



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La escritura como reconstrucción de sí mismo.
Texto y discurso en *Bref séjour chez les vivants* de
Marie Darrieussecq.**

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:
FRANCISCO JAVIER CERÓN LUNA

ASESORA:
DRA. MONIQUE LANDAIS CHOIMET



CIUDAD UNIVERSITARIA

ENERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

Introducción	5
I. <i>Configuración textual: una escritura fragmentaria</i>	16
1. Un texto en fragmento	16
a) El hipertexto como forma	17
b) Espacio textual	22
c) Puntuación y tipografía	24
2. Un sentido multiplicado	27
a) Nore: lengua-instrumento	28
b) Jeanne: lengua extranjera	29
c) Anne: lengua reconstruida	31
II. <i>Discurso plural como mediación narrativa</i>	35
1. Un narrador inestable	35
a) Narrar el pensamiento	35
b) Un narrador desplegado	39
2. Pluralidad de voces	43
a) Granny: el <i>impasse</i>	43
b) Nore: la ausencia	45
c) Jeanne: la muerte	47
d) Anne: la escritura	49
III. <i>Trauma y escritura: una lectura de la reconstrucción</i>	52
1. Duelo y trauma	53
a) Una catarsis familiar	53
b) El trauma como <i>a-logon</i>	56
2. La literatura como lectura	60
a) Un <i>acto</i> de lectura/escritura	61
b) La escritura como reconstrucción de sí mismo	63
Conclusiones	70
Obras citadas	79

Agradecimientos.

Me siento honrado de formar parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, para quien nunca tendré palabras suficientes de gratitud por mi formación académica. Así mismo, agradezco muy sinceramente a la comunidad de la Facultad de Filosofía y Letras que bien supo orillarme a una reflexión aguda, pertinente y comprometida del fenómeno literario.

Correspondo mi admiración sincera a la Dra. Monique Landais Choimet, asesora de esta tesina, quien con sus consejos y cuestionamientos me permitió llegar a buen puerto. Además, debo hacer mención de su compromiso y generosidad intelectuales, alicientes invaluable no sólo para desarrollar este escrito sino para impulsar mi propia responsabilidad con la literatura.

Reconozco la lectura aguda y pertinente de los sinodales de este trabajo, así como sus sugerencias para el desarrollo cabal del mismo: Mtra. María Elena Isibasi Pouchin, Lic. Gloria Calderón Xelhuantzi, Dra. Claudia Ruíz García y Lic. Ingrid Ramírez David.

Sin duda alguna, debo también agradecer el voto de confianza de la Dra. Rosalba Lendo Fuentes quien me abrió las puertas del mundo de la docencia y de la academia en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como el apoyo sincero de la Dra. Noemí Novell Monroy, coordinadora de dicho colegio, por permitirme iniciar con creces mi carrera como docente.

Al mismo tiempo, preciso reconocer el apoyo del Departamento de Francés, Catalán y Rumano del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de la UNAM, durante mi estancia como prestador de servicio social, en especial la labor y motivación de la Dra. Béatrice Blin.

Quiero corresponder, por igual, el respaldo constante y desinteresado de mis padres y hermanos, así como la compañía académica e intelectual de mis amigas y colegas: Perla Mendoza y Frida López, con quienes he sostenido innumerables charlas que siempre me nutren de nuevas y vivas reflexiones.

Si vous faites attention, non à ce que vous pensez mais à la *forme* de votre pensée, vous vous apercevez que vous faites rarement des phrases complètes. Il y a des morceaux de rêves, un fantasme, un souvenir, des chansons. *On a des scies dans la tête.*

MARIE DARRIEUSSECQ

Fiction d'un individu qui abolira en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique* ; qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles (...) Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur du texte, dans le moment où il prend son plaisir.

ROLAND BARTHES

Introducción.

En 1956, Nathalie Sarraute publicó un conjunto de ensayos titulado *L'ère du soupçon*, donde, a manera de manifiesto poético, argüía que con el *nouveau roman* “il faut donc empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois (...) il faut éviter qu’il disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s’empare pour fabriquer des trompe-l’œil” (74). La época de los grandes personajes, absolutamente delineados, y de las narraciones exhaustivas, llenas de detalles ínfimos evocadores de realidad, había desaparecido.

Por su parte, Jean Ricardou en su ensayo *Pour une théorie du nouveau roman* sentenciaba que “le récit n’est plus l’écriture d’une aventure, mais l’aventure d’une écriture” (45). La narración en fuga, la visión ocular, el retrato de lo cotidiano y lo efímero, la potencialidad de la estructura, la escritura como artefacto (ya no como creación), todo el entramado estético y poético del *nouveau roman* revelaba el colapso de las antiguas formas de pensar y representar al hombre y al mundo. La “nueva novela” se manifestaba como una suerte de objetivación del sujeto y, al mismo tiempo, un esfuerzo por presentar una literatura que ponía en evidencia la crisis de confianza en el Hombre y en la Historia.

Casi por la misma época, del lado de la crítica literaria, Maurice Blanchot, no tan lejos de las propuestas de Roland Barthes en *Le degré zéro de l’écriture*, apuntaba que “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (*El libro por venir*,

231); en otras palabras, las operaciones estilísticas y poéticas de los “nuevos novelistas” se enfocaban en un develamiento de la forma: la posibilidad infinita de manipular la estructura de la escritura. Así, la crítica desestimó todo lo extra-textual para enfocarse en un análisis del texto en sí mismo y de las leyes que gobiernan su estructura: “Un análisis estructuralista (...), en gran parte, no toma en cuenta lo que de hecho *dicen* los signos, y se concentra en las relaciones internas que mantienen entre sí” (Eagleton, 121).

Bien entrada la década de los años setenta, los postulados estructuralistas serían rebatidos por centrar en un único concepto todo el corpus complejo del significado del mundo. Será incluso Roland Barthes, en 1975, quien apunte los excesos insostenibles de la poética estructuralista: “el sentido, el sexo, son principios de construcción, de constitución, la diferencia tiene todas las trazas de un espolvoreo (fragmento, clausula), de una dispersión, de un espejo, encontrar desbordamientos” (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 76). Junto a los bríos del posmodernismo, asistimos a la crisis estructuralista que estaba, de alguna manera, impregnada en la poética del *nouveau roman*. Vemos, entonces, a escritores como Marguerite Duras dudar de esa *école du regard*: “ce n’est même pas une réflexion, écrire c’est une sorte de faculté qu’on a à côté de sa personne, parallèlement à elle” (52). Será el resurgimiento del escritor en tanto sujeto.

Aunado a esto, el fin de la Guerra Fría marcó en el imaginario el ocaso de las utopías; la posmodernidad será, para recordar a Jean-François Lyotard, el desvanecimiento de los metarelatos, aquellos discursos de poder que se presentaban como totalizadores para la explicación de la realidad. Vale decir, entonces, que la posmodernidad representó un nuevo reto epistemológico para la literatura francesa: “la *perspectiva posmoderna* significa ante todo que se arranca la máscara de la ilusión y se reconocen como falsas ciertas pretensiones

y objetivos que no pueden alcanzarse y que, de hecho, no es deseable alcanzar” (Bauman, 9). En la literatura, la objetivación del hombre para enfocarse en el sistema de la escritura, como lo pretendió el *nouveau roman*, encontraba un eco demoledor.

Pese a lo mencionado, no podemos pensar que la literatura francesa contemporánea sea eclipsada por los avatares de mediados de siglo: Robbe-Grillet, Butor, Duras, Beckett, Ionesco, no sólo son los antecedentes de los nuevos bríos literarios, sino justamente su contraposición fundadora. ¿Qué hay que decir de la literatura contemporánea?, o para ser más exactos: ¿qué antepone, qué implica, la literatura de nuestros días?

Parece ser que la producción literaria contemporánea muestra una orientación precisa no sólo en la función, sino en la misma concepción de la literatura: “si les écrivains contemporains ne sont pas ceux qui ont jeté le *soupçon* sur les formes culturelles, ils sont ceux qui *héritent* de ce *soupçon*, et qui doivent *faire avec*” (Viart, *La littérature française au présent*, 20). Desde Le Clézio, Perec, Quignard y Koltès, hasta Echenoz, Ernaux, Bon, Germain y, justamente, Darrieussecq, por evocar algunas escrituras, se han instalado nuevas reflexiones alrededor del espacio literario. La literatura de nuestros días revela la incomodidad entre escritura, autor y lector. Si hay algo de particular en la novela francesa contemporánea es justamente la extrañeza: “Il n’a plus de *collectivité sociale* à fonder, plus de *mythes* à véhiculer, plus de *grands récits* à illustrer ni de *prolifération chaotique* à mettre en œuvre” (Viart, “Écrire avec le *soupçon*”, 162). Así, para abordar esa literatura que concierne al mundo contemporáneo, Dominique Viart, crítico literario francés, ha establecido una tipología reveladora.

La primera categoría pertenece al valor tradicional asignado a la literatura por la colectividad y, en última instancia, por ciertas estructuras de pensamiento academicista. La

littérature consentante encarna este primer grupo donde los escritores se esfuerzan para que la literatura siga representando ese gran relato de expresión única de belleza y los sentimientos supremos de la humanidad. Por ello, la literatura *consentante* otorga un papel artesanal al escritor, no se trata de innovar sino de reproducir las fórmulas que vehiculan ese estatus tan cobijado por ciertos círculos de pensamiento.

La segunda categoría que Viart propone es la *littérature concertante*. Ésta incluye toda aquella literatura que hace eco de las modas y que utiliza, sobre todo, el escándalo para hacerse pasar como una tendencia de la actualidad. Así, el escritor, visto como provocador, utiliza los clichés más anodinos para traducir cierta constante del estado actual de las cosas, pero no lo piensa, no dice nada al respecto ni, mucho menos, lo pone en perspectiva. Entonces, para Viart, tanto el artesano como el provocador poco dicen, asumen o atestiguan del estado de la literatura contemporánea: *les soucis de l'écriture*.

Viart contempla una última categoría de la literatura contemporánea, la *littérature déconcertante*: “C’est une littérature qui dérange, qui s’écrit là où on ne l’attend pas (...) elle destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent” (“Écrire avec le soupçon”, 136). Una literatura que tiene como primer objetivo, pero no el único ni el más importante, la incomodidad del lector, lo que de alguna manera nos recuerda la *sospecha* que ya anunciaba Sarraute. Desde esta perspectiva, es obvio que Viart no piensa que la literatura desconcertante sea una innovación total del sistema literario, por el contrario, ella recupera una tarea ya asignada a la literatura: interrogar constantemente sus prácticas y sus formas, una actividad crítica sin confín ofrecida al lector. De esta forma, el crítico francés arguye que si pretendemos que la literatura nos diga algo sobre ella, sobre el mundo y sobre nosotros mismos, entonces debemos asumir esa extrañeza. Esta literatura que desconcierta nos

compete porque “elle écrit là où il n’y a pas de mots R ou pas encore” (Viart, *La littérature française au présent*, 20), tarea que Marie Darrieussecq asume en su obra literaria.

Nacida en Bayonne en 1969, Marie Darrieussecq entró al mundo literario francés con un éxito ensordecedor¹. Desde su primera novela, *Truismes* (1996), esta escritora dejó en claro que su objetivo literario no era de sumisión. La literatura, incluso en el plano de la ficción fantástica, debe decir algo del mundo, mostrarlo: *Truismes* presenta una mujer de clase baja que, en una sociedad machista y corrupta, se convierte en un cerdo; en una mezcla de éxtasis y apoteosis, encuentra la conveniencia de haberse transformado en un animal solitario y sin prejuicios en un París futurista, aunque paródicamente actual.

De forma paralela en varios textos², la obra novelística de Darrieussecq se centra en una construcción casi mitológica del silencio y de la ausencia que interroga el vacío. No obstante, ella misma confiesa que su reto es buscar las palabras que puedan nombrar, y explicar, el silencio, ofrecer una experiencia de ese proceso reparador: “Le silence. Ce qui insiste est le silence. Ce qui est à la fois paradoxal pour un écrivain et en même temps c’est toute la matière de mon travail. J’écris parce qu’il y a du silence. J’écris parce qu’on n’en a pas parlé” (“Les 7 minutes de Marie Darrieussecq”); “la fiction sert donc aussi à repérer ces zones de silences et à essayer d’entrer délicatement dedans” (Darrieussecq, *Écrire, écrire, pourquoi?*, 18). Aun más, su obra está compuesta, en general, por relatos donde la pérdida, el dolor, la depresión, la experiencia del duelo, de la tristeza, de la incomunicación, del

¹ Darrieussecq logró vender cerca de un millón de ejemplares de su novela *Truismes*, además de ser traducida a casi 30 idiomas y tener un recibimiento asombroso en Estados Unidos (la escritora tiene consagrado un sitio de Internet que alberga la Universidad de Arizona: <http://darrieussecq.arizona.edu/en/about>, donde pueden consultarse videos y bibliografía crítica de la misma).

² Novelas cortas: *Claire dans la forêt* (2004), *Zoo* (2006), *Précisions sur les vagues* (2008); teatro: *Le musée de la mer* (2009); ensayo: *Rapport de police* (2010); y la traducción del latín de *Tristes Pontiques* (2008) de Ovidio.

exilio y de la desarticulación de las relaciones con los otros, dejan a los personajes alienados de ellos mismos.

Naissance des Fantômes (1998) es el relato del espacio vano que ha dejado la desaparición de un marido, quien regresa obsesivamente como una figura fantasmagórica. En *Le Bébé* (2002) se pone en perspectiva la bondad de ser madre, al ofrecer una visión más materialista de la metamorfosis del cuerpo durante el embarazo y de la vida ante un ser que vampiriza la identidad de una madre. *Le mal de mer* (1999) da cuenta de la incompreensión del infanticidio de una hija. *Tom est mort* (2007) revela el malestar del duelo de una madre por su hijo, muerto por la negligencia de aquélla. La escritora también ha dado cuenta del exilio geográfico que puede dejar la muerte (*White*, 2003) o la memoria (*Le pays*, 2005). En sus novelas más recientes, Darrieussecq se ha centrado en el trastorno que puede provocar la sexualidad precoz en un pequeño pueblo (*Clèves*, 2011) y los auto-reproches que se instalan para combatir la discriminación en una relación amorosa (*Il faut beaucoup aimer les hommes*, 2013).

El discurso psicoanalítico³ resulta, por igual, una piedra angular en la concepción poética de Darrieussecq: “la psychanalyse m’a permis de déverser sur un divan, deux ou trois fois par semaine, cette névrose, ce qui en a vidé mes livres (...) Cela m’a libéré pour écrire et j’ai osé écrire certaines choses que je n’aurais pas osé écrire sinon (...) Avec cette analyse, j’ai exploré ma marge de liberté, celle qu’on a tous, quelle que soit notre détresse” (*Écrire, écrire, pourquoi?*, 12). Así, la obra de Darrieussecq se imprime de una posibilidad de poder reconstruir la lengua y resignificar el mundo a través de las situaciones ficticias que

³ Psicoanalista practicante, Darrieussecq reconoce haber seguido también una terapia de más de 8 años que le permitió desembarazarse de su neurosis para poder publicar sus novelas (algunas de ellas bosquejadas con anterioridad a su análisis).

crea. No es buscar la cura, sino establecer una relación con las palabras, con la lengua, y continuar, pues escribir es arrojarse hacia nuevos horizontes.

El universo literario de Darrieussecq parece ser testimonio del vacío de la lengua, pero al mismo tiempo, es un ensayo para acallar ese silencio, para modelarlo, para encontrar las palabras que logren nombrarlo y exorcizarlo. Ella misma ofrece una visión, diríamos psicoanalítica, de la lengua, al decir que intenta que las frases vengan de la laringe, que respiren a través de la escritura: “quand on écrit on arrache tout de soi-même, ça demande une énergie, ça vide énormément” (*Encuentro de Marie Darrieussecq...*). En este sentido, la lengua se manifiesta como un proceso de reconstrucción de sí mismo. El universo de Darrieussecq es una puesta a prueba de esa posibilidad, de ese margen de libertad que cualquier sujeto tiene frente a sí mismo: una oportunidad para reconocerse como él mismo. Se instala una dialéctica entre el silencio y las formas de nombrarlo:

Il y a une sorte de croyance en l'indicible, qui est lié à la mémoire et à l'histoire désastreuse du XX^e siècle : je pense qu'un des tabous qui pèse sur la littérature contemporaine, *c'est la croyance en l'indicible*, en l'existence de l'indicible, presque comme une substance ; en la croyance que la littérature transgresserait quelque chose, à vouloir dire l'indicible. Or, je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est pas finalement autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y a en pas encore, où il n'y en a plus, aussi. (*Écrire, écrire, pourquoi?*, 7-8).

En *Bref séjour chez les vivants* (2001), Marie Darrieussecq presenta la desintegración de una familia tras la muerte del único hijo varón. El problema es lo no-dicho, el lamento por los malos entendidos y la dificultad de comprender al otro que, de alguna manera, siempre ha estado ahí. Podemos decir que la novela es un drama familiar que da cuenta de la cartografía

de un día común en la vida de los Johnson, puesto que todos los miembros de la familia viven en diferentes puntos del orbe. El silencio mortuorio, única tumba de aquel niño ahogado, se convierte en obsesión para cada miembro de la familia, transfigurándolo en secretos, reproches y recelos.

En este círculo familiar, Granny, la madre, casada una vez más y obsesionada por la pérdida irreparable de su único hijo, vive en las costas francesas del país vasco junto a su hija más pequeña, Eléonore (llamada comúnmente Nore), y su nuevo marido, Momo, hombre encandilado por los recuerdos traumáticos de batallas libradas en alguna guerra. Granny enfrenta el hastío de las actividades domésticas cotidianas, la incompreensión ante la huida de sus hijas mayores y el mutismo de su primer marido, John Johnson, anglo-irlandés instalado en las costas de Gibraltar, quien ha decidido anular el recuerdo de la muerte desgarradora de aquel hijo.

Por su cuenta, las hermanas *Johnson* (Jeanne, Anne y Nore) son presentadas a partir de su ausencia mutua y de los reclamos no dichos entre ellas. Jeannette (Jeanne), la hija mayor, vive en Buenos Aires con su hermoso y exitoso marido: Diego; ella es instigada por sus continuas fugas, por sus ambiciones insolentes y por la frialdad con la que ha enfrentado la culpabilidad de la muerte de su hermano. Profesora de francés en un país hispanohablante, Jeanne tendrá una relación desesperante, casi angustiada, con la lengua, frente a la inadecuación de aquélla para expresar su identidad y dar sentido al mundo.

Annette (Anne), vive en París, poco hábil para mantener una relación sentimental y agobiada por el supuesto rechazo matriarcal originado, quizás, por la incapacidad de sobrellevar aquel duelo. Anne confronta el duelo ausente, el rechazo de toda su familia por no exorcizar la muerte de su hermano, por preferir callar. Tenemos la impresión de que Anne

busca las diferentes opciones de enfrentar el duelo, de poner en perspectiva las decisiones de su familia, aunque rodeada de una soledad asfixiante. Estudiosa de la lengua, su personaje configura un espacio casi obsesivo por la adecuación de las palabras y la búsqueda imperiosa del significado.

Finalmente, Eléonore (Nore), la hija menor, no sólo continúa al lado de la madre, sino que se escuda en un hedonismo insulso de adolescente irresponsable frente a la disgregación familiar; está ausente de la experiencia traumática que ronda en su familia, pues nació algunos años después de la muerte de su hermano. Ella es el símbolo de la restitución fallida de un muerto, al querer dar vida a un niño ahogado por medio de su concepción; está evidentemente resentida por ello, pero decide hacer caso omiso, continuar a la deriva.

Pierre, el pequeño niño ahogado, es configurado como un personaje omnisciente, casi un fantasma que ronda los pensamientos de todos los miembros de la familia Johnson. Sólo lo conocemos por las menciones, a veces huidizas, del resto de los personajes. No obstante, sabemos que representa los deseos de un padre por tener un hijo varón, las culpas de una madre por no haber cuidado mejor de él, y la incompreensión casi celosa de dos hermanas que no dan crédito de que su muerte sea el ocaso de la familia. Su ahogamiento desatará el trauma cimentado en el universo de la familia Johnson.

Esta experiencia de lo no-dicho (*non-dit*) se muestra en dos niveles precisos de la novela: el texto y el discurso. Asistimos a la escucha de las voces de los personajes, configuradas cerebralmente: estamos en los lapsus, los recovecos y los pensamientos fallidos; leemos conciencias que se narran a sí mismas. A ello, corresponde una configuración textual desconcertante, llena de fragmentos, comillas, paréntesis, espacios, textos ajenos incrustados, frases apenas elaboradas o trucas: una configuración que

desborda el orden narrativo. Pero también, asistimos al discurso que se despliega en voces que murmuran, que no-comunican, que se dejan invadir por el mundo sin poder significarlo: un discurso que está hecho de un mosaico de posibilidades para enfrentar el trauma de la muerte silenciada.

Hay necesidad de lengua. *Bref séjour chez les vivants* es la experiencia de crear una lengua que pueda suturar el trauma, que pueda hilvanar los trozos de ese mundo desarticulado. Por ello, el objetivo de esta investigación es mostrar que, en esta novela, la escritura se presenta como posibilidad de encontrar esa lengua articuladora y, al mismo tiempo, como experiencia de reconstrucción del sujeto por medio de ella. Si estamos instalados en cuatro voces (las tres hermanas y la madre) que caleidoscópicamente muestran el drama que flota en la familia Johnson, también hay otra voz narrativa que busca articular el drama, que desea hacer presente la lengua, que se escribe para reconstruirse a sí misma: una voz que se pregunta quién es ante sí misma. Estamos frente a la experiencia desconcertante de una escritura que se pregunta por el sujeto. Ante el trauma de un duelo fallido y el silencio instalado en aquella familia, esa otra voz, desplegada a lo largo de la novela, nos incita a pensar en una suerte de metadiscurso que da cuenta de las posibilidades de enfrentar el trauma pero, a la vez, se presenta como una opción de arremeter contra la alienación, producto de la pérdida del significado del mundo.

Para argumentar lo anterior, en un primer momento, analizaremos la estructura textual de la novela. A partir de la ya clásica concepción de Roland Barthes donde el texto “se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel” (*Le plaisir du texte*, 85), proponemos mostrar que la configuración textual se basa en una estructura en fragmento, es decir, las múltiples voces que construyen la narración sólo pueden configurar la diégesis de forma intermitente:

no hay un discurso narrativo lineal que dé sentido pleno a la novela. Bajo esta perspectiva, en un segundo momento, examinaremos la constitución plural del discurso de este relato a partir de cada una de aquellas voces. Si recordamos que en los estudios narrativos el discurso “es el proceso de la enunciación que vehicula la intriga de la historia” (Beristáin, 155), necesariamente tendremos que admitir que, en *Bref séjour chez les vivants*, opera una suerte de pluralidad de voces que reconfiguran ese proceso de enunciación.

El análisis de la configuración textual y discursiva de la novela nos permitirá, en la última parte de esta investigación, mostrar que el trauma familiar se transforma en la necesidad de una lengua que reconfigure al sujeto, así, apelaremos al discurso psicoanalítico para acentuar el trauma como falta de lengua y, por ende, como su restitución. Finalmente, con el concepto *ricœuriano* de identidad como *ipseidad*, puntualizaremos el metadiscurso que se instala en este relato para referir la restitución de la lengua como una reconstrucción de sí mismo, la escritura en esta novela se muestra, entonces, como una experiencia del trabajo de resignificación del mundo por parte del sujeto, tarea loable que nos concierne en nuestra contemporaneidad.

I. Configuración textual: una escritura fragmentaria.

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un *desorden que se desliza a través de la palabra* y le da ese ansioso movimiento que la mantiene en un estado de eterno aplazamiento.

ROLAND BARTHES. *El grado cero de la escritura.*

En la lectura de *Bref séjour chez les vivants*, uno de los primeros rasgos particulares es la configuración textual desordenada con respecto a la tradición literaria. Marie Darrieussecq ofrece una escritura renovada que tiende a otros límites. Ya no más aquellas novelas catedralicias del siglo XIX, donde la lógica temporal y espacial pretende ser exacta, o el juego temporal de la escritura modernista. En este texto, la escritura es la del desorden, la de las texturas, la del goce. Por ello, como primer acercamiento al análisis de esta novela, proponemos considerar la superficie textual pues, como afirma Roland Barthes, es en el texto donde el propio lenguaje se pone a prueba, en juego, para lograr significados.

1. Un texto en fragmento.

“On a des scies dans la tête” (Darrieussecq, entrevista en *L’Humanité*), esta frase, tan demiúrgica, hace un justo epítome a la manera de contar el relato de *Bref séjour chez les vivants*: yuxtaposición, a veces entremezclada, de los pensamientos de cuatro personajes. Para ello, corresponde una forma específica de configurar el texto y, en conjunción, la manipulación particular de ciertos elementos (puntuación, espacio textual, tipografía) que

brindan la verosimilitud de dicha disposición. En consecuencia, Darrieussecq delinea un conjunto de transgresiones de los convencionalismos textuales que soportan su apuesta poética: desafiar la lógica de la composición narrativa.

a) El hipertexto como forma.

A primera lectura, *Bref séjour chez les vivants* resulta una escritura incómoda. Los puntos de referencia tradicionales para leer novelas son trastocados profundamente. La historia necesita reconstruirse con cada fragmento de la escritura. La voz narrativa, mediación privilegiada entre el mundo de la diégesis del relato y la realidad del lector, es puesta en crisis al perturbar su unicidad tradicional. Los puntos de focalización anclados en las voces de los personajes o en la voz narrativa son netamente contradictorios. Al mismo tiempo, el tratamiento del espacio textual en la página termina por conformar significados precisos en cada fragmento de la lectura. Más aun, es el propio lector quien debe caminar con paso firme o recular, casi a hurtadillas, entre sus lecturas para reconstruir el significado de esa escritura extraña.

Tomemos como ejemplo los siguientes pasajes donde Jeanne, presa del insomnio, es invadida por un recuerdo de infancia de un sismo que la obsesiona por haber hecho que su madre saliera de aquel letargo infinito provocado por la muerte de su hermano. Pero enseguida, a través de un caos reflexivo (que trata de simular la manera dislocada en la que los pensamientos se instalan en el cerebro humano), leemos una forma anárquica y múltiple de toda suerte de estímulos que catalizan las divagaciones del personaje y trasladan el recuerdo del temblor a varias situaciones problemáticas que acontecen en la cotidianeidad de Jeanne:

Et ça vient vers moi. La vague. Le roulement de tambour du fond de la maison, du fond de la terre, qui vient vers moi, vibration de gong immense. Bang bang derrière la tête le mur animé, la maison, dans laquelle je lisais. Et du fond de sa chambre vient le cri de ma mère, sortie de sa sieste infinie (...) Et ma mère surgit, le sol ne lui manque plus, elle crie : un tremblement de terre ! (...) Une vitre descellée, un cadre tombé à terre, deux lampes renversées et quelques verres fendus, chez nous c'était tout, mais maman était sortie de son lit

(...)

Ils s'en vont, ils ne sont plus qu'une dizaine ces derniers temps, la police les disperse à l'usure, l'amiral était très protégé, ou alors c'est notre immeuble. Quelle vie de sainte faudrait-il mener pour effacer ses fautes ? *Mira como soy y hazme como tú quieras que sea*. Tourne vire dans les draps froissés, plis dans plis ce sont eux qui transpirent, et si l'on ne bougeait plus, ils attaqueraient, blessure du talon et des fesses, escarres, par la seule emprise de la pesanteur. Granny à la fin de sa vie. John nous avait dit : si ça recommence il faut courir côté cour, pas côté jardin à cause des arbres. Ça n'a jamais recommencé. Une erreur, une anomalie du terrain. Et si c'est arrivé depuis, songeraient-elles à m'en parler ? La lettre bimensuelle de maman, *il fait beau les crocus pointent, voici venu le temps des confitures, le prunier a beaucoup donné cette année, ta sœur t'embrasse et Momo aussi*. Embrasser Momo nous n'y sommes pas arrivées tout de suite. À l'âge qu'a Nore j'étais déjà partie depuis deux ans. Comme on fait son lit on se couche. Et Diego qui prend toute la place. Cinq heures et demie, vivement le jour, jamais je ne me rendormirai (Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, 79-80)⁴.

Notemos que hay un juego de enunciación. Jeanne, recostada en su cama (“comme on fait son lit on se couche”), divaga sobre aquel terremoto donde su padre, aún casado con su madre, se mostraba como una figura paterna intachable (“John nous avait dit : si ça recommence il faut courir côté cour, pas côté jardin à cause des arbres”); mientras tanto, regresa al momento de enunciación/reflexión (recordemos que, en cuanto lectores, estamos instalados en el cerebro de los personajes y asistimos a sus pensamientos) y hace hincapié en

⁴ Es importante mencionar que todas las disposiciones tipológicas y tipográficas pertenecen a la edición original. Sin embargo, algunas veces nos permitiremos puntualizar ciertos pasajes con letras en negrita o insertando algún símbolo para clarificar nuestra lectura, mismos que serán justificados en nuestro texto. Además, a partir de esta cita, todas las referencias a la novela son de esta misma edición, sólo indicaremos, en referencia parentética, el número de página.

un problema político que acontece en su vecindario (“Ils s’en vont, ils ne sont plus qu’une dizaine ces derniers temps, la police les disperse à l’usure”).

Al mismo tiempo, nos damos cuenta que Jeanne está en un lugar donde el francés no es la lengua de comunicación. Al parecer, ella recuerda la letra de una canción en español (“*Mira como soy y hazme como tú quieras que séa*”), lo que resulta verosímil en la historia: Jeanne vive en Buenos Aires con Diego, su esposo. Más interesante aun, tenemos que concluir que las palabras en cursivas tienden a precisar el discurso de otro, pues no sólo la letra de la canción conlleva esa tipografía sino también las líneas que Jeanne recuerda que su madre ha escrito en la última carta: “*il fait beau les crocus pointent, voici venu le temps des confitures*”.

Las últimas líneas de la carta de la madre (“*ta sœur t’embrasse et Momo aussi*”) hacen que el flujo del pensamiento de Jeanne se dispare hacia la relación, casi inexistente, que tiene con su padrastro (Momo). Es más, el movimiento repentino del pensar traslada a Jeanne, líneas antes de la mención de la carta, frente a los reproches hacia sus hermanas (Anne y Nore) por la falta de tacto ante la posibilidad de alguna emergencia (“*Et si c’est arrivé depuis, songeraient-elles à m’en parler ?*”).

La propuesta de lectura anterior podría ser representada por medio del diagrama siguiente (*figura 1*). Los círculos representan los nodos interconectados que, a su vez, nos permiten hilvanar los



Figura 1: la enunciación/reflexión de Jeanne

trayectos de nuestra lectura, mismos que, por su naturaleza reticular, pueden condicionar otros varios nodos que, en el texto escrito, no son evidentes si partimos de una lectura lineal.

Estos círculos interconectados representan el drama del personaje de Jeanne: la amenaza de su articulación unificada como individuo. Por un lado, el círculo de la intimidad expresa la monotonía del matrimonio de Jeanne donde indudablemente el español se presenta como lengua de comunicación, pero siempre extranjera y problemática para ella. El círculo familiar corresponde al recuerdo de la figura intachable del padre y, al mismo tiempo, al drama familiar de la incomunicación constante con sus hermanas. Finalmente, el círculo nacional resalta los problemas políticos que se instalan como una molestia insoportable en una tierra extranjera de donde, no obstante, no quiere escapar.

Tengamos presente que, en el trabajo de significación, el lector está implicado del todo. De hecho, la propia Darrieussecq demanda una lectura más activa: “J’ai besoin d’un lecteur qui aime la littérature et qui ait cette forme-là de courage. C’est un courage, la littérature sinon on consomme du livre et je n’ai pas envie de ça. Donc je demande une sorte de collaboration active à mon lecteur” (“Comment j’écris”, 262). Así, tomar esta invitación podría significar una prueba, casi didáctica, de nuevos hábitos de lectura: la del hipertexto⁵.

⁵ Como se sabe, en la teoría literaria, notablemente en la narratología, el concepto de hipertexto ha sido definido a partir de las relaciones transtextuales (o aspectos de la textualidad, para usar los términos de Gérard Genette) con las que se concibe todo texto. Por lo tanto, Genette llama “hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (...) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (*Palimpsestos*, 17). Resulta, así, que el hipertexto es un texto en segundo grado, donde la referencia al primer texto no siempre es explícita, pero sí necesaria.

Como piensa Genette, debemos considerar que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (*Palimpsestos*, 19). A pesar de que en su obra *Palimpsestos*, el crítico francés se dedica a analizar relaciones hipertextuales más pertinentes, lejos de una hermenéutica erudita *ad infinitum*, aquél considera también “la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada” (19).

En esta investigación, apelamos a la metáfora de una *lectura en red* derivada del hipertexto informático, donde estamos más interesados por las conexiones que el lector establece para leer un texto

George Landow, en su estudio sobre la relación entre el hipertexto informático y la crítica literaria, afirma que la configuración textual del hipertexto se basa en “una escritura no secuencial, [en] un texto que se bifurca (...), una serie de bloques de texto conectados entre sí por *enlaces que forman diferentes itinerarios para el usuario*” (25). Por lo tanto, la experiencia lectora en el hipertexto es la de la heterogeneidad temática, la de los saltos abruptos y, sobre todo, la no-linealidad.

El lector de hipertextos es un constructor de vínculos y significados que trazan una trayectoria específica aunque contingente. Por ello, estrechamente ligado a la demanda de Darrieussecq de un lector ideal, como afirma Landow, “la versatilidad del hipertexto, que se manifiesta en múltiples enlaces entre bloques individuales de texto, requiere un lector activo” (29). Por consiguiente, las preguntas formuladas por Landow en su esquema resultan pertinentes (*figura 2*).

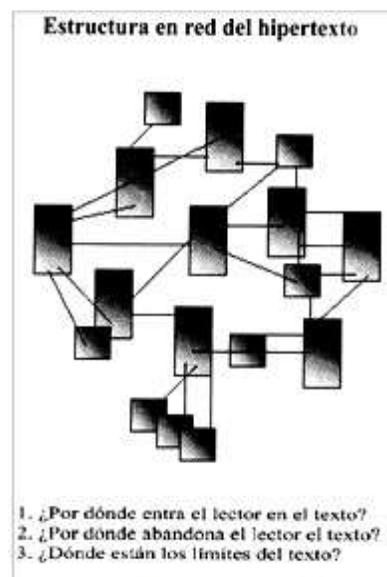


Figura 2: Landow, 104.

Si bien Darrieussecq no ha sido la primera en proponer este tipo de lectura/escritura⁶, sí podemos anticipar que la disposición textual de *Bref séjour chez les vivants* se vale de esa

particular (a lo que llamaremos hábitos de lectura) que por la transtextualidad en sí. Por consiguiente, nuestra noción de hipertexto se acerca más a aquella aceptación pragmática y socializada que arguye Genette: una transposición de la estructura del hipertexto informático al texto literario y las formas (hábitos) que el lector antepone a su lectura. Consideramos, entonces, que los hábitos de lectura de hipertextos informáticos están influenciando la *textualidad* literaria en la actualidad, por ello mismo, conservarnos el concepto de hipertexto para resaltar esa apuesta lectora, casi didáctica, en *Bref séjour chez les vivants*.

⁶ En la tradición francesa, tenemos que recordar, entre varios ejemplos, la novela de Claude Simon, *La ruta de Flandes* (1960), donde la trama se construye a partir de cuatro voces narrativas deliberadamente superpuestas, representadas en forma fragmentaria para dar una sensación de no-linealidad, que incesantemente buscan su unidad, pues de hecho imitan el caos de la guerra.

estructura caleidoscópica para reconstruir la narración y, como ella misma lo llama, la experimentación de otros hábitos de lectura.

Así mismo, es importante recordar la propuesta de Roland Barthes sobre una estructura en fragmento de la escritura literaria: “los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me apoyo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: el centro, ¿qué?” (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 101). Debemos decir que esta *forma fragmentaria* no sólo se repite a lo largo de la novela, sino que es una figura constante que permite acceder al sentido del propio texto: crear significados por medio de la combinación de esos mismos fragmentos y ya no por una lógica consecuente y lineal. De este modo, para Barthes, el resultado final de ese tipo de texto no es “encontrar, en la lectura del mundo y del sujeto, oposiciones, sino *desbordamientos, intromisiones, fugas, deslizamientos, desplazamientos, desbarramientos*” (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 76). Intentaremos, entonces, reconstruir la significación de la lectura a través de los trazos, en las pistas que nos proporcionan esos *desbordamientos*.

b) Espacio textual.

Uno de los casos más curiosos de los convencionalismos textuales transformados en esta novela es el tratamiento de la página. Así, se instala una cierta espacialidad, materialidad, en la propia historia contada. En general, podemos atribuir a esos espacios en blanco entre frases y párrafos una significación de silencio, si partimos de la idea de que los personajes, más que contar sus historias, son invadidos por impresiones, recuerdos y actos involuntarios que forzosamente pasan por el mecanismo de la reflexión del pensamiento. Por ello, podemos decir que en esta novela, las palabras adquieren un valor espacial.

Un ejemplo paradigmático de esta propuesta es la escritura de la muerte de Jeanne quien, de regreso de una cita fallida, cae a un río y, en consecuencia, muere ahogada. El lector asiste a su agonía, bajo un tono casi paródico, y, gracias a la disposición espacial del texto, pareciera que se observa la desaparición funesta de Jeanne. En diez páginas, la narración pretende que el lector experimente la angustia (disfrazada de sarcasmo) de esa mujer ante lo inminente; pero es la distribución de las palabras en la hoja de papel la que produce finalmente la sensación de finitud. Al principio, un espacio cerrado entre párrafos medianamente largos logra expresar la conmoción (y casi esperanza última) de Jeanne de poder salir bien librada del accidente; sin embargo, al final del episodio, los párrafos se hacen más espaciosos y menos largos, casi telegráficos, para simular la falta de aire y la muerte progresiva:

enfin

les voilà tous

ils sont tous venus Pierre maman John Anne et Nore pourtant ça leur fait cher les billets d'avions vous n'auriez pas dû

mouches étincelles et ce sourire

ils ont même loué un orchestre *la la la* ça fait des frais

mon Dieu faites que mon slip et mon soutien-gorge soient assortis

orchestre

assortis (258-259).

La manipulación del espacio textual es particular en cada fragmento; de esta manera, las palabras son cargadas de un sentido de plasticidad, de puesta en juego del espacio. Esta plasticidad se convertirá en una forma de jugar con el texto, de hacerlo más móvil y de articularlo con la configuración narrativa ya transgredida. Como sostiene Claude Dédomon: “écrire revient donc chez Marie Darrieussecq à une sorte de progression dans l’espace, une sorte de conquête de l’espace plastique, où la disjonction est reine : lambeaux de phrases, paragraphes orphelins, mots isolés, parties dépareillées se côtoient” (9).

c) Puntuación y tipografía.

Otros de los convencionalismos tradicionales de la novela, transgredidos en *Bref séjour chez les vivants*, son la tipografía y la puntuación. Las modificaciones particulares de estos dos elementos textuales son las más repetitivas y se manifiestan casi como recurso exclusivo en cada pasaje del texto, sin embargo, podemos observar algunas regularidades en su uso a lo largo de la novela.

El empleo de una tipografía diferente está ligado a la fragmentación de la voz narrativa en voces múltiples, donde se asiste a un pensamiento que no termina por concretizarse en frases normativamente configuradas. En el extracto que sigue, como se ha demostrado en líneas anteriores, las palabras en cursivas representan la conjugación, en el discurso de cada personaje, de las palabras ajenas, a veces, concatenadas de manera anárquica. En el ejemplo, el entresueño de Nore (la hija más pequeña de la familia Johnson), narrado en tercera persona, se confunde con los fragmentos del noticiero de la radio, lo cual provoca una yuxtaposición vocal para dar el efecto de desarticulación narrativa que, de una u otra forma, complementa el mundo narrado.

Le soleil fixe coupe le lit en deux, non, le rayon s'est décalé déjà, vers l'oreiller, elle est réveillée, *le tremblement de terre qui a secoué hier la Turquie*, si les murs maintenant, le sol, l'échelle de Richter qui est une échelle comment dit-on, exponentielle, plus on monte plus c'est fort, c'est une idée difficile à... *Le serial killer le tueur en série isolait préalablement ses victimes dans la foule* R en restant parfaitement immobile, elle n'aura plus, dans deux minutes, qu'un seul œil au soleil, ça lui fera des yeux vairons, de jolis yeux vairons pour personne R *le petit garçon enfermé dans la cave les trois premières années de sa vie*, personne n'écoute cette radio, ils sont déjà à prendre le café sur la terrasse, à regarder pousser leur herbe, leurs roses, il faudrait descendre et éteindre, *l'ouragan Mitch laisse le Honduras exsangue* R le soleil glisse sur l'arrondi de l'œil, il suffit d'être assez patiente et l'on sent le très lent souffle de la course du soleil, (13-14).

Otra manifestación de este mismo principio, son las palabras de origen extranjero. Por ejemplo, en la conversación que Jeanne supuestamente sostiene con su padre, quien es anglófono, incluso tenemos que observar que el uso de las palabras en negrita refuerza la sistematización tipográfica del texto: “Mais le problème, c'est le soleil. Argent, il n'y a pas de case argent, elle pourrait appeler John, *Hi Dad, I need Money for my phone bill, oh, how nice to hear you, how long has it been*” (113). Darrieussecq no invoca la convencionalidad del uso del guión largo para representar esa conversación. Tenemos que estar conscientes que el ejemplo no es un diálogo, es un pensamiento, una suposición del posible reproche que el padre de Jeanne le hará.

Junto al uso específico de la tipografía, también podemos observar la puntuación. Es notorio que, en esta novela, hay una reorganización del sistema de puntuación, reconfigurado para connotar diferentes efectos en la disposición narrativa de voces múltiples. En primer lugar, la negligencia del punto final en muchos párrafos puede explicarse por un cierto efecto de flujo del pensamiento, donde las reglas de la frase gramatical sólo tienen un efecto pormenorizado. El sentido de la frase y del párrafo es el

flujo, el devenir infinito, más ligado a la representación de la forma de pensar que al convencionalismo escritural; lo cual se concatena inmediatamente al uso restrictivo de mayúsculas al inicio de varios párrafos.

Si hemos acentuado que la mediación de la voz narrativa está basada en la multiplicidad de voces y que la presencia de una tipología variada puede ayudarnos a diferenciar los niveles de enunciación, el uso de la puntuación queda subordinado a efectos particulares. Por instantes, el punto y seguido puede avisarnos del cambio de voz, así como la ausencia del punto y aparte nos da pistas de un pensamiento fugaz y fragmentado, pero que fluye a través del texto; el punto final siempre está a la espera, incluso en el último párrafo de la novela. No obstante, hay ocasiones que la puntuación no nos auxilia del todo, como en esta cita:

Elle prend un dahlia blanc dans sa main libre, l'écrase un peu, pompon, // Anne est en larmes que faire, a toujours eu des crises, vivre pour soi, à l'âge que *j'*ai, trois filles et quatre accouchements, déjà que Nore vit avec nous, occupe le terrain, si peu d'intimité, Momo, elles ne l'ont jamais vraiment accepté, John comme un dieu, un dieu perdu, *Daddy*, Anne croit que tout le malheur est sur elle, qu'elle seule souffre, a souffert et souffrira (21).

En este párrafo, la puntuación sirve poco para distinguir las voces narrativas. Por un lado, creemos que después de las barras, que hemos introducido, hay un cambio de voz, reforzado por el pronombre *je* que se introduce líneas adelante. Esa voz narrativa en primera persona (la madre de las hermanas Johnson) continúa delineando el discurso, pero será interrumpida por un narrador en tercera persona (“Elle prend un dahlia blanc dans sa main libre”). Estamos ante una situación desestructurada de los convencionalismos tradicionales que nos obliga a reconocer otros hábitos de lectura, como piensa Barthes: “un texto de comillas

inciertas, de paréntesis flotantes (nunca cerrar los paréntesis es, en toda exactitud: ir a la deriva). Eso depende también del lector, quien *produce el escalonamiento de las lecturas*” (Roland Barthes por Roland Barthes, 116).

Los elementos textuales mencionados dan cuenta de la reconfiguración del texto, necesaria para proponer una lectura particular. *Bref séjour chez les vivants* nos insta a ser lectores activos y a formular itinerarios de lectura: fronteras que puedan ser franqueadas para buscar otros horizontes posibles de significación. Pero quizá, donde la multiplicidad de voces narrativas, y por ende la configuración textual, sea más significativa es en la sintaxis y en el léxico. Allí donde la tipografía y la puntuación anclan sus límites, al mismo tiempo que los niegan, las propias palabras nos permitirán continuar el tejido del texto.

2. Un sentido multiplicado.

Con los estudios sistemáticos que hiciera Ferdinand de Saussure sobre la lengua, estamos acostumbrados a acceder al sentido del discurso a través de la frase lógica y, en consecuencia, por medio de un orden regular de las palabras en ella, es decir, a través de la sintaxis. Por su parte, Roland Barthes sugiere que esta concepción se ha centrado en la gramática predicativa: “la Phrase est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes. De là son achèvement: comment une hiérarchie pourrait-elle rester ouverte ? La Phrase est achevée, elle est même précisément : ce langage-là qui est achevé” (*Le plaisir du texte*, 68). Ante ello, sobre todo frente a textos que desbordan los límites tradicionales de la escritura, Barthes propone una *gramática locutiva*, del habla.

Tenemos que observar, entonces, que las palabras del discurso de los personajes de *Bref séjour chez les vivants*, en cuanto que son expresiones de sus pensamientos, se encuentran fuera de la frase o, por lo menos, retan el orden y la función de la sintaxis tradicional. Así, pretendemos analizar el sentido múltiple y contrapuesto, aunque necesariamente complementario, que opera en la representación del uso de la lengua (el orden sintáctico y el léxico particular) de tres voces narrativas en *Bref séjour chez les vivants*: las hermanas Johnson.

a) Nore: lengua-instrumento.

La voz narrativa del personaje de Nore (la hija menor de los Johnson, adolescente que vive en casa de su madre) es quizá una de las que presenta más regularidad sintáctica o, si se prefiere, la que menos transformaciones del orden sintáctico convencional sufre: “Moi j’aime bien quand tout est calme. J’aime bien quand on est seul, juste avant de sortir, quand on est seul avant une histoire c’est doux. Il faut que je m’épile avant d’y aller, quelle heure...” (174). Podríamos pensar que este orden sintáctico, netamente escolar, se debe a la edad que tiene Nore y la posición que ocupa en su familia con respecto a sus hermanas: una especie de hedonismo irresponsable.

El pensamiento de Nore es súbitamente invadido por los discursos externos (las palabras de sus familiares, de sus profesores, de sus romances, de sus citas, toda suerte de textos que giran en el mundo); pero la sintaxis de la voz nunca pone en duda la lengua misma, por el contrario, trata de ajustarse al orden establecido. Para Nore, la lengua es un instrumento comunicativo y utilitarista: busca satisfacer necesidades inmediatas y placeres efímeros. Analicemos el siguiente pasaje, una visita de Nore al oftalmólogo:

sa main est douce et ferme, posant la monture sur mon nez, ajustant les branches derrière mes oreilles, changement de verre, concentration, application, m'en remettrais-je ainsi aux mains de, tréfonds de l'âme *une myopie légère presque stabilisée*

ses mains changent encore la lentille, doigts au menton, à la tempe, lentement et doucement, oui, doucement, cette sensation, cette vague montant le long de la boîte crânienne, rétrécissant le cuir chevelu... (35-36).

A diferencia de las otras dos voces narrativas (Anne y Jeanne), para Nore las palabras no son problemáticas, es más, la mayor parte de su discurso en la novela es descriptivo: usa las palabras para delinear los posibles mensajes a transmitir, eso es todo. En el pasaje citado, el placer del roce de las manos del oftalmólogo la transporta a sensaciones físicas, eventualmente a hacer conjeturas sobre sus múltiples amantes (“m'en remettrais-je ainsi aux mains de”). En fin, el mundo para Nore es material, inmediato, efímero y, en el mejor de los casos, placentero; pero al mismo tiempo, es un mundo huidizo e inhabitable.

No resulta raro, entonces, que la mayor parte del discurso del pensamiento de Nore sea descripciones, pinceladas del orden decorativo del mundo, por lo que una sintaxis ordenada y con pocos exabruptos es muy útil. Pareciera que las palabras, en su materialidad, pierden el reconocimiento propio donde Nore se convierte en un canal, en vacuidad que emula la supuesta función primigenia de la lengua: la comunicación aséptica.

b) Jeanne: lengua extranjera.

Podríamos decir que en la triada Johnson, Jeanne es la hija rebelde que huye muy temprano de casa. Tras varios viajes de exploración por el mundo, el relato nos muestra una mujer recientemente casada con un argentino. La lengua, entonces, no sólo es un recurso comunicativo, es sobre todo un extrañamiento y, en consecuencia, un distanciamiento de las

palabras. Como profesora de francés en un país hispano, Jeanne se encuentra en la traducción (casi involuntaria) desde lo más íntimo, como sus propios sueños, hasta la absurda cotidianeidad en la que vive.

Para Jeanne, las palabras y la sintaxis son un malestar, casi angustioso, de una realidad que intenta ser evadida. La extranjería de la lengua se expresa, justamente, en la poca destreza al usar las lenguas, incluso la materna. Para esta voz narrativa, las palabras representan, más que un instrumento de comunicación, una puesta en juego de la imposibilidad total de comunicación. Veamos este extracto del pensamiento de Jeanne:

La secrétaire quel boulot de merde il parait qu'**elle couche avec le**, comme au supermarché de la rue Montijo cette femme qui pèse des fruits et des légumes toute la journée, même pas le temps d'un bonjour d'un au revoir, client suivant, sachet suivant, sortir l'étiquette et la coller, tout ça pour éviter des vols de quelques grammes je me demande si c'est rentable... d'ailleurs en y réfléchissant une seconde c'est un travail de machine il suffirait d'un programme très simple mais **ce pays est**, d'une caméra je ne sais pas à reconnaissance optique, *bip* abricots, *bip* papayes, consommateur suivant. (170).

Primeramente, tenemos que notar que las frases en negrita no tienen complementos (efecto que se repite continuamente en esta voz), una forma de autocensura, de temer incluso a los propios pensamientos. Más aun, notamos que, en el extracto, las comas que introducen las actividades de la cajera sustituyen al verbo, como si la posibilidad de acción voluntaria diera paso a un automatismo eterno, cuestión que se liga con la adjetivación del “travail de machine”.

Esa imposibilidad de comunicación y de sentido se expresa en el malestar léxico, fenómeno que caracteriza a esta voz narrativa, pues se encuentra varada entre lenguas que sólo conoce (y en las que se reconoce) superficialmente: “Faire cours se donner en spectacle

pas une minute de repos, débrancher comment dit-on débranchage débranchement on se fait étêter arbre coupé net, hop, quel employé de bureau admettrait qu'on lui occupe ainsi la crâne minute par minute" (170). La vacilación eterna entre las lenguas conocidas, en contextos de superficialidad (como puede ser el automatismo de un profesor de lengua extranjera), se convierte para Jeanne en el símbolo de sus pensamientos y de sus relaciones problemáticas con su familia: la fuga, el errante eterno, la extranjería absoluta.

Con lo dicho, podemos visualizar claramente el discurso de esta voz narrativa: "Les Français croient toujours que, la plus belle langue du monde. Diego qui me demande si je suis la même dans toutes les langues. Je ne sais même pas si je suis la même d'une phrase à l'autre" (83). Jeanne se enfrenta a una inestabilidad lingüística sufrida por su propia extranjería de facto, instalada en un país de habla hispana, y por el malestar que le causa la lengua propia y la de los otros, una especie de rechazo de las palabras para poder construir un sentido y, al mismo tiempo, un rechazo para superar ese *impasse*.

Si para Nore las palabras no son más que instrumentos, a veces imperfectos, que sirven de canal comunicativo, para Jeanne las palabras son en sí mismas un conflicto (al ser incapaz de dominar una lengua, por lo tanto, de reconocerse en ella) que la orillan a victimizar su situación.

c) Anne: lengua reconstruida.

La voz narrativa que representa el pensamiento de Anne, la hija mediana de la familia Johnson, que atormentada por las relaciones familiares decide mudarse, contiene un conflicto particular con las palabras. Como a Jeanne, le cuesta reconocerse en su lengua

materna pero, a diferencia de ella, Anne no acude a otras lenguas, o al juego de la traducción equívoca, para saberse perdida en una multiplicidad de signos.

Podemos notar el conflicto de Anne con la lengua en la multiplicidad de formas sintácticas de su discurso pues, en contraste con Nore, no equipara un valor puramente pragmático a las palabras, sino que la extrañeza de éstas es el punto de partida. En la cita siguiente, el pensamiento de Anne se disgrega en una suerte de frases cortas, incluso sintagmas aislados, que intentan reconstruir un recuerdo de infancia yuxtapuesto al momento de enunciación: “La tour Ouest jette son ombre vers l’Ouest, soleil pâle. Ils avaient des parents, quand même, Hans et Gretel. La sorcière. En ce temps-là... Vivaient... Ils vécutent heureux et. Rien, le soleil. Personne. Le soleil sur le parvis, l’ombre de la tour Est. Impeccablement droite sur le bout de forêt rectangle impeccable” (11). Con este estilo, casi telegráfico, del orden sintáctico, ¿acaso esta voz no pretende afirmar que los recuerdos siempre son fragmentarios e huidizos como la frase *locutiva* que propone Barthes?

Por igual, los ensayos lingüísticos de esta voz narrativa, que presentan mayor variabilidad que el resto de las voces, dan su justo lugar al discurso de los otros y al mundo textual que subyace en los pensamientos. Sin embargo, esta sintaxis caótica podríamos caracterizarla como un *en acto*, o en búsqueda, porque asistimos al momento preciso de la reconstrucción de las palabras y del lenguaje, del reconocimiento de una tarea frente a la lengua. En el pasaje siguiente, Anne, con pocas esperanzas de lograr la cita que tenía planeada para el día, comienza a cavilar sobre un anuncio publicitario que busca mujeres con ciertas características para pruebas farmacológicas. Observemos, entonces, cómo este pasaje anodino refleja esa necesidad de cuestionar las palabras.

GROUPE PHARMACEUTIQUE

Cherche pour test en laboratoire

Ils ne diraient pas « en laboratoire »

cherche pour test

pour tester de nouveaux produits/médicaments

jeunes femmes 25-35 libres/disponibles/nullipares,

ce mot

présentant haute sensibilité haute moralité grandes qualités d'âme

émotionnelles sensuelles très affectives très

ils ne diraient pas

des madrépores, éponges sous la mer, à peine effleurées elles cillent, gros yeux sous la mer, coraux animés d'eux-mêmes on croit que c'est le courant sous-marin, mais non

très sensibles, comme les fleurs, les plantes (12).

Salta a la vista que las palabras, en el mismo momento de recrearse en el discurso, resultan problemáticas. Observemos que Anne fustiga su propia lengua al dejar en suspenso el contraste entre la palabra *nullipares* (“qui n’a encore jamais accouché”, según el diccionario *Le Robert*) y *madrépores* (“de *madre* « *mère* » et *poro* « *pore* »”, en el mismo diccionario), así como su contraposición. De esta forma, no sólo se cuestiona la sensibilidad y la sensualidad de las nulíparas, sino que hay un contraste preciso con las madréporas, suerte de madres bifurcadas y expandidas en los corales; por lo tanto, ¿cómo no encontrar una equivalencia de madrépora en esta mujer (Anne) que puede establecer múltiples redes con los cerebros de sus familiares, pero que teme situarse como una nulípara, poco proclive incluso para engendrar su propia lengua?

Con este cuestionamiento lingüístico, podemos intuir que la voz narrativa de Anne difiere en demasía del discurso de sus hermanas. Nore no está interesada por las palabras, al menos no por su potencialidad creadora ni mucho menos por su extrañeza, como el caso de

Jeanne. Por su parte, ésta última se pierde en la lengua, en sus esfuerzos vanos por escapar de ella, de quedarse en la superficie del entre-lenguas para justificar su dolor. Es Anne quien interroga la lengua y quien será, a su vez, interrogada por ella, las palabras son un ensayo de reconstrucción, de búsqueda de sentido y, por ende, de la potencialidad lingüística de una sintaxis en movimiento.

En este primer acercamiento a *Bref séjour chez les vivants*, nos hemos interrogado sobre los elementos textuales que configuran esta novela. Bajo la égida de la forma hipertextual de la estructura de la narración, hemos analizado los indicios (espacios textuales, tipografía, puntuación) que nos permiten acceder a la multiplicidad de voces que construyen el relato y lo significan. Igualmente, hemos considerado que es en el uso particular y en contraste del léxico y de la sintaxis donde Marie Darrieussecq logra definir, de manera puntual, las diferentes voces de la narración. En el siguiente apartado nos preguntaremos cómo opera esta polifonía en la novela y cómo se contraponen esas voces en el discurso de esta ficción.

II. Discurso plural como mediación narrativa.

La narración deja de ser lo que se da a ver, mediante y bajo el ángulo de vista de un actor espectador elegido. El reinado de la conciencia circunspecta \hat{R} de la circunspección narrativa (del “yo” que mira en su derredor y mantiene bajo su mirada) \hat{R} es amenazado sutilmente, aunque no termine, claro está.

MAURICE BLANCHOT. *La voz narrativa*.

Como bien se establece en la contraportada de *Bref séjour chez les vivants*, en la edición de Gallimard: “Nous sommes dans leur cerveau. Il y a un fantôme”; en nuestro estatus de lector, no podemos ser ciegos ante la configuración narrativa y vocal de esta novela: estamos ante una mediación narrativa insolente, fustigadora y transgresora de los convencionalismos novelísticos tradicionales. En este apartado, pretendemos desarticular las voces narrativas que median entre este relato y el lector. Consideramos que la división en varias perspectivas narrativas, centradas en las voces de los personajes, configura la narración y se contrapone, al mismo tiempo, a una voz unívoca. Así, para acceder al mundo narrativo y delinear los discursos, a veces contrapuestos, que configuran la novela, necesitamos forzosamente reconstruir el relato desde un nivel polifónico.

1. Una narración inestable.

a) Narrar el pensamiento.

Si analizamos casi cualquier fragmento de *Bref séjour chez les vivants*, podemos estar seguros de que el mundo diegético de la novela está construido por la representación del

pensamiento de los personajes: leemos sus cavilaciones, sus dudas, sus suposiciones; estamos en sus cerebros. En la cita que sigue, podemos percatarnos de los pesares que despiertan a Nore, la hija más pequeña de los Johnson, respecto de los reproches que su hermana Anne hace a su madre y, al mismo tiempo, los que ella misma dirige a su padrastro (“il va décapiter les pince-oreilles”).

pétardes stupides, sa tondeuse stupide, dès neuf heures du matin, à l’assaut du jardin il va décapiter les pince-oreilles, *c’est calme la campagne c’est si calme*, il disait à Anne *comment peux-tu vivre à Paris ?* Maman s’est appuyée au gros chêne ; pas appuyée, la main posée seulement, palpe, je n’entends rien, bruit aéroportuaire de la tondeuse sur le visage couleur pétale de ma mère (22-23).

La voz narrativa de este fragmento está entrecortada por las palabras ajenas (“*c’est calme la campagne c’est si calme*, il disait à Anne *comment peux-tu vivre à Paris ?*”) y por frases desarticuladas (“Maman s’est appuyée au gros chêne ; pas appuyée, la main posée seulement, palpe”); resulta, entonces, una representación del flujo del pensamiento. El reto de esta novela es representar los equívocos y las dudas del pensar, pero al mismo tiempo, subrayarlos como el único medio posible de representar la conciencia individual⁷.

Si prestamos atención a ciertas ideas en la voz de los personajes, nos percatamos que la pregunta por el funcionamiento del cerebro y su significado para la escritura es una constante: “On sait bien que c’est là-haut qu’on pense. On sent le nuage, le halo qui dit *je* et la circulation des idées” (157). Aun más interesante, en la cita siguiente, se reflexiona sobre la experiencia de los sueños como motores de significación de la conciencia:

⁷ Usamos el término conciencia como símil de la actividad cerebral y no como pensamiento lógico o moral.

D'un coup le rêve a resurgi, sa forme, sa couleur, il suffit de dévider la pelote : comme le titre d'un livre ou le nom qu'on avait sur le bout de la langue, et qui soudain explose dans la tête, avec tout ce qu'il entraîne, une époque, une ville, une famille, l'élargissement du monde : reconstitués, les mouettes, les carreaux de la mer, défilant sous moi les pans de la falaise, tout a repris sa place, monde antérieur intact (75).

Podemos decir, entonces, que la preocupación por el funcionamiento del cerebro desata cierta poética de la escritura literaria de la conciencia y su representación. Esas frases entrecortadas, las diferentes tipografías que intentan diversificar las voces contrarias y la significación del discurso siempre en suspenso, demuestran una preocupación literaria: “A certain poetic truth about how such mental events are experienced” (Kemp, 431).

Por esta vía, la experiencia del pensamiento y de la conciencia encuentra una forma escritural en esta novela; como lectores, no estamos frente a un discurso lineal que entreteje un mundo uniforme y unívoco, todo lo contrario. Esta novela es un tejido de pensamientos fragmentados que representan justamente la imposibilidad de una gramática cerebral precisa, lo que se privilegia es el desorden como posibilidad de representación de la conciencia y, en consecuencia, de su significación. Simon Kemp lo apunta con precisión: “Their presence [el discurso fragmentado] underlines the non-communicative nature of mental discourse (...) but has no need to recount its perceptions and actions to itself linguistically” (436).

Si bien esta experiencia extra-lingüística trata de representar, a partir de varios recursos (descripción de imágenes, textos no-literarios incrustados en la narración, juego de tipografía y de puntuación), la configuración desarticulada de la conciencia, ésta no deja de ser un lenguaje. Más precisamente, es una lengua del flujo cerebral que se somete a sus propias reglas, casi individuales en cada cerebro que imagina y piensa y, por lo tanto, encarna un reto para la significación del mundo narrado. Darrieussecq revela ese objetivo:

“J’essayais d’attraper, comme ça, dans un livre de réseaux de pensées qui ont entre elles [las voces narrativas] des échos, des espèces d’effet de télépathie (...) C’était une écriture particulière. Une écriture de la sensation. Le cerveau est un organe de sens” (“Comment j’écris”, 7).

Esta representación del pensamiento es ante todo una postura literaria. Es un esfuerzo de descentramiento de los presupuestos de un individuo que piensa en un lenguaje estructurado con frases exactas y, sobre todo, la posibilidad de repensar la literatura a través de la desarticulación de la frase lógica y gramatical para acceder a una explosión significativa de lecturas plurales. Roland Barthes utiliza la metáfora de la estereofonía⁸ para explicar este fenómeno de elementos en fuga: “en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c’eût été la loi de ce langage-là” (*Le plaisir du texte*, 67). Por su parte, Marie Darrieussecq, en una entrevista otorgada a Nicolas Alain, aclara al respecto:

Ça part de cette idée très simple que quand on pense, on ne pense pas en phrases, ou très rarement. C’est très rare qu’on ait une phrase construite dans la tête. On a des images, des souvenirs, un bout de musique qui passe, une idée mais vague. C’est rare qu’on les formule. Comment mettre ça sur le papier ? Ce n’est pas le « stream-of-consciousness » qui est déjà très écrit. C’est vraiment très peu narratif et plus proche de la poésie. (citado en Kemp, 436).

Vale la pena recordar, bajo este supuesto, que el reto del monólogo interior ha sido ofrecer a los lectores la posibilidad de acceder a una conciencia reflexiva que, desdoblada la mayoría de las veces, logra narrarse. La narración no sólo se convierte en parcial con respecto al

⁸ Estereofónico: “Dicho de un sonido registrado simultáneamente desde dos o más puntos convenientemente distanciados para que, al reproducirlo, dé una sensación de relieve espacial”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=estereofonia> (consultado: 10 diciembre 2012).

mundo diegético, sino que una misma conciencia puede ser sometida a juicio y ser vista incluso desde múltiples miradas. Sin embargo, el monólogo interior, como modelo de narración de la conciencia, conlleva un problema lingüístico, como lo señala Michel Butor:

On nous dit ce qui s'est passé, ce qui a été vécu, on ne nous dit pas comment on le sait, comment dans la réalité, on pourrait le savoir pour des événements de ce genre.

Or cet oubli, cette oblitération, chez les grands artisans du monologue intérieur, a l'immense inconvénient de camoufler un problème encore plus grave, celui du langage lui-même. En effet, on suppose chez le personnage narrateur un langage articulé là où d'habitude il n'y en a pas (...) C'est toute cette dynamique de la conscience et de la prise de conscience, de l'accession au langage, dont il est impossible de rendre compte. (79).

¿Cómo puede una conciencia narrarse a sí misma y al mismo tiempo intentar ser legible? Tendremos que analizar el sistema narrativo de esta novela para poder responder esa pregunta.

b) Un narrador desplegado.

Recordemos que la figura del narrador no sólo es una cuestión técnica del andamiaje literario, sino que es la piedra nodal que constituye todo relato. Como lo sugiere Luz Aurora Pimentel, “en un relato el lector va conociendo ese universo de acción humana gracias a la *intermediación de un enunciador* que lo construye en el acto mismo de narrarlo” (134). Sólo habrá relato en la medida en que haya un narrador que lo construya. El narrador, por su parte, se desliza en el relato a través de formas diferentes. Gérard Genette asevera que el modo del discurso narrativo permite la posibilidad de multiplicar los puntos de vista de la acción desde diferentes ángulos, por lo tanto, la perspectiva narrativa será un “principio de selección y restricción de la información narrativa” (citado en Pimentel, 121). En suma, la

perspectiva permite preguntarse sobre quién es el narrador a través de dos indicios: la focalización (la mirada y las miradas que construye el mundo narrativo) y la voz (el discurso que guía la construcción del mundo diegético).

En primera instancia, “la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel, 98). Con ello, si hemos dicho que la narración en *Bref séjour chez les vivants* se establece a través de la mediación de la conciencia de las diferentes voces que la constituyen, forzosamente tendríamos que pensar que la focalización está en relación con cada conciencia narrada. En cada fragmento de la novela⁹, dependiendo de la voz que se narra en sus pensamientos y por medio de ellos, tendremos que dar cuenta de una focalización interna múltiple pues hay un juego de complementariedad entre las voces de los personajes.

Si la focalización es un principio de perspectiva, del grado de información que puede ser transmitido a partir del principio lógico de la mirada (o de los procesos mentales como se nos invita a aceptar en *Bref séjour chez les vivants*), la voz narrativa parte de un principio discursivo: “[un] aspect de l’action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet et ce sujet n’étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l’action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative” (Genette, “Discours du récit”, 226).

⁹ Vale decir que los fragmentos de la novela están divididos por medio de asteriscos, un indicio que nos permite saber, en principio, en qué cerebro nos instalamos. De hecho, Marie Darrieussecq se ha quejado de la versión inglesa de su novela, donde los editores han decidido anteponer a cada fragmento el nombre del personaje, es decir, hacer explícita la lectura del cerebro de los personajes y así vedar al lector su trabajo de búsqueda de sentido.

Ante lo dicho, tenemos que aceptar que lo común en *Bref séjour chez les vivants* son voces narrativas que desarticulan, o ponen en cuestión, la posibilidad de una voz narrativa unívoca y uniforme. Podemos decir, entonces, que la conjunción de esas voces narrativas (en tanto que son conciencias que se narran para sí en sus propios pensamientos) representa una voz desarticulada y multiplicada, donde lo importante es que las múltiples voces presentes (Nore, Jeanne, Anne y Granny *—la madre de aquellas—*) establecen un contraste articulado en el discurso. Para ilustrar esta idea, analicemos el juego de voces en los ejemplos que siguen:

Il faudra voir la mer au maximum, à plein le cerveau comme une éponge. Enregistrer ce moment-ci, comme une vignette de la mer. Pour me la décrire, **pour me la dire à moi-même**, plus tard. Cette mer-ci. Le cœur gonflé à bloc, un sentiment d'inépuisable. Le cœur gros. Ou bien, revenir tous les jours, depuis loin de la mer, ne pas avoir peur, ne pas croire que tout est dit. Comme un travail. Il fait meilleur dans la voiture. Il faudrait se décider, **quatorze heures trente et tu rêves encore**. (101).

Ese extracto muestra la estabilidad sintáctica del monólogo interior: un yo autoreflexivo que se desdobra para ser el punto de referencia de la narración, para narrar a partir de su conciencia central en un lenguaje aséptico que sirve de comunicación. En los pasajes en negrita, el personaje-narrador hace un monólogo en su conciencia, primero para dirigirse a sí mismo, después para interpelarse como segunda persona, a la manera de un reproche.

Sin embargo, la voz narrativa en *Bref séjour chez les vivants* no es estable y, mucho menos, configura un lenguaje uniforme: hay diferencias discursivas entre las voces que cohabitan en este texto. Veamos el contraste de la narración de conciencias, ahora en el cerebro de Anne: “Évidemment je n’ai pas de message, chiffre zéro clignotant rouge, et au courrier, rien, cette carte de Jeanne, et puis cette facture... *no way*. Et ça, qu’est-ce que c’est.

EDF. Vous avez choisi d'adhérer au contrat « Relevé Confiance » et nous vous en félicitons.” (61).

La conciencia que se narra a sí misma por medio de una lengua particular se pone en contraste justamente porque no puede acceder a la lengua y comunicar. Entonces, es justo por medio del lenguaje que Marie Darrieussecq propone una vía de escritura: dejarse habitar por la lengua y representar el pensamiento de los personajes en contraste. De esta forma, podemos saber la conciencia que narra y bajo qué lengua en particular: el juego de voces en contraste conduce el mundo narrativo de esta novela. Para completar nuestro ejemplo, al acceder al pensamiento de Jeanne, podemos contrastar esa voz que narra sus pensamientos con respecto al de sus hermanas, pues posee una visión singular:

Je vais me réveiller, me lever épuisée. Acheter de l'assouplissant pour le linge. Il faut que je m'habitue à la nouvelle bonne, *Maria Pilar*, hay que comprar, comment dit-on de l'assouplissant. *Suplín*. Et mon cours, *Bonjour*, de quoi allons-nous parler aujourd'hui ? Avez-vous passé une bonne semaine ? Vous mariez-vous samedi ? Divorcerez-vous dimanche ? Répondez aux questions. Qui rit vendredi dimanche pleurera. Pleurra. Pleurira. *Llorará*. (83).

A partir de lo anterior, tenemos que subrayar que la manera de viajar en el mundo narrativo de *Bref séjour chez les vivants* es por medio del contraste de voces que narran sus conciencias y en el esfuerzo del lector por discernir quién es la voz que narra cada fragmento (figura 3). Así, el proceso de narración sólo resulta significativo si tenemos presente que esas conciencias acceden al lenguaje para

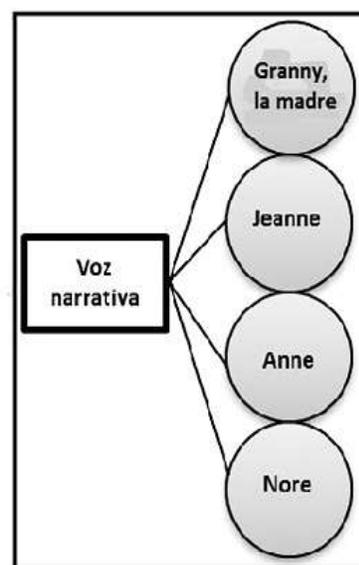


Figura 3: multiplicación y despliegue de la voz narrativa en *Bref séjour chez les vivants*.

narrar bajo una lengua particular y una visión del mundo determinada que las sitúa en contraste todo el tiempo. En consecuencia, se establece un discurso polifónico entre estas cuatro voces que configuran la narración; faltará visualizar, entonces, cómo en cada una de estas conciencias narradas se aloja una visión particular del drama que es vivido en la novela y, sobre todo, cómo se contraponen unas a otras para lograr significar ese mundo.

2. Pluralidad de voces.

La multiplicación de la voz narrativa de *Bref séjour chez les vivants* en cuatro voces constituye una suerte de discurso polifónico¹⁰. Esta pluralidad de voces manifiesta en su seno una multiplicidad de visiones del mundo: “La réalité polyphonique correspond à un excès vocal, à une pleine hétérogénéité. La polyphonie désigne une pluralité de voix, de consciences et d’univers dans le discours” (Velcic-Canivez, 372). Así, dichas voces adquieren un significado particular frente al drama que guía la novela: la desarticulación de la familia Johnson tras el duelo inacabado por la muerte de Pierre, el único hijo, ahogado cuando era muy pequeño. Las voces de Anne, Jeanne, Nore y Granny se articulan alrededor de este drama y cada una delinea una postura singular frente a ese mundo desarticulado, trastornado y destruido, resultado de aquella muerte.

a) Granny: el *impasse*.

Granny es la madre de la familia Johnson, separada de su primer esposo, vive en el campo vasco al lado de su nuevo marido (Momo) y su hija más pequeña (Nore). A lo largo de la

¹⁰ Si bien podemos recordar el estudio clásico de Mijaíl Bajtín sobre la polifonía en las novelas de Dostoievski, hay que considerar que este crítico sigue pensando en una forma dialógica de la polifonía, es decir, el contraste de voces se basa en un diálogo de voluntades, de lógicas cerradas e inmanentes: “cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes, o al contrario, abiertos a la influencia ajena” (85).

novela, apreciamos que sufre por la desintegración del círculo familiar: el divorcio y el alejamiento de sus hijas mayores (Jeanne y Anne), al mismo tiempo que se culpa por la muerte incomprensible de su hijo menor (Pierre).

Los malestares continuos de Granny se reflejan en varios pensamientos sobre la desarticulación de la familia: “Toujours à chercher. Jeanne au pays des fuites et des disparitions. Anne à Paris. John tout en bas dans son enclave, *de sa gwacieuse majesté*. Et elles deux, la petite et la vieille, Nore et moi, derniers remparts, et Momo qui bâtit ses murs” (232).

Dicha desarticulación se ve acentuada en la incomprensión de la vida de sus hijas y en la falta de comunicación con ellas (“trois filles et trois mystères”, 31), por lo que sus pensamientos trasladan símiles sobre clivajes eternos, por ejemplo, la rotación de la Tierra mostrada en esta cita: “tous les matins la même histoire, reconstituer la famille: Anne à Paris, Nore ici encore dans son lit, Jeanne là-bas; la Terre comme un minuteur (...) coupée en deux par l'équateur, l'hémisphère Sud et l'hémisphère Nord tournent chacun dans leur sens, et tout marche à l'envers, les saisons, les quartiers de la Lune, et les minutes évidemment, la croissance des plantes, la circulation des courants...” (15-16). Un mundo eternamente dividido.

Por igual, el malestar de Granny se agrava con el duelo no-superado de la muerte de su hijo, sin embargo, aquélla increpa esa muerte olvidada a todos los miembros de la familia, en una suerte de reproche por no comprender el dolor que ella misma lleva en silencio: “Est-ce que John y pense ? Est-ce que Jeanne, de l'autre côté de la mer, y pense, transatlantiquement, jetant le pont de cette pensée triste de rive à rive ? Est-ce que cette pensée fait le tour du globe chaque jour, de rive à rive de nuit à jour ? Est-ce qu'Anne se

souvent, trois ans, Jeanne sept, est-ce qu'elles en parlent, les deux sœurs ?" (56). El secreto del dolor por el duelo se transforma en una inmovilidad en su propia casa, en ese mundo cotidiano de las tareas domésticas para disimular la falta: "Heureusement on va vers l'hiver. Nore sera en vacances. Anne descendra pour les fêtes, on dormira plus proche de Jeanne : heure d'hiver." (56).

En los pensamientos de Granny se instala un *impasse*, una eterna inmovilidad que rehúsa afrontar la muerte de su hijo, la desunión familiar y la incomunicación con sus hijas. El resultado es un silencio atroz que pesa en sus reflexiones, que le impide arrojar alguna mirada en el mundo y, por tanto, prefiere los reproches y la simpleza de las actividades cotidianas de un segundo matrimonio: "je suis censée penser à tout. D'un côté l'angoisse de l'autre la dépression" (32).

b) Nore: la ausencia.

Nore vive aún en casa de sus padres. Es la hija más pequeña y no participó directamente en el drama del hijo muerto de los Johnson, pues aún no había nacido. Esa situación la pone a un lado del mundo fragmentado, como si fuera excusada por su silencio natural, por su ausencia del evento traumático. Sin embargo, su voz se sitúa en el hedonismo, el placer y los instantes efímeros como principio de acción. Su discurso trata de bordear el trauma, el problema de una familia fragmentada y su malestar ante ello. Su opción es enfrentar el silencio con más silencio y con desinterés por la vida de sus hermanas, por no comprender sus acciones.

La voz de Nore utiliza continuamente metáforas sobre el mar para justificar su decisión de inmovilidad, de no enfrentar el pasado que la excluye. El mar se muestra como

esa inmensidad que lo cubre todo pero, al mismo tiempo, guarda secretos infranqueables que apenas son susurrados en el oleaje: “La mer, on la connaît par cœur. Descendre certaines vagues c’est comme tomber d’un immeuble. Le corps à moitié sorti par la fenêtre de la vague (...) C’est d’avoir peur qui est dangereux. Se rouler en boule à contre-vague” (93). “Comme les phares en mer qu’on aperçoit d’un coup, on oublie” (155).

Pareciera que el olvido es la tarea de Nore. Olvidar que ya casi es adulta, y por tanto, no tomar ninguna responsabilidad. Pero también, olvidar que es excluida de su familia, que ha sido el medio de olvidar a un muerto, de cicatrizar una herida: ella es el signo del hermano muerto que no puede regresar: “Nore est arrivée bien après, huit ans après, à nouveau ce désir, comme si elle avait pu nous rendre à l’importance des choses” (56). Por ello mismo, quizá ese malestar sea sustituido por la ausencia de los otros y, en cierta forma, por ausentarse de su propia vida. Veamos cómo es interpelada por la voz narradora:

Son grand rêve, c’est l’ubiquité (...) tout basculer, on peut se faire disparaître de la surface du globe, pouf, en un millième de seconde n’avoir jamais existé,

(...)

comment dirais-je, c’est une forme de suicide, aller chercher la cause de son origine pour la supprimer, se suicider c’est disparaître de sa propre mémoire (226).

En la cita anterior, la voz narrativa pone en cuestión la ubicuidad de Nore. El estar en todos lados es estar en ninguna parte, es ausentarse de todos y de todo y, en consecuencia, asistir al mundo como un fantasma, deambular sin ser reconocido (“se suicider c’est disparaître de sa propre mémoire”). Así, la única vía de Nore es reconstruir una vida inexistente, una de sueños infantiles, donde al negar la realidad, se niega a sí misma:

Dans le château du seigneur Johnson vivaient trois filles... L'aînée était noireude, brunie par le soleil et l'expérience. La deuxième, à peine moins âgée, était blonde, pâlie par ses travaux, et maigre. La cadette, qui était d'une douceur et d'une bonté sans exemple, tenait cela de son père, le meilleur homme du monde. Leur maman l'avait quitté pour prendre en épousailles un homme au visage détruit, ce qui ne laissait pas d'étonner les aînées... (175-176).

Las hermanas Johnson, podemos observar en esta cita, establecen tres puntos de fuga distintos, extremos y, podría decirse, inconexos a partir del enfrentamiento con la ausencia del hermano: Jeanne en el exilio, Anne en la soledad de la búsqueda de la lengua y Nore en la ausencia y el hedonismo irrisorio. Sin embargo, la madre es la voz más ajena en el drama. Aunque parece la más lúcida, el entorno familiar la somete a una inmovilidad impenetrable e incomprensible para el otro. Ante el trauma de la pérdida, sus recuerdos están en un vaivén absoluto de la presencia-ausencia del hijo muerto; Granny sólo es asaltada por los recuerdos de la muerte del hijo, antes y después de eso no hay nada. No hay historia de la madre que ha perdido un hijo, sólo una memoria que teme ser testigo del evento acaecido.

c) Jeanne: la muerte.

Ante el trauma del hermano perdido, Jeanne, la hija mayor de los Johnson, decidió huir de casa; viajar por el mundo para intentar conocer otras realidades que, al mismo tiempo, no logra (y tal vez no quiere) comprender. La voz de su hermana Anne increpa esta suerte de ambición: “Jeanne ma sœur Jeanne, elle a voyagé toute sa vie, la parfaite la plus que parfaite avoir perdu la guerre c'était son socle sûr son droit” (243). Anne no logra ver evidentemente la angustia que representa el exilio de su hermana o, en todo caso, le reprocha haber huido, dejándola a ella sola frente al problema de la desarticulación familiar.

El malestar de Jeanne es geográfico y lingüístico: “Ici, à Buenos Aires, où l’on est en France plus que n’importe où, où nous sommes tous en Italie, en Allemagne, en Espagne, au Pays basque, en Suède, en Europe. Tous exilés dans une géographie de songe. Mais déjà nous n’étions pas vraiment français. Nore, peut-être. Peut-être Anne. Pas moi, pas lui” (84). Los reproches que se increpa van dirigidos a la pérdida de identidad, al encontrarse extranjera en todos esos lugares pero, paradójicamente, no creer reencontrarse en su tierra natal.

Como hemos sugerido en el apartado anterior, la voz de Jeanne se sitúa en un malestar sobre el uso limitado de las lenguas: sentirse siempre extranjera en la lengua y, sobre todo, saber que no podrá controlarla jamás. Descubrirse extranjera en sus propias palabras. En el extracto siguiente, Jeanne se pregunta sobre su identidad a través de la lengua, sobre quién es al usar las lenguas; su única respuesta es un tecnicismo fonético, como si negara la posibilidad de encontrarse en alguna lengua, de tener una posibilidad para la existencia:

Sommes-nous les mêmes à tous les temps des verbes ? Dissertation (...) Si je suis différente, tout ce que je peux dire, c’est que le français prononce à l’avant du palais : U, OU, OUI, CUL-DE-POULE. L’espagnol se parle au milieu de la bouche, A, O, QUERIDO, G et C bien appuyés, J bien raclé, toute la bouche ouverte avaleuse, MARIA PILAR COMPRAME SUPLÍN PARA LA ROPA. L’anglais, langue en gouttière, ondulé de la langue renvoyant les syllabes vers le fond de la gorge, *the door was open. I was learning against the door. My tailor is rich* (84-85).

De esta manera, lo que en un principio significa para Jeanne una posibilidad de superar el trauma de la desintegración familiar, se convierte en su tumba. El exilio es un camino hacia la muerte. Si bien intenta verbalizar su angustia, al asistir a una terapia psicoanalítica, no logra volver a resignificar sus palabras, a responsabilizarse de una lengua. El extranjerismo es lapidario y la única solución ante el trauma es eliminarlo de raíz: morir.

El discurso de Nore, Jeanne y Granny frente al trauma que invade el círculo familiar y, por extensión, su mundo, es la ficción, huir de esa realidad traumática incomprensible, como la vorágine que representa el mar en esta cita: “le grand corps de la mer se retourne inlassable et rien n’est révélé, horizon successif, elle reste ici des heures, vague après vague, au rendez-vous” (48). Incluso, la madre confiesa la ficción de su propia vida: “plutôt que de se tuer tout plaquer, disparaître. Autrefois on mourait de chagrin” (58). Ante ello, la voz de Anne se muestra contraria, rebelde ante la incoherencia de la familia, ante el silencio que socava la muerte del hermano, ante la negativa de ser poseída, y alienada, por las propias ficciones.

d) Anne: la escritura.

La postura de la voz de Anne es ambivalente. Como podemos observar en la siguiente cita, Anne reprocha a su familia el querer olvidar y borrar del todo el acontecimiento de la muerte de su hermano. Ella encuentra falso y poco responsable querer hacer que un muerto desaparezca sin dejar rastros, sin incorporar su muerte a la vida de sus testigos: “les photos, les vêtements, la tombe, ils ont pensé à effacer Mais les traits sur la porte du salon, y sont-ils encore et Nore, dans son innocence idiote, dans son monde où l’on ne meurt pas, qu’elle pleure enfin, qu’on pleure tous les quatre tous les cinq, les témoins les survivants” (161). Justamente, esa voz hace evidente el acontecimiento y, al mismo tiempo, muestra que el muerto sigue habitando en la familia, que el duelo no ha finalizado. En el fragmento siguiente, apreciamos que Anne reprocha la negativa de Jeanne para reconocer la muerte del hermano, incluso frente al cuerpo del mismo, arrojado por el mar:

et lui [Pierre, el hermano desaparecido], là, jouant entre nous deux dans son petit maillot rouge, débitant ses histoires en babillant, il sentait la mer, tout un côté de sa tête était un grand mollusque, ses propres chairs transformées par la mer en coquillage de lui-même

(...)

car Jeanne aussi l'avait vu ; au sortir de l'éther moins d'un quart d'heure avait passé et il me semblait avoir vécu une nuit infinie, impossible à caser sur le cours du temps, tout s'effeuillait et demeurait pourtant accessible, superpositions, zones, il fallait dénicher les passerelles, percer les codes, jusqu'au moment où les bondes se refermaient, nous laissant là, Jeanne et moi, puis moi seule, dans la maison, sur la grève (161-162).

Pero la voz de Anne también quiere hacer evidente que el trauma de la muerte ha llevado a la incomunicación de la familia, donde la fragmentación y el exilio sólo son consecuencias de aquello. Las palabras están perdidas. La negativa de hablar de la muerte de Pierre se convirtió en la imposibilidad de usar las palabras, de no tenerlas. Así, la voz de Anne refleja perfectamente el obstáculo que se sitúa en esta novela: “concept de logique floue : oui / non / peut-être R toute une déclination floue : doute, une combinatoire du *je ne suis pas sûr. Je me tâte*, dit l'ordinateur moderne. *Je me soupèse je m'avance faites attention tout est possible, je ne suis sûr de rien, je vous dis ce que j'en pense mais bon*” (106). Esta lógica del flujo instala a Anne frente a su responsabilidad: poder afrontar la realidad, que se muestra problemática, dejar de huir (como sus hermanas) y actuar (no la pasividad de la madre) frente al trauma.

Así, esa inmovilidad se descubre como eterno cuestionamiento del lenguaje, de su posibilidad de existir y de significar. La lengua es para Anne una posibilidad de significados, de encuentros problemáticos que deben enfrentarse. Si, para Nore, el trauma de la muerte de Pierre es la excusa para no responsabilizarse de sus actos, para asistir ausente a su propia vida, y, para Jeanne, el impulso de terminar de raíz con la angustia a través de la muerte,

para Anne, el trauma familiar es el único medio de encontrar las palabras, de ser habitada por la lengua y, sobre todo, de darse a la tarea de (r)encontrar las palabras que puedan hacer hablar al silencio, y no sólo contrarrestarlo. Anne enfrenta el trauma con la lengua.

No es gratuito que esta voz cree metáforas aventuradas sobre el funcionamiento del cerebro, como la única forma para hacer nacer las palabras y, al mismo tiempo, potencializar su capacidad significativa: “pour me loger dans la conque du monde tel le bernard-l’ermite, ou mieux, car ce lieu n’est pas vide, pour me jucher sur une conscience puis sur une autre, tel l’ibis débarrassant l’hippopotame de ses parasites, et sautillant ainsi, d’accompagner leur travail” (30). El trabajo de Anne es encontrar la lengua que haga superar el trauma: hacer dialogar esas conciencias. Por ello mismo, nos aventuramos a decir que es esta voz la que escribe la historia de la novela, no sólo a modo de conciencia (en el cerebro). La voz de Anne se da a la tarea de encontrar una lengua que pueda originar la escritura.

En este segundo apartado, hemos tratado de desarticular el sistema narrativo de *Bref séjour chez les vivants* para argumentar la posibilidad de un discurso polifónico que, basado en la narración de los pensamientos de los personajes Ry por ende en su falta de diálogo, muestra cuatro voces en contraste frente al trauma que representa la muerte. Nos resta saber en qué medida la idea de trauma y de incomunicación se conjuntan para realizar una tarea de escritura, es decir, una posibilidad de reconstruir la lengua y con ello encontrarse consigo mismo.

III. Trauma y escritura: una lectura de la reconstrucción.

Todavía es preciso que la irrupción del otro, que rompe el cierre del mismo, encuentre la complicidad de este movimiento de oscurecimiento por el que el sí se vuelve disponible para el otro distinto de sí.

PAUL RICŒUR. *Sí mismo como otro.*

En el prefacio de su traducción de las *Pónticas* de Ovidio, Marie Darrieussecq reconoce estar frente a una “voix qui fait appel à nous” (15); y a pesar de su posición de traductora, en esta frase, podemos escuchar un símil de nuestro lugar como lectores: “Je ne comprends toujours pas *comment ça marche*, cette trace qui me bouleverse: l’écriture, la voix des fantômes. J’ai eu besoin de traduire pour entendre parler en moi cet exil, et pour faire entendre, à nouveau, cette voix” (Darrieussecq, “Préface”, 18). Quizá, entonces, aquellas voces de *Bref séjour chez les vivants* nos solicitan escuchar un discurso sobre nuestra contemporaneidad, sobre el sujeto actual, sobre el hombre presente.

Por ello, debemos preguntarnos sobre la temática de esta novela: el duelo inacabado en un silencio absoluto. La muerte de uno de los miembros de la familia Johnson ha desatado un drama familiar que desemboca en un trauma: un mundo destrozado por la incomunicación, las culpas y los reproches. Pero, al mismo tiempo, es la escritura una posibilidad de hacer frente al trauma, de vislumbrar el mundo y reconstruir el propio yo, una tarea que se hace necesaria para rehabilitar el mundo y encontrar las palabras que den cuenta de esa reconstrucción, pues como reconoce Jacques Lacan: “es el mundo de la palabra el que

crea el mundo de las cosas, inicialmente confusas *en todo lo que está por suceder*. Sólo las palabras pueden dar un sentido cabal a la esencia de las cosas” (265).

1. Duelo y trauma.

Bref séjour chez les vivants es un texto fragmentario de pensamientos yuxtapuestos y contradictorios de varias voces que narran un trauma familiar convertido en un drama obsesivo que resquebraja el mundo y muestra una escritura del desastre¹¹; un texto que pinta el trauma que eclipsa el sentido y, por ende, la lengua. Esas voces no se hablan, no hay comunicación, no hay una lengua que dé sentido al mundo. En su lugar, se instala un silencio abrumador, infatigable, que genera reproches, no-dichos, suposiciones, malestares y angustias. Pero al mismo tiempo, asistimos al enfrentamiento de esas voces (Granny, Jeanne, Anne y Nore) con el trauma, y vemos desfilar las posibilidades que ofrecen sus decisiones.

a) Una catarsis familiar.

La muerte del único hijo de los Johnson, Pierre, ha desatado un duelo inacabado. Tras un incidente donde aquél muere ahogado en el mar y por el cual la hija mayor (Jeanne) es responsabilizada, toda la familia se disgrega en el silencio para no afrontar el secreto que guardan las culpas de cada uno. Como lectores, bajo el flujo fragmentado y en desorden de los pensamientos de las voces que constituyen el texto, asistimos a una suerte de atolladero: el drama de una familia que no encuentra las palabras para afrontar la pérdida, símbolo de la falta de sentido que acoge su mundo. Veamos, así, como Granny, la madre, se reprende ante el cuerpo del hijo muerto:

¹¹ Maurice Blanchot (*La escritura del desastre*) ha caracterizado la literatura post-holocausto como la escritura del desastre, casi traumática, una escritura que sólo puede construir un sentido insensato (un *sens insensé*).

moi il fallait que je le voie, ils ne comprenaient pas mais il fallait que je sois sûre, deux mois à l'attendre c'est une chose qu'on ne peut pas comprendre on ne peut pas expliquer ça

(...)

un corps de corail, une faune poussée et surtout je me souviens des opernes, pinces et antennes, les Espagnols en sont friands, moi je ne crois pas que ça pouvait être lui, ça, ça ne pouvait pas (167).

El drama se instala en la no-aceptación del acontecimiento, el duelo no puede ser terminado porque nunca comenzó. En lugar de ello, el círculo familiar ha preferido los reproches no-dichos, las suposiciones y las objeciones de las decisiones de cada uno, tomadas ante esa muerte. Por esto, Anne no cesa de arremeter contra el exilio familiar de Jeanne para expiar la culpa: “son récit n'est qu'une parabole, une façon de parler, une description métaphorique de mon être, de mon état, des reproches dissimulés : un village de génocisseurs, ou cette île sur ce lac, ou les champs de cannelle de sa dernière carte entre les bras de son *Río de la Plata*, et sa tour ultramoderne et son loft dans le beau *B.A.*” (27-28).

A su vez, Jeanne sólo puede pensar el acontecimiento luctuoso en los ojos de la madre ausente (“tirée à soi”) y reprocharle haber cortado de raíz los lazos familiares y quedarse en el malestar de esos días inexplicables de tristeza:

la chambre où elle restait allongée la plupart du temps, tirée par le milieu comme une couverture et son visage, emporté avec, tirée à soi par le fantôme vers son monde de désastre, la pièce et ma mère engloutis à travers le chas d'aiguille de cet univers parallèle. C'étaient ses yeux le point de fuite, une distorsion de l'espace autour des yeux de ma mère. (...) Ce que ma mère voyait, il fallait savoir le voir, son fils dans la baignoire, le tourbillon par le fond de la mer envoyant les enfants dans l'autre monde, déchet ballotté en cercle autour du golfe de Gascogne (...) son fils dans la baignoire, son enfant fils mon petit Pierre mon petit frère perdu de vue une seconde et à jamais, lui, debout en maillot rouge, seau à la main pelle à la main il veut aller chercher de l'eau (141-142).

Observemos que este drama familiar se convierte en un espiral obsesivo, una suerte de imágenes que regresan a los pensamientos de todos los miembros de la familia (“mon petit frère perdu de vue une seconde et à jamais”), pero contestadas de formas distintas. Lo que para Jeanne es la imposibilidad del perdón y la incompreensión del estado de la madre (“c’étaient ses yeux le point de fuite, une distorsion de l’espace autour des yeux de ma mère”), para Nore, la hija ausente del acontecimiento, será la imposibilidad de reconstruir la familia: “Anne prétend toujours qu’elle retournera là-bas, dans leur maison d’enfance, mais c’est faux, *la famille au grand complet* Dady maman Jeanne Anne et elle, Nore” (48). Para Granny es la pesadumbre de vivir, de no-aceptar que su hijo haya desaparecido sin dejar huellas, sin dejar palabras en la memoria, de seguir viviendo en un absurdo familiar:

Le plus étonnant c’est d’être encore en vie après, et que cette vie continue, combien, vingt-cinq ans après. L’été le plus chaud, le plus caniculaire, mourir de chaleur puisque j’étais encore en vie. John, Jeanne, Anne et moi, nos veines au front battaient, tous à devoir manger encore, et chier tant qu’on y était, et transpirer, et boire, la vie qui réclamait de nous tenir. Couchés la plupart du temps. Anne ne voulait plus marcher. Moi j’espérais mourir, mais tous les matins dans les draps humides, on finissait par trouver le sommeil, quand il aurait fallu, au moins, le veiller toute la vie (58).

De esta manera, el duelo jamás llevado a cabo es la expiación de la desarticulación de la narración de la vida familiar. Ese acontecimiento, que regresa de forma obsesiva, puede caracterizarse como un trauma. Es así como el discurso psicoanalítico puede explicar no sólo la disposición textual de esta novela, sino el discurso yuxtapuesto y en contraste de las voces que la configuran, si entendemos el trauma como “L’Autrement que prévu [qui] met en jeu une fantasmatique des origines chaotiques du monde, du monde non structuré, des origines devant les origines” (Goulet, 290). Sólo pocos saben esperar la muerte.

b) El trauma como *a-logon*.

Para entender este duelo silenciado, que se convierte en el trauma que enfrentan las voces y que tratan de expiar, necesitamos caracterizar el trauma desde dos perspectivas. Según la conceptualización de Jacques Lévine, el trauma es el resultado de un choque (*choc*) que el sujeto sufre como consecuencia de *l'Autrement que prévu*, es decir, el acontecimiento traumático es angustioso precisamente porque no se espera, porque llega inadvertido y coloca al sujeto en un estado de eterna incredulidad, incluso de rechazo, frente al evento. Así, podemos explicar cómo el discurso de la madre de las Johnson expresa constantemente su suspicacia frente a la falta del hijo: “Mon premier est Jeanne, mon deuxième est Anne, mon troisième est Nore, mon tout est. Il en manque un : Toto tombe à l'eau. Qui reste-t-il ? Les procédés mémo... mnémotechniques. De penser à Jeanne qui dort, ça fait du bien. Anne qui m'appelle sur son portable et moi bloquée ici à la maison. Ce téléfilm...” (52). “Qui reste-t-il ?” será la pregunta que atraviesa todo el discurso de la madre, una duda infatigable y la renuncia para comprender la ausencia de Pierre.

Lévine asegura que lo inesperado del trauma se hace concreto en una desestabilización profunda, en un malestar (*mal-être*) del sujeto: “La vision du monde extérieur du sujet a été traversé par quelque chose, le vécu de ce choc, et s'en est trouvée bouleversée” (Goulet, 290). Podemos decir que justamente por ello el texto de *Bref séjour chez les vivants* se configura como una escritura desestabilizada, pues el objetivo de Darrieussecq es expresar ese mundo desorientado y desarticulado por el acontecimiento traumático.

Como resultado del *Autrement que prévu*, argumenta Lévine, este malestar produce efectos subjetivos que deben ser interrogados para resarcir el trauma, pues el sujeto “se

trouve aux prises avec un monde qu'il ne reconnaît plus" (Goulet, 290), pero al mismo tiempo, para el sujeto, se instala una obligación de reconstruir ese mundo irreconocible y que lo asalta sin cesar: "il y a donc production d'une autre identité du sujet et d'une autre conception de la réalité extérieure" (Goulet, 290). Podríamos decir que esa obligación no es del todo asumida por las voces que conforman *Bref séjour chez les vivants*, pero es sólo la voz de Anne quien asume esa obligación frente al trauma, aunque como una tarea de reconstrucción que desembocará en una pregunta sobre la alteridad.

A pesar de que Lévine es claro con la categoría del trauma como algo inesperado que desarticula el mundo del sujeto, y con la obligación de éste para reconstruir la extrañeza del mundo producido, necesitamos preguntar en qué medida las voces de *Bref séjour chez les vivants* enfrentan el duelo de ese niño ahogado (acontecimiento traumático) que no ha dejado trazos ni palabras que restituirle. Para ello, apelamos al aporte de Gabriela Insúa (*De un trauma no sexual: aportes teóricos y clínicos*) para comprender el trauma como *a-logon*, como ausencia de lengua (*logos*).

Frente al mar (tumba accidental de su hermano desconocido) y asaltada por un evento contado por el padre, Nore reconstruye el acontecimiento del descubrimiento del cuerpo del hermano muerto:

Une histoire de Daddy, à l'époque où il faisait du surf R explique mentalement Nore à un interlocuteur imaginaire assis de l'autre côté de la nappe R

(...)

D'ici, souvent, elle attend, de voir ce que tous ont vu. La voir tomber, juste une fois, comme Anne, Jeanne, maman et Daddy ensemble l'ont vue, un dimanche après-midi de 1976, bien avant sa naissance, dans ce temps qui existe et qui n'existe pas. (127-128).

Nore es asaltada por aquello que no puede pensar (“de voir ce que tous ont vu”), que se instala en su cerebro por los fragmentos contados o escuchados a hurtadillas: el acontecimiento que nunca ha sido compartido con ella. Así, se convierte en el símbolo del secreto familiar, de no-hablar de la muerte, de callar el duelo (“dans ce temps qui existe et qui n’existe pas”). Para Nore no cabe más que la falta de palabras, necesita una lengua que quiebre el silencio que no comprende (pero que tampoco quiere comprender): “de quel côté le dedans ou le dehors des choses... parallèlement aux mots que je reconnaissais un par un mais la phrase ne s’enchaînait pas” (154). Por su parte, Anne, asaltada al igual por el trauma, exige hablar, y encontrar la lengua que pueda nombrar ese secreto dramático en su familia. Anne exige ser testigo, y la esencia del testimonio es la palabra.

Si, como lo piensa Lévine, el sujeto frente al trauma tiene la obligación de reconstruir el mundo, tenemos que dar cuenta de esta falta de palabras, de esa lengua inexistente que nombre el trauma; por ello mismo, Insúa dice que el trauma se caracteriza por ser “aquel hecho que por su carácter de imprevisto, por el *quantum* de intensidad, impacta en el aparato, *arrasándolo*, sin ninguna posibilidad que de esto se haga algo *simbolizable*” (19). Y, siguiendo a Jacques Lacan, lo simbolizable no se logra más que por la lengua: “es en el universo de sentido de una lengua donde el universo de las cosas viene a ordenarse” (478).

El trauma es una falta de significado en la lengua: “es agujero, no remite a nada, es lo que irrumpe y que queda allí, detenido, congelado, pero no posible de hacer cadena asociativa” (Insúa, 43). El trauma está fuera del discurso. Así, la muerte de Pierre, a pesar de ser concreta en la historia de la familia Johnson, no es representable, no alcanza a hacer discurso en los pensamientos de las hermanas y de la madre. El trauma se inscribe como un *a-logon*, es decir, como aquel acontecimiento (*choc*, para Lévine) que queda por fuera de la

proporción, de la lógica y de la lengua. Justamente, el duelo inacabado de la muerte de Pierre no puede ser configurado y, al mismo tiempo, impide reconstruir el mundo de esas voces, no logra inscribirse en la lengua.

El trauma, según Insúa, es un arrasamiento de la subjetividad porque agujera la estructura de la lengua, entonces, la cadena de significantes queda desarticulada; podemos decir que el trauma impide el significado precisamente porque aquél es la expresión del afuera de la lengua, de lo que restringe una sutura del discurso. Como Lévine sugiere, para superar el trauma es necesario reconstruir la extrañeza del sujeto, pero, bajo los preceptos lacanianos, Insúa asegura que el enfrentamiento del acontecimiento traumático sólo se logra al bordearlo, al armar trama (relato), al reconstruir la lengua con los retazos de discurso. Así, si bien el trauma no puede hacerse desaparecer, si puede juntarse, hilvanarse, donde siempre quedaran restos, huellas.

En esta perspectiva, es interesante mencionar que Élisabeth Roudinesco caracteriza el trabajo del psicoanálisis como “une cure *fondée sur la parole*, une cure dans laquelle le fait de *verbaliser la souffrance*, de trouver des mots pour la dire, permet sinon de la guérir du moins de *prendre conscience de son origine*, et donc de l'*assumer*” (*Pour quoi la psychanalyse ?*, 13). Podríamos decir que Darrieussecq confronta las voces narrativas de su novela para que sus personajes asuman el trauma, para darle palabras, y verlo de frente, para responsabilizarse del discurso que suture el agujero traumático y, sobre todo, para reconocer el significado de esa lengua reconstruida¹².

¹² Vale la pena recordar la novela de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, donde asistimos al devenir de un análisis, de una terapia que pone en perspectiva un trauma para darle, justamente, las palabras que puedan nombrarlo, reconstruir la lengua que restituya el discurso del personaje principal de esa novela: una mujer invadida por la neurosis.

2. La literatura como lectura.

En el segundo apartado de este escrito (*figura 3*), reflexionamos sobre la mediación narrativa de *Bref séjour chez les vivants*. Establecimos que la voz narradora se despliega en cuatro voces complementarias. Sin embargo, también adelantamos que junto a la narración de la voz específica de cada una de ellas, hay otra voz que se yuxtapone al mundo narrado: un narrador que se desliza a lo largo del relato por medio de matices tenues. Analicemos este ejemplo:

Midi. Le bruit de cette ville pendule, Momo et ses meubles. La première, l'aînée, dort encore à Buenos Aires. La deuxième, il faut l'espérer, est rentrée chez elle. La troisième, la cadette, avec un peu de chance est à son cours de littérature. **Avoir sorti de son corps tous ces corps. Et beaucoup d'autres, lui semble-t-il, qui s'agitent en ce moment hors d'elle.** John et Momo (...) Il faudra passer le balai, nettoyer là, sous le lambris (...) Le coup de fil d'Anne. Répertoire : Nore ici, Anne là, Jeanne tout là-bas (51-52).

En esta cita, tenemos que ser sensibles a la configuración narrativa de dos voces. La parte en negrita necesariamente representa una voz que se inserta en el discurso de la conciencia de la madre, pero que no se subordina (tratando de esconderse) al discurso del personaje: impone un discurso particular y en contraste. Esa voz mediadora pone en perspectiva el pensamiento de la madre, pareciera que completa lo que no se puede pensar en el cerebro de ésta. Por lo tanto, no es aventurado especular que esa voz, más que envolver el discurso de las conciencias desplegadas, se presenta como un narrador que, a lo largo de la novela, modelará un discurso paralelo: hay una voz narrativa que se despliega en contraste, y muchas veces a su pesar, frente a las otras voces de la novela. ¿Quién es esa otra voz narrativa que se despliega a lo largo del texto?

a) Un acto de lectura/escritura.

Hemos afirmado que el discurso de la voz de Anne se configura a partir de la búsqueda de una lengua particular que sirva, ahora lo sabemos, para explicar el trauma del hermano perdido. Por ello mismo, aquélla insiste en las metáforas que logren desentrañar y explicar el mundo eclipsado por aquella muerte: “peut-être qu’elle aussi maman sent son cerveau parfois, sa présence physique, comme au bord de la rupture d’anévrisme de la crise d’épilepsie” (40). Pero también, esa voz narrativa que se desliza a lo largo de la novela insiste en esa búsqueda, en dar las palabras que cada conciencia huye, en nombrar y significar el mundo. Veamos, en el fragmento siguiente, el repertorio de las decisiones que cada uno de los miembros de la familia Johnson ensaya seguir para enfrentar el duelo, mismos que son una suerte de abanico de posibilidades ofrecidas al lector, pues, si bien las voces no pueden comunicarse, nosotros somos los testigos de la puesta en juego de cada voz para enfrentar la falta de Pierre y el desgarramiento del mundo familiar:

 R plutôt que de souffrir, se tuer
 R plutôt que se tuer, s’enfuir et disparaître
 R plutôt que de s’enfuir, rester comme partie : couchée, muette, attendre
 R puisque la mort viendra, participer absente
 R plutôt que d’être absente, simuler la présence
 R plutôt que simuler, ... ? (59).

Esa voz narrativa, que se contrapone a las otras cuatro, ofrece una voluntad de descifrar el *impasse*, la incomunicación, y de escuchar el trauma. Por ello, tenemos que aceptar que esa voz desplegada es la propia Anne, ya no como la voz de su conciencia (aquella que no está

segura del camino tomado por sus hermanas y por su madre: “plutôt que simuler, ... ?”), sino como una narradora que intenta poner en perspectiva la actitud de los otros, de escucharlos y encontrar, junto a ellos, una opción.

Esa voz narradora se desdobra en dos: como una voz en ficción (Anne que reprocha las elecciones de su madre y sus hermanas) y como la voz de un discurso caleidoscópico ofrecido a ella misma (Anne que pone en perspectiva las decisiones de sus hermanas y su madre) y a los lectores (Anne que trata de escribir el relato, nunca logrado, de esa muerte). Tendremos que decir, entonces, que la última pregunta en la cita anterior puede completarse por nuestra lectura: “plutôt que simuler, ... ?” *l’écriture*.

Esa otra voz narradora de Anne, siempre desdoblada, se muestra en el preciso instante de auto-crearse como escritura, como posibilidad de reconocerse y, entonces, de ser en el acto de escribir. Asistimos al esfuerzo de mostrar otras posibilidades frente al trauma familiar y no quedarse alienada (la conciencia narrada de Anne, la hija y la hermana). En la cita siguiente, instalados en el cerebro de Anne, observamos que ésta se ve a ella misma y juzga su posición con respecto a sus hermanas (“Et elle, Anne, était restée là, idiote”), se desdobra como voz narradora y como voz creada de la ficción de esa narradora (palabras en negrita).

Elles qui avaient toujours cru (elle et Jeanne) que malgré ce qui s’était passé, malgré ça, malgré cet été-là sur la plage, le pardon avait fini par s’abattre sur la famille, qu’elles vivaient une *vie normale* malgré tout, **papa maman le chien et nous, et qu’avec Nore l’espoir renaissait ; jusqu’à ce que maman tombe amoureuse de l’homme à tête de pizza**. Puis Jeanne s’est évanouie dans l’Humanitaire. Et elle, Anne, était restée là, idiote, à bêtafier avec Nore bébé, jusqu’à l’épisode de la Tour de Parme (192).

Tenemos que aceptar, entonces, que esta escritura del relato, esta voz de Anne que busca una lengua para escribir y nombrar el trauma, no es una ficción de un personaje-escritor que intenta hacer una novela. El discurso de Anne como narradora es un acto de escritura (Anne que intenta escribir) y de lectura (Anne que se muestra *lisible* como narradora ante nosotros, lectores).

Por ello mismo, consideramos que este acto de desdoblamiento (voz-ficción [*voix fictive*] / la conciencia narrada de Anne / voz-en-ficción [*voix mise en fiction*] / reconstruir el relato imposible que sólo es mostrado a nosotros en tanto lectores) se conjuga como una dialéctica complementaria: *Bref séjour chez les vivants* es una ficción sobre el duelo inacabado de una familia disgregada y, al mismo tiempo, es una novela sobre la posibilidad del relato a través de las conciencias narradas de los miembros de esa familia; una breve estancia con los vivos, un esfuerzo por hacer(los) escucharse.

b) La escritura como reconstrucción de sí mismo.

Esta tarea de escritura de la voz narrada de Anne se inserta como posibilidad de la palabra, de encontrar una lengua que resignifique ese mundo caótico del trauma. Con el discurso psicoanalítico, podríamos decir que la lengua se convierte en “una morada donde habita el ser y con éste todo lo que ha venido a la presencia; la puerta de entrada a su verdadero acontecer no es el hablar humano y sus códigos, sino *el hablar del lenguaje: el lenguaje no se habla; se escucha*” (Constante, 62). Quizá por ello mismo, Marie Darrieussecq nos ofrece conciencias que son murmuradas (pero que no pueden hablar).

En este sentido, la configuración dialéctica de Anne (voz-ficción / voz-en-ficción) se manifiesta como posibilidad de encontrar la lengua adecuada que haga hablar el silencio,

única tumba de su hermano ahogado. Por ello, Anne devela constantemente esta tarea de escritura: “j’avais déjà choisi, depuis longtemps : accepter ce destin, cette mission, mon devoir, je sais être à la hauteur de la tâche” (30). Además, asistimos a la caracterización de Anne escritora como “travailleuse de l’ombre” (119); “un cerveau très spécial, réceptif, tactile et fatigable, elle repère les répétitions, les jeux, les scènes et les signes, c’est pour ça qu’on l’a recrutée, elle démêle le vrai du faux” (122).

El esfuerzo de esta dialéctica es mostrar un ser que se descubre (que se quita un velo, y al mismo tiempo, que se encuentra fortuitamente a sí mismo). Si Anne es escogida como la conciencia narrada que puede desdoblarse para, en una suerte de comunicación telepática, acceder a los pensamientos de sus hermanas y su madre, es porque la lengua la insta, la reclama, le habla, pero también la responsabiliza de su propio discurso. La ficción de las conciencias que narran su posición ante el trauma familiar, se transforma en una *metaficción*

(figura 4): un ser que se escribe a sí mismo para reconstruirse como significado, ya no una lógica del ser como individuo (finito y unívoco), sino una reconstrucción en movimiento, una pluralidad de posibilidades que en la ficción se configura en caleidoscopio.



Figura 4: composición de la voz de Anne como personaje de ficción, narración de la ficción y metadiscursos de la ficción.

Anne no puede representarse como discurso hegemónico de la novela porque, precisamente, observamos el ensayo del discurso, es la posibilidad de elegir la que se

muestra ante el lector: la resignificación del mundo, en otras palabras, la invención de la escritura a partir del encuentro con la lengua. En esto es esclarecedor el psicoanálisis de Lacan:

El inconsciente está estructurado como un lenguaje, y contrariamente a la experiencia más común: el lenguaje no está hecho para la comunicación (...) Lo que sorprende es que el lenguaje tiene en general una significación, es decir que engendra un significado. ¿Entonces para qué sirve el lenguaje? ¿Si no está hecho para significar las cosas expresamente, quiere decir que no es para nada su primer destino y si para la comunicación tampoco? (89).

El lenguaje, en tanto significado, hace al sujeto: “el *ce suis-je* [esto soy] de tiempos de Villon se ha invertido en el *c’est moi* [soy yo, literalmente, **esto es yo**] del hombre moderno” (Lacan, 272). Por lo tanto, debemos considerar que la tarea escritural de la voz narrativa de Anne es objetivarse (observarse en la búsqueda de la lengua) para, eventualmente, reconstruirse a sí misma como sujeto, poder decir, como sugiere Paul Ricœur: “esto soy yo”. No es casual que Anne se descubra, a lo largo de la novela, en esa objetivación: “Elle Anne, sur son lit ou dans sa chaise longue, réceptrice du monde (...) À l’écoute. (...) Signes à elle destinés.” (185).

Dicha objetivación de Anne es un esfuerzo por reconocerse como sí misma: “Essayer les phrases à la bouche, les articuler, s’exercer. (...) Lue dans mes pensées. Mes capacités. (...) Reliée fil à fil par l’influx de mes neurones aux pensées de tous. C’est mon travail souterrain et secret que de vous admettre en moi” (98-99). ¿Pero de qué identidad del sí mismo se trata?, pues, como asegura Lacan: “no se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino si cuando hablo de mí, *soy el mismo que aquél del que hablo*” (497). Esa identidad de sí es una reconstrucción del yo con respecto al otro. Anne no

puede renunciar al discurso de sus hermanas y de su madre, aunque sea justo ese discurso lo que no le permita suturar el trauma; Anne reconstruye la lengua a partir de esos discursos, de eso otro que la reclama.

Bajo esta perspectiva, apelamos a la reflexión de Paul Ricœur sobre la identidad a partir de dos conceptos latinos que en apariencia son sinónimos: *idem* e *ipse*. El primero designa la identidad como *mismidad*, es decir, la identidad se reconoce a sí misma en la unicidad; es una identidad constante, cerrada y que se contrapone absolutamente a lo otro, a lo distinto y a lo diverso. En contraste, el segundo término caracteriza la identidad como *ipseidad*, la cual se describe móvil y *en acto*, es decir, se sabe ella misma porque es una identidad *performativa* capaz de designarse y de integrar al otro: “no sólo una comparación *¿* sí mismo semejante a otro *¿* sino de una implicación: sí mismo en cuanto... Otro”¹³ (Ricœur, XIV). Así, Marie-France Begué explica:

En el *idem* el *otro* figura como uno más en la lista de los contrarios, la alteridad entendida como lo *distinto* es excluyente y excluida, queda fuera pero a la vez se hace dependiente de mismidad en tanto que contrario a ella (...) En el *ipse* la alteridad es constituyente y constitutiva. Su vinculación es tan íntima que no se puede pensar a éste sin la intervención de aquella; se podría decir más bien que tal identidad *pasa* por la alteridad del *otro*, la atraviesa y está llamada a integrarla. (226).

La identidad como *ipseidad* describe “la relación de pertenencia entre la persona y sus pensamientos, sus acciones, sus pasiones, en una palabra sus *experiencias*” (Ricœur, 171).

Así, lo otro se convierte en algo obligado para reconstruir el sí mismo, pues siempre es fuente de *experiencias*. Sí mismo en tanto que otro implica que el discurso del otro, como

¹³ Es indispensable decir que ese otro al que apela Ricœur no es aquel Otro, concebido como extrema alteridad, que menciona la ética levinasiana (*l'Autrui*), pues: “L’altérité d’Autrui est en lui et non pas par rapport à moi, elle se révèle mais c’est à partir de moi et non pas par la comparaison du moi avec l’Autre que j’y accède”: (Levinas, 126).

piensa Lacan, siempre constituye al sujeto y, al respecto, Roudinesco apunta: “la relation à autrui façonne la subjectivité de chacun” (*Pour quoi la psychanalyse?*, 13). El otro es complementario de sí-mismo en tanto posibilidad de su construcción. Así, la *ipseidad* se identifica con la experiencia de la falta: “sentirse en falta de *algo*, que nos constituye como reclamo y exigencia de ser *realizado* (...) una carencia de ser, que *todavía no es* en acto lo que debería ser” (Begué, 357).

Esa carencia de ser puede equipararse a la configuración del sujeto que Roudinesco subraya en el psicoanálisis: “un sujet habité par la conscience de son propre inconscient, ou encore par la conscience de sa propre déposition (...) il n’est libre que parce qu’il accepte de relever le défi de cette liberté contraignante et qu’il en reconstruit la signification” (*Pour quoi la psychanalyse ?*, 83). Por lo cual, consideramos que la *ipseidad* como identidad en *acto* y la resignificación del mundo que preconiza el psicoanálisis, permiten que podamos caracterizar la metaficción de *Bref séjour chez les vivants* como una reconstrucción de sí mismo por medio de la escritura.

Por ello mismo, no es gratuito que Darrieussecq opte por presentarnos un texto desarticulado donde el flujo del pensamiento, que representa las conciencias de voces yuxtapuestas y en contraste, conlleve la construcción de una escritura del sí mismo, de un ser que está en busca de reconocerse por medio de la lengua. Así, como lectores, tenemos la posibilidad de acceder al texto por varias aristas, de vislumbrar las opciones de cada voz frente al trauma y, eventualmente, poder juzgarlas. Leemos la construcción del sujeto por medio de una lengua y no la autoconciencia de un individuo que se enfrenta al mundo.

Para Anne, la reconstrucción de sí misma tiene que realizarse forzosamente por la explicación de las acciones del círculo familiar frente al evento traumático. Por ejemplo, en

este extracto, Anne trata de expiar la culpa de Jeanne: “comme elle s’est sentie coupable, c’était l’aînée forcément et elle avait comment appelle-t-on *l’âge de raison*, dès sept ans mon père nous a, âge de raison res-pon-sa-bi-li-sa-tion, nos parents où étaient-ils ce jour-là sur la plage” (243); e incluso, trata de entender sus acciones: “elle est partie, Jeanne ma sœur Jeanne, elle a voyagé toute sa vie, la parfaite la plus que parfaite avoir perdu la guerre c’était son socle sûr son droit” (243).

Pese a todo, la reconstrucción de Anne es un encuentro con ella misma, un descubrimiento de la lengua que pueda acallar el silencio. Casi al final de la novela, Anne, conquistada por una mujer (Iris) en un club nocturno, comparte el trauma, deja que la lengua comience a habitarla y que se reconozca en ella misma: “Anne redescend sur Anne: se réintègre, deuxième descente d’alcool, cerveau à vif, elle s’est vue danser dans les iris, et qui regardait qui elle ne savait plus” (242).

En el último extracto de la conciencia de la voz de Anne, observamos que ésta es acallada por un grito profundo, un grito expiatorio y reconciliador (“hurlement inaudible”). Anne reencuentra la palabra al instante que su hermana mayor muere ahogada en Buenos Aires, que su madre es incomodada por una pesadilla y que su hermana Nore es penetrada por su amante: “Anne éveillée d’un coup, hors du rêve, hors d’haleine, ouvre la fenêtre sur le jour qui se lève et hurle. Iris suspendue à sa taille crie aussi, effrayée, c’est donc ça, ce sont les crises dont elle parlait. Le hurlement inaudible gargouillis de larmes on dirait on croirait le mot *maman*” (259).

Creemos escuchar la palabra (*maman*) que Anne logra encontrar para reconstruir el significado de ese mundo desarticulado. Reencontrar la lengua, las palabras que exorcicen esa muerte, será afrontar la exigencia de explicación de la muerte, de la ausencia de las

palabras. No es gratuito que evoque a su madre, una especie de regreso a los orígenes: un grito constitutivo de su ser. Como sentencia Lacan, la tarea esencial de la experiencia psicoanalítica es “dejar *al sujeto entregado a todas las intimaciones de su palabra*” (293), “devolver al sujeto la posesión de su discurso” (Constante, 70). Precisamente por ello, *Bref séjour chez les vivants* nos concierne por ser ese enfrentamiento con nuestra lectura íntima y, al mismo tiempo, un testimonio de la irrenunciable tarea de resignificar el mundo, reconstruirlo por medio de la lengua.

Conclusiones.

Enfrentarse a la muerte es una condición rotundamente humana. La pérdida, la tristeza, el desasosiego y la angustia pueden apartarnos del mundo, hacernos deambular en silencio, alienados, en falta en nuestra propia vida. Quizá ésa sea la experiencia que *Bref séjour chez les vivants* nos antepone como tarea de lo humano. Pero también se desliza un discurso de la reconfiguración del mundo, de la resignificación y, por lo tanto, del encuentro con la lengua, tarea que se devela como más humana.

A lo largo de la novela, somos testigos de varios guiños de esa doble arista: dar cuenta de la pérdida, pero al mismo tiempo, de la posibilidad de reencontrarse. Atendamos un pequeño ejemplo. En algún momento del relato, asistimos al recuerdo de Jeanne sobre el *desastre* que provocó un terremoto: “Le lit penche, le luminaire est tendu à l’oblique, et ce que je connaissais du sol, le mur sur lequel je pose la main, bang bang, le montant du lit frénétique...” (79). Pero también nos dejamos inundar por ese cuestionamiento del mundo, por esa otra perspectiva del desastre, casi poética: “tout tremble, infidèle, autonome, inconnu de nous, dans ma propre chambre je ne suis plus que passagère et le lien que nous unit aux meubles, aux photos dans leur cadre, au jardin, *se rompt dans leur indifférence* : détachés, animés d’une force qui nous ignore, ils se sont joués de nous, *complices contre les vivants*” (79). Estamos frente a una suerte de metadiscurso, el de una *escritura sísmica*, alegoría del texto y del discurso de esta novela: “tout tremble, infidèle, autonome, inconnu de nous”.

En nuestra lectura, hemos partido de la constatación de una reconfiguración del texto narrativo en términos tradicionales. Hemos tratado de dar cuenta de esa experiencia a partir de tres elementos visibles en la superficie textual: la estructura fragmentaria e hipertextual del relato, la configuración espacial —casi plástica— del texto, y el sistema tipográfico y de puntuación que conlleva un uso particular, aparentemente caótico. Así, junto a Roland Barthes, reconocimos que esta novela, en su descomposición, es la del goce textual, pues bien: “el goce no es el que responde al deseo (lo satisface), sino lo que lo toma por sorpresa, lo excede, lo desorienta, lo hace ir a la deriva” (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 123).

Si el goce es imprevisible, el texto de *Bref séjour chez les vivants* también lo es. Por eso mismo, como segundo elemento de análisis textual, decidimos adentrarnos al sentido de las palabras y, someramente, dar cuenta de la presencia de una diversidad sintáctica y léxica abrumante. Cada personaje hecho voz mantiene una relación particular con las palabras que se devela en el léxico y en la deconstrucción de la sintaxis.

Con lo anterior, pudimos delinear un discurso en forma caleidoscópica. Las voces entrelazadas, yuxtapuestas a contracorriente y, algunas veces, contradictorias entre sí, conforman un discurso de la incomunicación. Si esta novela es el recuento de una familia que no logra recuperarse de la pérdida de uno de sus miembros, también es el discurso del silencio, de la falta de diálogo, de la impotencia de no-lograrlo y, sobre todo, de la ausencia de una lengua que reconstruya el mundo. Ante la muerte de Pierre, la madre decide encerrarse en su jardín, Jeanne huye al exilio, Nore se desentiende en un hedonismo exacerbado y Anne, inmersa en una soledad que la incita a cuestionar el drama, es presa de una lengua sin eco, en ausencia de interlocutor.

Así, sugerimos que el trabajo de lectura de las voces que constituyen la novela se desliza en un plano ficcional (las hermanas y la madre con sus celos propios) y en uno discursivo (hacer patente una opción determinada para afrontar la pérdida). En nuestro estatus de lector, debemos ser sensibles a esa doble significación: una lectura que se presenta como un mosaico donde tenemos que configurar las partes (la ficción) y el todo (el discurso) al mismo tiempo. De hecho, la propia Darrieussecq confiesa, respecto de la escritura de esta novela, que: “Il faut un certain temps pour savoir effectivement avec qui on est, où on est et à quel temps éventuellement on est (...) Si je dois être parfaitement honnête, moi-même en écrivant *Bref séjour chez les vivants*, je me perdais” (“Comment j’écris”, 263).

Por lo tanto, frente a un texto desarticulado, desconcertante y, a veces, angustiante, en suma, un texto del goce (*jouissance*)¹⁴, antepusimos un desmontaje analítico para adentrarnos a la textura y al discurso de la novela. Con ello, propusimos que *Bref séjour chez les vivants* es una amalgama que refleja el texto y el discurso en una correspondencia precisa. Si asistimos al desastre de la pérdida provocada por la muerte, la desarticulación narrativa y el discurso en caleidoscopio corresponden a esas ruinas que la muerte ha dejado: un acontecimiento traumático.

No obstante, hay un metadiscurso en la novela, una suerte de puesta en perspectiva del texto-discurso que hace preguntarnos por los residuos del acontecimiento traumático, como sentencia Maurice Blanchot respecto del desastre: “El desastre es desconocido, el nombre desconocido que, dentro del propio pensamiento, se da a lo que nos disuade de ser pensado, alejándonos por la proximidad” (*La escritura del desastre*, 13). Esa muerte silenciada y el

¹⁴ Recordemos el sentido que Roland Barthes da al texto de goce: “texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, *met en crise son rapport au langage*”. (*Le plaisir du texte*, 23).

drama familiar que la evidencia, nos permiten ir más allá para poner en perspectiva el propio trabajo de Darrieussecq como escritora pero, al mismo tiempo, preguntarnos sobre aquello que *se nos da* para ser pensado en esta escritura desconcertante.

Dominique Viart ha dicho sobre estas nuevas formas textuales de la literatura contemporánea: “La forme narrative est-elle-même revisitée, tendue, perplexe : parce qu’il ne s’agit plus simplement de *raconter* mais aussi bien d’interroger, de soupçonner, de faire entendre” (“Écrire avec le soupçon”, 161). Así, consideramos que en *Bref séjour chez les vivants*, Darrieussecq propone un metadiscurso ligado a la práctica psicoanalítica. Hemos evidenciado el rol ficcional, discursivo y metadiscursivo de la voz del personaje de Anne. Consideremos, entonces, que esta voz se configura espectralmente con la tarea de Darrieussecq como escritora. Si bien, la autora ha negado muchas veces que sus novelas, y en especial la que hemos analizado, se centren en la autoficción¹⁵, no podemos negar que el discurso de la práctica psicoanalítica nos ayudó para matizar nuestra lectura.

Esta relación espectral nos ha permitido observar que la voz narrativa de Anne se pasea a lo largo del texto como otra voz que trata de hacer sutura del trauma vivido. Si recordamos que el trauma es la falta de una lengua (*a-logon*) que logre resignificar el acontecimiento, entonces Anne, quien es instada en toda la novela por la inadecuación de la lengua y de su potencialidad significativa, ofrece una *experiencia de cura* por medio de la palabra, tarea adjudicada al psicoanálisis: “es por la vía de ese don [el de la palabra] por donde toda realidad ha llegado al hombre y por su acto continuado como él la mantiene” (Lacan, 309).

¹⁵ “J’ai une tradition autobiographique de silence dans ma famille, à la fois très lourde et très belle, de ce silence où les gens ne disent rien y compris sur les drames qui nous ont tous fracassés. J’ai hérité de cela et ce serait extrêmement difficile de trouver une forme qui dise ce silence et le respecte. Si je racontais l’histoire, quel intérêt ! Les drames sont toujours les mêmes depuis Homère : il faudrait plutôt trouver la forme du silence” (“Écrire, écrire, pourquoi ?”, 15).

Por ello mismo, es la propia Anne quien, en una suerte de despliegue casi telepático, ofrece a los lectores las diferentes posibilidades que su familia ha asumido para enfrentar el trauma de la pérdida de Pierre. Anne funciona como catalizador de las lecturas que se desprenden del discurso calidoscópico de la novela: ¿qué hacer ante el desastre, ante la falta de lengua, ante el silencio, ante ese acontecimiento traumático? Nosotros, lectores invadidos por ese desborde significativo, tenemos la posibilidad de leer las opciones que se presentan, de juzgarlas y, también, de asistir a la reconstrucción de sí mismo por medio de la lengua, opción que asume la voz de Anne y, en paralelo, el metadiscurso desplegado por Darrieussecq. Esta tarea de reconstrucción queda patentada en varias obras de la autora, tomemos como ejemplo el siguiente extracto de *Naissance des fantômes* (1998), donde el personaje de un ama de casa poco ejemplar, también configurado como una voz, se enfrenta a la pérdida incomprensible de la fuga del marido:

Au lieu de mettre à plat mon expérience, *l'écrire me la renvoyait comme une balle en pleine face*, chargée exactement de l'énergie vampirique qu'avait injectée dans mes veines l'absence de mon mari (...) soit que j'essaie d'en rendre compte à l'écrit, soit que par retour elle me déchire encore sous la conscience que mon mari avait disparu (...) Mais il ne restait de moi qu'une coque vide, ce que j'avais été se dissolvait dans l'atmosphère pour participer presque harmonieusement à la réalité de l'absence et du vide, d'une façon désormais plus gazeuse qu'immobile (...) Pourtant, ce qui vibrat entre la distance de l'écriture et ma vie, cette nappe en feuilleté, que j'imagine aussi mouvante qu'un rayon de soleil lamifié à mes fenêtres, était précisément ce qui me constituait : *le retard que prenait sur ma vie le récit de cette disparition*. (115-116).

Como hemos dicho, en esta suerte de pluralidad de lecturas lanzada al lector como trabajo de significación del texto¹⁶, Darrieussecq nos permite optar por una u otra solución frente al

¹⁶ Como asevera Barthes, el trabajo de significación se hace presente perpetuamente en las múltiples lecturas del texto, pues éste “ya no considera las obras como simples *mensajes*, ni siquiera como *enunciados* (es decir, productos finitos, cuyo destino se cerraría una vez que se los hubiese emitido), sino

trauma (quizá en una especie de invitación a poner en perspectiva nuestros propios dramas). Sin embargo, como acentúa Viart, “la question subjective, lorsqu’elle ne se contente pas d’exhiber un délire complaisamment satisfait, connaît aujourd’hui une autre mutation : elle tient de l’enquête et non plus de la narration” (“Écrire avec le soupçon”, 142). Así, la autora se sumerge en la búsqueda de la reconstrucción de sí misma por medio de la lengua, una búsqueda desencadenada por el acontecimiento del trauma. Leemos esta posibilidad como tarea de lo humano, como firme convicción del psicoanálisis, más como discurso que como práctica terapéutica, pues como considera Élisabeth Roudinesco, el sujeto del psicoanálisis “est un sujet libre, doué de raison, mais dont la raison vacille à l’intérieur d’elle-même. *C’est de sa parole et de ses actes*, et non de sa conscience aliénée, que pourra surgir l’horizon de sa guérison (...) *Il est un être parlant*, capable d’analyser la signification de ses rêves, plutôt que de les regarder comme la trace d’une mémoire génétique” (*Pour quoi la psychanalyse ?*, 82).

Bref séjour chez les vivants se ofrece, entonces, como un discurso de la reconstrucción del sujeto por él mismo, pero auspiciado por la escritura. Pone al sujeto (hombre de quien se escribe, hombre que escribe) en perspectiva. Si el autor está muerto, como sentenció aquel Barthes estructuralista, es para dar cabida a una simbiosis del sujeto-hombre que se piensa pensando, es una ética del hombre/sujeto contemporáneo, un estar en el mundo, de ser responsable ante sí mismo. Pareciera, entonces, que el psicoanálisis favorece esa tarea literaria en Darrieussecq: “apporter une réponse humaniste à la sauvagerie douce et mortifère d’une société dépressive qui tend à réduire l’homme à une machine sans pensée ni affect”

como producciones perpetuas, como *enunciaciones*, a través de las cuales el sujeto sigue forcejeando; ese sujeto es sin duda el del autor, pero también *el del lector* (...) La lectura plena es aquella en la que el lector es nada menos que *el que quiere escribir*, dedicarse a una práctica erótica del lenguaje”. (“Texto (teoría del)”, 150).

(Roudinesco, *Pour quoi la psychanalyse ?*, 83). Darrieussecq nos revela una tarea pluridisciplinaria: el discurso psicoanalítico y la escritura literaria amalgamados para dar cuenta de la experiencia de reconstrucción del sujeto.

Como tratamos de mostrar, el concepto de trauma como falta de lengua, establecido desde la práctica psicoanalítica, nos permitió abordar el metadiscurso de la novela. Anne es aquélla que intenta suturar la falta de lengua, reconstruirse por medio de su búsqueda. Así, Darrieussecq, como escritora, se muestra proclive al discurso del sujeto a partir de la búsqueda de la palabra y de su responsabilidad ante ella. Si bien, sería absurdo argumentar que nos encontramos frente a un ejemplo terapéutico, la novela pone en perspectiva los *enjeux* que el psicoanálisis otorga para interpretar al sujeto contemporáneo: una tarea de reconstrucción lingüística para resignificar el sentido del mundo.

Tenemos que acentuar finalmente el lugar que busca la literatura contemporánea, atestiguado en este acercamiento a *Bref séjour chez les vivants*. Los dramas deslizados en la obra de Marie Darrieussecq, como hemos querido poner de manifiesto, están llenos de una tarea asignada como primordial: habitar el mundo y dar cuenta de esa experiencia: “il ne faut pas oublier qu’on est en train d’écrire un livre, que ça doit rencontrer le monde et non tourner en rond sur soi-même” (“Comment j’écris”, 261).

Por lo tanto, para la autora, la literatura desempeña un rol comunitario, casi público. No se trata de la belleza del texto, o de la erudición del conocimiento puesto a prueba en la ficción. La escritura comparte una tarea crítica, como sentencia Viart respecto de la *littérature déconcertante*; el asombro, la incomodidad de la escritura, conlleva una puesta en común, un acto, casi un gesto, de empatía: “le lire, pourtant, c’est participer à quelque chose qui, *malgré tout*, ne disparaît pas. Un monde commun. Une humanité, un espoir atemporel,

une gravité. Partager la cambrure aux reins, la parole, la pensée. Quelque chose qui fait que nous sommes debout sur la Terre, à tourner dans le vide, sous des étoiles qui restent inconnues” (Darrieussecq, “Préface”, 18).

De esta forma, el drama vivido por los Johnson, la desintegración de la familia a causa del mutismo de una muerte no-exorcizada, el abanico de posibilidades para enfrentar ese mundo desgarrado, la posibilidad de leer un caleidoscopio de opciones y juzgarlas, la experiencia de la búsqueda de una lengua que rezurza la incompreensión de la falta de palabra, la decisión última (*faire le point*) para terminar con el desamparo, la reconstrucción de sí mismo por medio de la escritura y la responsabilidad de estar vivo, son las tareas compartidas por Darrieussecq a todos sus lectores.

¿Qué hacer con esa invitación?, ¿cómo dar cuenta de la relación del autor con el lector para lograr una identificación de la tarea de lo humano?, ¿cómo lograr que la literatura se nos muestre como una opción para habitar y, con toda suerte, encantar este mundo invadido por un pragmatismo a ultranza? Quizá tengamos que escuchar el susurro de Maurice Blanchot:

Mais qu’arrive-t-il quand ce qu’on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, *quand la manière de voir est une sorte de toucher*, quand voir est un *contact* à distance ? Quand ce qui est vu s’impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l’apparence ? Non pas un contact actif, ce qu’il y a encore d’initiative et d’action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. (*L’espace littéraire*, 28-29).

Así, quizá debemos aceptar esa invitación de la literatura contemporánea que se nos ofrece como un gesto, un guiño, ese *contact à distance*, para lograr toda su potencialidad en la

escritura. Si Darrieussecq lanza la invitación para asumir nuestra responsabilidad como humanos, para dar cuenta de la posibilidad de la empatía hacia los otros (los lectores) como constructores de una lengua que resignifique el mundo, los lectores tenemos la posibilidad de comprometernos con nuestras lecturas, para mostrar(*nos*) nuestra propia experiencia al habitar el mundo como seres humanos.

Obras citadas.

- BAJTÍN, Mijaíl, “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2012.
- BARTHES, Roland. “Texto (teoría del)”. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona-México: Paidós, 2002.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México: Siglo XXI, 2005.
- BEGUÉ, Marie-France. *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- BENVENISTE, Émile. “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1993.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2008.
- CARDINAL, Marie. *Les mots pour le dire*. Paris: Le livre de Poche, 1973.
- CONSTANTE, Alberto. “Más fuerte que la palabra”. Leticia Flores (coord.), *Topologías de la frontera: filosofía y psicoanálisis*. México: UNAM/FFL, 2009.
- CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2004.
- DARRIEUSSECQ, Marie. “*Comment j’écris*, entretien avec Jean-Marc Terrasse”. Paul Gifford y Marion Schmid, *La création en acte*. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- _____. “Les 7 minutes de Marie Darrieussecq”, entrevista con Marie Laurent. Video. <http://www.youtube.com/watch?v=BZydfQXWo2Q>, [consultado: 6 julio 2014].
- _____. “Préface”. Ovide, *Tristes Pontiques*. Paris: POL, 2008.
- _____. *Bref séjour chez les vivants*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. *Clèves*. Paris: POL, 2011.

- _____. *Écrire, écrire, pourquoi?*, entretien avec Nelly Kapriélian. Paris: Éditions Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010.
- _____. Encuentro de Marie Darrieussecq con los alumnos de latín del liceo Jean-Pierre Vernant de Sèvres. Video. <http://www.youtube.com/watch?v=poUfeQCrHbM#t=12>, [consultado: 12 enero 2013].
- _____. Entrevista en *L'Humanité*, 13 septiembre 2001.
- _____. *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris: POL, 2013.
- _____. *Le Bébé*. Paris : POL, 2002.
- _____. *Naissance des fantômes*. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. *Rapport de police*. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. *Respirando bajo el agua*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Tom est mort*. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. *Truismes*. Paris: POL, 1996.
- DÉDOMON, Claude. "Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq". *Loxias*, 30, 2010. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6344> [consultado: 18 septiembre 2012].
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998.
- GENETTE, Gérard. "Discours du récit", *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. "Fronteras del relato". María Stoopon (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM/FFL, 2009.
- _____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOULET, Alain. "Ouvertures et résonances psychanalytiques actuelles de l'œuvre de Sylvie Germain". *L'univers de Sylvie Germain*. Caen : Actes du Colloque de Cerisy, 2008.
- INSÚA, Gabriela. *De un trauma no sexual: aportes teóricos y clínicos*. Buenos Aires: Letra viva, 2008.
- KEMP, Simon. "Darrieussecq's Mind". *French Studies*. LXII, 4. Oxford University Press, 2008.
- LACAN, Jacques. *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.
- LANDOW, George. *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós, 2009.
- LEVINAS, Emanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Le livre de poche, 2012.

- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris: Armand Colin, 2011.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- RICŒUR, Paul. *Si mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996.
- ROUDINESCO, Élisabeth. *Pour quoi la psychanalyse ?* Paris: Flammarion, 2009.
- _____ y Michel Plon. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires-México: Paidós-SAICF, 1998.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.
- SELDEN, Roman. *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al posestructuralismo*. Madrid: Akal, 2010.
- SIMON, Claude. *La route des Flandres*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- SULLA, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mandadori, 1996.
- TONNET-LACROIX, Éliane. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- VELCIC-CANIVEZ, Mirna. "La polyphonie: Bakhtine et Ducrot". *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no. 131. Paris: Les éditions du Seuil, 2002.
- VIART, Dominique. "Portraits du sujet, fin de 20ème siècle". *Remue.net littérature*. <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html> [consultado: 7 octubre 2011].
- _____. "Écrire avec le soupçon". Michel Braudeau, *Le roman français contemporain*. Paris: adpf, 2002.
- _____ y Bruno. Vercier. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.
- WILLOCQ, Philippe. "Traces sémiotiques d'une ponctuation dans l'œuvre de Marie Darrieussecq". *Communications du IVe Ci-dit*. <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=692> [consultado: 22 septiembere 2012].