivé là? On? [...] Ou alors, par *on*, vous voulez dire *nous*? *Nous tous*? *On*, l'institution. *On*, les spécialistes. *On*, la société” (18).

Tal vez la autora con más acentuada presencia mediática sea Christine Angot. Angot representa una paratopía de identidad, social y sexual por la intensidad con la que el incesto que le impuso su padre, y todo lo que ello conlleva. Representa igualmente una manera concreta de entender la escritura y la literatura que reivindica en nombre de su libertad creadora, y ambas circunstancias se han convertido en temas recurrentes que estructuran sus obras. Para ella, y para sus personajes, la escritura es terapéutica, como escriben las mujeres del taller de escritura de *Les Autres* (1997), como el psicoanálisis que ocupa tanto espacio en sus obras y menciona la narradora de *Rendez-vous* (2006):

J'avais dit à mon analyste qu'entre mes quatorze ans, l'année de l'inceste, et mes vingt-quatre ans, l'année où je commençais à écrire, je n'avais rien enregistré de ce que j'avais vécu. Rien compris, rien cru. Superficiellement je me souvenais de tout, mais profondément de rien. (35)

(Le dije a mi psicoanalista que entre los catorce -el año del incesto- y los veinticuatro, el año que empecé a escribir, no se me había quedado grabado nada de lo que había vivido. No había entendido nada, no había pensado nada. Aparentemente me acordaba de todo, pero en el fondo, de nada.)

El incesto ocupa todas sus novelas y en particular en *L'Inceste* (1998), con una escenografía de confesión de algo no-dicho o no-dicho claramente –“J'aurais aimé avoir autre chose à raconter” (*Me habría gustado tener otra cosa para contar*) (153)–, no solo sobre el incesto sino también sobre la homosexualidad. Hacia el final de la novela, un espacio que, en casi todos los relatos de Angot, constituye algo así como un espacio de revelación *in extremis* en el que se precipitan acontecimientos cargados de un peso fundamental, la narradora (Christine Angot), que ha aportado todo tipo de datos identificativos sobre su vida y su entorno, juzga el libro que estamos leyendo (antes de ser publicado), y juzga su propia escritura, siguiendo una vía de confusión entre lo real y la ficción similar a la que utiliza Camille Laurens:

L'Inceste est vraiment le livre où je me présente comme une grosse merde. Tout écrivain doit le faire une fois, après on verra. Ou peut-être le faire plusieurs fois, ou peut-être ne faire que ça [...]. Bien sûr que non. Vous êtes prêts à croire n'importe quoi. Écrire c'est tout. Dans la limite. Toujours. De la vie, de soi, du stylo, de la taille et du poids. (178)

(*El Incesto* es realmente el libro en el que me presento como una gran mierda. Todo escritor debe hacerlo una vez, después, ya se verá. O quizás hacerlo varias veces, o quizás no hacer más que eso [...]. Por supuesto que no. Están dispuestos a creerse cualquier cosa. Escribir es todo. Dentro de los límites. Siempre. De la vida, de sí, del bolígrafo, de la talla y del peso.)

²⁴ Cf. “Camille Laurens: «L'autofiction, c'est insister sur ce mélange de fiction à l'œuvre y compris quand on prétend parler de soi, c'est l'autobiographie moderne!»”. Capítulo del programa radiofónico LES MASTERCLASSES de France Culture. Entrevista de Céline du Chéné, 12/06/2020. Accesible en <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/camille-laurens-lautofiction-cest-insister-sur-ce-melange-de-fiction-a-loeuvre-y-compris-quand>].

El incesto atraviesa sus libros, incluidas las obras escritas en tercera persona, facilitando el propio relato, como en *Une Semaine de vacances* (2012), breve pero intensa novela sobre la relación entre la niña y el padre. Las obras desarrollan una temática acerca de la falta y el castigo propia de la relación perversa Amo/esclava que coloca al personaje femenino-menor de edad en una posición de gran vulnerabilidad. Publicada poco después, *Un Amour imposible* (2016) retoma la narradora en primera persona para formular abiertamente a la madre la pregunta que flotaba hasta entonces sobre sus novelas:

–Pourquoi tu ne m’as rien dit quand Marc t’a appris ce qui se passait? Et après, quand tu es rentrée de l’hôpital tu ne m’as rien dit.

Il y a eu quelques secondes de silence. Une minute.

–Je ne guérirai jamais, jusqu’à ma mort, de ne rien avoir dit, de ne rien avoir vu. Quel aveuglement! Mon Dieu. Quel aveuglement! (202)

(–¿Por qué no me dijiste nada cuando te contó Marc lo que pasaba? Y después, cuando volviste del hospital, no me dijiste nada.

Hubo unos segundos de silencio. Un minuto.

–Nunca me perdonaré, jamás, hasta que me muera, por no haberte dicho nada, por no haber visto nada. ¡Qué ceguera, Dios mío! ¡Qué ceguera!)

En el caso de Angot, el incesto está íntimamente relacionado con la escritura –“J’ai commencé ma psychanalyse, j’ai commencé à écrire” (85)–, con el proceso creativo que implica la construcción discursiva de un *ethos* de autora paratópica y claras implicaciones sociales. Así, en *Interview* (1995), la narradora expresa las dudas sobre la conveniencia de contarlo *todo* –“Finir comme ça c’est difficile. Car je ne sais pas ce que vous allez encore insinuer” (*Es difícil acabar de este modo. Porque no sé qué van a insinuar todavía*)” (128)– y las últimas diez páginas, son presentadas como *muy autobiográficas*. En semejante sentido, al inicio de *Quitter la ville* (2000) se aborda el malestar que provoca el tema del incesto en el público, en la crítica y entre sus colegas escritores –“Ça les rend fous l’inceste” (*El incesto los vuelve locos*) (23)– y, al final, se precipitan los aspectos más personales e íntimos del personaje Christine Angot. Tras muchas reflexiones sobre la recepción problemática de su obra y sobre el debate acerca de la reiterada presencia del incesto de su padre en sus textos, la autora recurre a una escena de tragedia griega, en la que el coro declara:

Le chœur : La littérature n’a rien à voir avec les souffrances des écrivains ou l’idée qu’ils se font de la littérature. Quand bien même Christine Angot dirait avec souffrance, une vérité insupportable pour elle, cette souffrance en tant que telle, n’ajoute pas une once de littérature à son texte. (181)

(Coro: La literatura no tiene nada que ver con los sufrimientos de los escritores o con la idea que se hacen ellos de la literatura. Aunque Christine Angot contara con sufrimiento una verdad insoportable para ella, como tal, como tal, no aporta un ápice de literatura a su texto.)

La escritura como palabra revelada es también indisociable de la postura provocadora de Angot (Meizoz 2016), cuyo compromiso físico de su persona en la obra caracteriza su trayectoria “controvertida” (31), al enfrentarse a escritores, sectores de la crítica y de la edición que no ven con buenos ojos sus planteamientos literarios y personales. Y todo ello influye, sin duda, en la imagen que (se) va elaborando sobre ella y su obra con cada nuevo libro, construyendo el denominado “*tema-sujeto* Angot”, expresión utilizada por Claude, *Yo* narrador de la novela publicada bajo ese mismo

título (*Sujet Angot* 1998 10). *Sujet Angot* está programada para ser leída como quien lee una publicación anterior a su propia publicación, como si hubiera sido escrita y publicada antes de haber sido escrita y publicada, como objeto de sí misma y libro que remite al propio libro como si fuera otro, en una interminable *mise en abyme* que imbrica escritura, metaescritura, experiencia y “autobiographie fantasmée” (*Sujet Angot* 12). Angot integra asimismo las lecturas públicas que realiza y sus tempestuosas apariciones televisivas en el espacio mismo de su obra, hasta el punto de que parezca imposible hablar de esta sin tener en cuenta esta dimensión. Jacques Dubois (2011) considera que se podría hablar en su caso de “prises de risque, qui consistent en une double opération de dévoilement de soi-même et de démasquage des autres dans la relation socio-littéraire”.

Conclusiones

Todas las obras que he citado —y otras que los límites de la contribución dejan fuera— poseen una autorreferencialidad manifiesta. Abren un abismo en la lectura sobre la verdad o la ficción de lo escrito, dejando las identidades en el aire y arrastrándonos a creer, o a hacer *como si* creyéramos, que el *ethos* de narradora-escritora que se va construyendo a través de los distintos relatos se superpone al de la autora responsable de un proyecto literario que va ganando consistencia de obra en obra. En todas ellas abundan las alusiones a experiencias públicas, relaciones personales y profesionales, o a las condiciones de emergencia y recepción de sus obras anteriores. Referencias que sitúan al sujeto lector ante una posible realidad en el marco de una escritura dotada de su propia verdad.

En mayor o en menor medida y mediante procedimientos diferentes, esta circunstancia vincula sus escrituras mediante una narradora-personaje que no solo es escritora, sino que *está escribiendo* la obra que estamos leyendo, un *work in progress*. Por una parte, estas autoras exponen dentro y fuera de sus obras un deseo y una firme determinación de escribir que constituye un eje primordial de su existencia. Por otra, ellas mismas *se exponen* personalmente desde un punto de vista subjetivo al construir un relato que las reconoce como personajes de dichas obras; a menudo estas mujeres son epónimas de sus autoras o portan nombres relacionados con ellas, y remiten a vivencias de las creadoras que con cada nueva publicación acentúan e incluso incrementan la dimensión pública que poseen por haber sido reveladas más allá de los textos literarios, en entrevistas, noticias en medios de comunicación, presentaciones de libros, etc. “Par sa manière de « s'insérer » dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain construit en effet les conditions de sa propre création” señala Maingueneau (*Le discours littéraire* 72). El cariz autobiográfico que esta posición de las autoras aporta a su creación es inevitable, por la fusión entre una dimensión real y la ficcional. Son ficciones destinadas a ser leídas *como si* fueran realidad, supuestas realidades dentro del relato *como si* fueran una ficción (dentro de la propia ficción), procedimientos narrativos de *mise en abyme*.

Cinco características contribuyen a definir los márgenes de la producción literaria de estas escritoras contemporáneas en lengua francesa, aunque no me cabe duda de que podrían hacerse extensivas a escritoras contemporáneas en otras lenguas. En primer lugar, las escritoras se reivindican

y se autoafirman en el campo literario adoptando una postura literaria que genera cierta incomodidad en el ámbito intelectual por no responder a posiciones canónicas ni en su escritura ni en su postura literaria. En segundo lugar, ejercen y muestran una reflexión permanente sobre la escritura y el proceso de creación literaria, jugando con la identificación entre autora-narradora-autora, en el que ambas instancias, autora-sujeto y narradora, comparten el ejercicio de la escritura. En tercer lugar, contribuyen a difuminar los límites entre su experiencia personal y sus creaciones literarias, alimentando una ambigüedad estratégica que da sentido a su producción y las inscribe en el espacio literario y en el espacio social. En cuarto lugar, sus obras son piezas de un universo discursivo propio, que se complementan y se retroalimentan, y están ancladas en una sólida estructura intertextual en la que las referencias cruzadas aportan coherencia al conjunto. Por último, asumen una paratopía creadora problemática que se materializa en el inconformismo y que genera lo que podríamos denominar una escritura en tensión, que ratifican su propia contemporaneidad.

Obras del corpus citadas

- ADLER, Laure. *À ce soir*. París, 2001.
- ANGOT, Christine. *Vu du ciel*. París, Gallimard, 1990.
- ANGOT, Christine. *Interview*. París, Fayard, 1995.
- ANGOT, Christine. *Léonore, toujours*. París, Fayard, 1997.
- ANGOT, Christine. *Les Autres*, París, Fayard, 1997.
- ANGOT, Christine. *L'Usage de la vie*. París, Éditions Mille et une nuits, 1998.
- ANGOT, Christine. *L'Inceste*. París, Stock, 1999.
- ANGOT, Christine. *Quitter la ville*, París, Stock, 2000.
- ANGOT, Christine. *Rendez-vous*, París, Flammarion, 2006.
- ANGOT, Christine. *Une Semaine de vacances*. París, Flammarion, 2012.
- ANGOT, Christine. *Un Amour impossible*. París, Flammarion, 2015.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Truismes*. París, P.O.L., 1996.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Le bébé*. París, P.O.L., 2005.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Marie. Notre vie dans les forêts*. París, P.O.L., 2017.
- ERNAUX, Annie. *Les Armoires vides*. París, Gallimard, 1974.
- ERNAUX, Annie. *Ce qu'ils disent ou rien*. París, Gallimard, 1977.
- ERNAUX, Annie. *La Place*. París, Gallimard, 1983.
- ERNAUX, Annie. *Une Femme*. París, Gallimard, 1988.
- ERNAUX, Annie. *Passion simple*. París, Gallimard, 1991.
- ERNAUX, Annie. *L'Évènement*. París, Gallimard, 1997.
- ERNAUX, Annie. *L'Occupation*. París, Gallimard, 2002.
- ERNAUX, Annie. *Les Années*. París, Gallimard, 2008.
- ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. París, Gallimard, 2011.

- ERNAUX, Annie. *L'Atelier noir*. París, Busclats, 2011.
- ERNAUX, Annie. *Mémoire de fille*. París, Gallimard, 2016.
- LAURENS, Camille. *Index*. París, P.O.L. 1991.
- LAURENS, Camille. *Philippe*. París, P.O.L., 1995.
- LAURENS, Camille. *Quelques-uns*. París, Gallimard, 1999.
- LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*. París, 2000.
- LAURENS, Camille. *Ni toi ni moi*. París, P.O.L., 2006.
- LAURENS, Camille. *Tissé par mille*. París, Gallimard., 2008.
- LAURENS, Camille. *L'amour, roman*. París, Gallimard, 2011.
- LAURENS, Camille. *Fille*. París, Gallimard, 2020.
- SALVAYRE, Lydie. *La Compagnie des spectres*. París, Le Seuil, 1997.
- SALVAYRE, Lydie. *Pas pleurer*. París, Seuil, 2014.
- TARDIEU, Laurence. *La confusion des peines*. París, Stock, 2011.

Referencias bibliográficas

- AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi: ethos et identité verbale*. París, P.U.F., 2010.
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. París, Seuil, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1992.
- BOYLE, Claire. *Consuming Autobiographies. Reading and Writing the Self in Post-War France*. Londres, Routledge, 2007.
- BROGNIER, Laurence y Vanessa GEMIS. "L'histoire littéraire des femmes en question(s). Entretien avec catherine Nesci, Buata B. Malela, Christine Planté et Chantal Savoie". *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* n° 42, *Écrivaine(e)s*. Monográfico dirigido por L. Brognier y V. Gemis, 2011, pp. 19-51.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*. París, Honoré Champion, 2001.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. París, P.O.L., 2010.
- DHONGT, Reindert y David MARTENS. "Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire". *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelles*, n° 8, mayo 2012, pp. 203-221.
- DION, Robert y Frédéric REGARD. "Mort et vies de l'auteur". En DION, R. y F. REGARD (eds.) *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. Lyon, ENS Éditions, 2017, pp. 7-23.
- DUBOIS, Jacques. "Christine Angot: l'enjeu du hors-jeu". *CONTEXTES* [En línea], 9, 2011. Accesible en <http://journals.openedition.org/contextes/4789>.

- ERNAUX, Annie y Pierre BRAS. “La littérature, c’est la mise en forme d’un désir”. *Journal des anthropologues*, 148-149, 2017, pp. 93-115.
- ERNAUX, Annie. *Ceci n’est pas une autobiographie*, Conferencia en el Collège de France. 2009. Accesible en <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-03-03-17h30.htm>.
- ERNAUX, Annie y Pierre-Louis FORT. “Entretien avec Annie Ernaux”. *The French Review*, Vol. 76, n 5, abril 2003, pp. 984-994.
- ERNAUX, Annie. “Annie Ernaux ou l’autobiographie en question”, entrevista realizada por Philippe VILAIN, *Roman 20/50*, París, Presses Universitaires du Septentrion, n° 24, diciembre de 1997, pp. 141-147.
- ERNAUX, Annie. “Annie Ernaux. Entrevista con Christine Ferniot y Philippe Delaroche”, en *L’Express*, 1/2/2008. Accesible en http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html.
- ERNAUX, Annie. *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*. París, Éditions Gallimard, 2014.
- FOUCAULT, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), en *Dits et écrits I*, París, Gallimard, 1994, pp. 810-11.
- HEWITT, Leah Dianne, *Autobiographical tightropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.
- IBEAS, Nieves. “Annie Ernaux: stratégies discursives pour une écriture politique du dévoilement”, en CORCUERA F. et alii (coord.), *Les discours politiques: regards croisés*. París, L’Harmattan, 2016. pp. 181-193.
- JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l’autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d’Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève, Droz, 1993.
- KAUFMANN, Vincent. *Dernières nouvelles du spectacle. Ce que les médias font à la littérature*. París, Seuil, 2017.
- LASSERRE, Audrey. “Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire?”. *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, pp. 38-54.
- LASSERRE, Audrey. “Quand la littérature se mit en mouvement : écriture et mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)”. *Les Temps Modernes* 2016/3, n° 689, pp. 119-141.
- LAURENS, Camille. “La peau et le masque”, Entrevista con Philippe Savary, *Le Matricule des anges. Le mensuel de la littérature contemporaine*, n° 43, 2003.
- LECARME-TABONE, Eliane. “L’autobiographie des femmes”, *Fabula-LhT*, n° 7, *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes?*, abril 2010. Accesible en <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html>.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.
- LEMENAGER, Grégoire. “Annie Ernaux: ‘Je voulais venger ma race’”, entrevista publicada en *Le Nouvel Observateur* (9/12/2011). Accesible en <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html>.

- LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Sevilla, Anthopos, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. París, Armand Colin, 2015.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme. *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine Érudition, 2016.
- MILLER, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York, Columbia Univ. Press, 1988.
- MORGAN, Janice. "Femmes et genres littéraires: le cas du roman autobiographique". *Protée*, vol. 20, n° 3, pp. 27-34 (traducido del americano por Claude Tatilon).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri TORRAS FRANCÈS (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, Serie Mujeres y Culturas, 2019.
- PICARD, Anne-Marie. "La singlerie de l'écrivain, au-delà du leurre de l'identité : Christine Angot", en DAMLEE, Amalea y RYE, Gill (eds.), *Aventures et expériences littéraires: Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*. Amsterdam, Rodopi, pp. 19-37.
- POSTHUMUS, Stephanie. "Posthuman Conjectures: Animal and Ecological Sciences in Marie Darrieussecq's Dystopian Fiction". *Dalhousie French Studies*, 115, 2020, pp. 41-54.
- REID, Martine. *Des femmes en littérature*. París, Belin, 2010.
- REGGIANI, Christelle. "Depuis 1980", en REID, Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II. XIX^e-XXI^e siècle. Francophonies*. París, Éditions Gallimard, 2020, pp. 426-472.
- SALVAYRE, Lydie. *Sept femmes*. París, Perrin, 2013.
- SALVAYRE, Lydie. "«Sortons de l'entre-soi!», une rencontre avec Lydie Salvayre", entrevista realizada por Juliette Keating, en *Mediapart*, 23/11/2017. Accesible en <https://blogs.mediapart.fr/edition/aux-lecteurs-emancipes/article/231117/sortons-de-lentre-soi-une-rencontre-avec-lydie-salvayre>.
- SEGARRA, Marta. "Metamorphoses de l'autobiographie et différence sexuelle", en LOSADA GOYA, José Manuel (dir.). *Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genres dévorateur*. Loviana – París – Walpole, MA, Éditions Peeters, 2010, pp. 221-230.
- STANTON, Domna C. "Autogynography: Is the Subject Different?" en STANTON, D. C. (ed.), *The Female Autograph. Theory and Practice of autobiography from the Tenth to the Twentieth century*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1987, pp. 3-20.
- VIALA, Alain. "Éléments de sociopoétique" en VIALA, Alain y Georges MOLINIE. *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*. París, PUF, 1993, pp. 139-220.
- ZENETTI, Marie-Jeanne. "Une filiation en forme de phrases, Mémoire en exergue et mise en question du canon dans l'œuvre d'Annie Ernaux" en KAHN Robert, Laurence MACE y Françoise SIMONET-TENANT (dir.). *Annie Ernaux. L'intertextualité*. Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp.193-203.