



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

ESCRITURAS DEL YO EN LA NOVELA HÍBRIDA *LE NOM SUR LE BOUT DE LA LANGUE* DE PASCAL QUIGNARD

Tesina que para obtener el título de:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS
FRANCESAS)**

Presenta:

David Murra Morales

Asesora:

Dra. Monique Landais Choimet

Ciudad de México 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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	3
LA PÉRDIDA DEL LENGUAJE EN LA CONFIGURACIÓN DEL <i>YO</i>	09
1.1 La nostalgia de la escritura.....	10
1.2 Repetición creadora.....	13
1.3 Privación y resiliencia	15
MITO, IMAGEN Y METÁFORA. EL ORIGEN DEL RELATO.....	19
2.1 La literatura como alternativa	20
2.2 La memoria y el lenguaje en el terreno del mito.....	23
2.3 La imagen original	26
IDENTIDAD NARRATIVA Y LA LECTURA DEL OTRO.....	29
3.1 El problema de la identidad en el género novelístico	30
3.2 La escritura siderante	33
3.3 La reafirmación individual y el lector implícito	35
CONCLUSIÓN.....	38
BIBLIOGRAFÍA.....	43

INTRODUCCIÓN

La literatura francesa de los últimos años ha instituido un abanico de expresiones estéticas que giran alrededor del sujeto contemporáneo. Tras un siglo de múltiples transformaciones políticas y sociales surgidas a partir de las dos grandes guerras, los regímenes totalitarios, las crisis económicas y los conflictos entre diferentes bloques, los grandes ideales languidecen y la humanidad como tal entra en un período de crisis. De tal modo que el estilo experimental de la novela que hubieron de cultivar Natalie Sarraute y Robbe-Grillet con el Nouveau Roman después de la Segunda Guerra se va transformando lentamente a medida que los autores se introducen en el terreno de la posmodernidad.

Desde el momento en que reina la incertidumbre en el pensamiento posmoderno, la literatura no busca ya incidir en activismos políticos ni inclinarse hacia la imitación estricta de la realidad. Más bien se cuestiona a sí misma de manera constante, al mismo tiempo que pone en tela de juicio al lenguaje y a la escritura misma. Toma herramientas de distintas disciplinas para construir una estética de la lucidez e incitar a una suspensión del juicio que reivindica una nueva visión del ser humano. Pero a diferencia de lo que podría pensarse, la literatura contemporánea no está destinada a caer en el círculo vicioso de la banalidad normalizada, ni de un escepticismo que se limite a críticas estériles. Más bien es una invitación al diálogo entre los seres humanos y sugiere cierta voluntad de despabilar las conciencias que los medios de comunicación masivos, los discursos políticos y la cultura del marketing parecieran querer doblegar para su beneficio. Donde una ideología busca ganar adeptos, la literatura (y el arte, en general), en un fenómeno casi místico, singulariza al lector al momento de volverlo partícipe de la palabra del otro. En la sociedad posmoderna, el sujeto se refugia en ella, poniendo su

atención en la palabra del autor y en su expresión individual, que a diferencia de otros discursos y textos, no resulta impositiva.

Nos resulta muy familiar el concepto del *écrivain engagé*, es decir, de un escritor comprometido con su sociedad y su época. Pero solemos malinterpretar este compromiso al concebirlo como una oposición entre el autor (ya no individuo) y las injusticias que lo rodean y que, por supuesto, tiene la obligación ética (estética) de denunciar. Sin embargo, la visión del escritor como un mártir de la justicia social, al igual que cualquier idealismo llevado al extremo, cae en el absurdo porque concibe al lector como un ente pasivo. La justicia casi divina que busca restaurar nuestro *écrivain engagé* extremista niega rotundamente la conciencia de la humanidad por la que supone luchar. La literatura es más que una serie de panfletos y aquel compromiso del escritor puede manifestarse en múltiples formas no necesariamente equiparables a los discursos dogmatizantes. En una época en que sobreabunda la información, al grado en que lo que solíamos llamar verdad se pierde entre anuncios publicitarios, comentarios insensatos, calumnias y chistes, vale la pena comenzar por cuestionarse uno mismo antes de suscribir ciegamente la opinión del otro.

En este contexto, Pascal Quignard cobra una relevancia particular. Con cierta frecuencia ha sido criticado por cultivar un estilo anacrónico, a lo que él responde: “Vous vous protégez beaucoup trop. Vous aimez trop les conventions, les stéréotypes, les idées, les peurs, les lois. Ne songez plus qu’à l’énergie, au détail sans raison, au jeu”¹. Un lector que busque al escritor-mártir sufrirá la misma decepción que un crítico al buscar en los textos de Quignard marcas de estilo comunes a todas las manifestaciones de la literatura contemporánea, incluso limitándose a la tradición francesa.

¹Pascal Quignard, “La déprogrammation de la littérature”, en *Le Débat*, abril de 1989. 249. Web : <http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/quignard-pascal-la-deprogrammation-de-la-litterature-o5.pdf>. Fecha de consulta: 12/02/2018.

Las particularidades de su estilo responden a una necesidad de evitar la clasificación y, de este modo, rebelarse contra el ejercicio de poder que implica la clasificación en el marco de una ideología. En términos simplificadores, su obra fluctúa entre el relato y el ensayo, utilizando un estilo que oscila entre la erudición y la asociación libre. Remite constantemente a la Antigüedad, a ciertas expresiones de la literatura japonesa y a eventos históricos remotos que, con frecuencia, convierte en relatos ficcionales. Dentro de su obra, sin embargo, predomina la introspección. Con frecuencia toma al *yo* como su mayor objeto de estudio y no es de extrañar que en un principio se valga del psicoanálisis y del mito para emprender este autodescubrimiento. Si bien Roland Barthes nos habla de la muerte del autor al decir que la biografía del mismo, por ejemplo, debe cobrar poca o nula importancia para la obra literaria en sí, desmitificando la originalidad (en el sentido más amplio de la palabra) de la obra que se pierde en las redes infinitas de la intertextualidad, no nos es posible ignorar la figura del autor en este caso.

La pérdida del lenguaje es central tanto en la vida de Quignard como en su obra. Habiendo sufrido dos períodos de autismo a lo largo de su vida, esta pérdida va más allá de una simple metáfora de la insuficiencia del lenguaje; es una marca que se manifiesta en varias de sus obras aunque articulada de maneras distintas. Si entendemos al lenguaje como una voz, idea que por cierto va de la mano con la musicalidad de la prosa de Quignard y su propio oficio como músico, también podemos entenderlo como una neurosis, o una serie de mecanismos de defensa anquilosados que constituyen una personalidad creadora, y no ya como detonante de una red de significados esencialmente vacía.

Así, en *Tous les matins du monde*, M. de Sainte Colombe se sumerge obsesivamente en el mundo de la música a partir de la pérdida de su esposa. Marin Marais, por otro lado, es despreciado y rechazado por el líder del coro del que formara parte a causa de su cambio de voz. Es esta pérdida la que lo empuja a intentar recuperar la voz a partir de los sonidos que

busca reproducir con la viola da gamba. En ambos casos se trata de llenar el vacío de una pérdida a través de la música. Por su parte, Quignard escribe para sobrevivir. Nos lo dice en *Le nom sur le bout de la langue* después de un extenso recorrido reflexivo que se mueve entre el psicoanálisis y el descenso de Orfeo al inframundo, entre otros temas.

Es razonable, pues, asumir que para él la pérdida de la voz inaugura el lenguaje y la literatura, pero al mismo tiempo que juega con géneros literarios y desarrolla una línea de pensamiento que se articula a partir de la intrincada intertextualidad de la obra, pone en tela de juicio su propia identidad en cuanto escritor. Además el autor extiende sus interrogantes al lector, quien deberá descifrar su texto y encontrar una lectura propia, original y nueva que le permita desmenuzarlo. Este estudio se divide en tres partes que encarnan tres enfoques distintos, tres perspectivas para analizar la misma obra y situarla en el contexto de la literatura contemporánea y definir la forma en que en ella se articula la escritura del yo en el texto.

Nuestro primer capítulo se centrará en la tercera parte de la obra tripartita, titulada *Petit traité sur Méduse*, que ilustra de forma ensayística la manera en que la pérdida detona la actividad literaria de Quignard. Describiremos, a partir de un número de obras clave el recorrido que realiza la voz narrativa y ensayística del autor hacia una resiliencia y una sublimación del yo, que contextualizaremos en el marco del psicoanálisis. Nos serviremos de la teoría de Lacan para abordar la parte ensayística de *Le nom sur le bout de la langue*, en la que se pone de manifiesto la noción de la pérdida y la repetición neurótica subsecuente que se realiza a través de la literatura. Al mismo tiempo hablaremos sobre la vida del autor y describiremos aquellos eventos que marcaron su personalidad para aterrizar directamente las herramientas de análisis que nos proporcionan los estudios de Lacan. Nos apoyaremos también en algunos ensayos de Tiphaine Samoyault referentes a la literatura para abordar finalmente la idea de resiliencia acuñada por Boris Cyrulnik y la forma en que se pone de manifiesto en la escritura de Quignard. Samoyault describe la creación literaria como una privación de la

pérdida y en nuestro estudio partiremos del silencio (la pérdida de la voz) como esa pérdida que petrifica al sujeto que la padece. Finalmente propondremos la resiliencia como el fin último (quizás involuntario) de esta privación y que permite sobrellevar un trauma a través de mecanismos de defensa y herramientas recibidas del exterior.

En nuestro segundo capítulo, nos enfocaremos en el mito como instrumento narrativo y la concepción atemporal de la cuestión literaria que se halla implícita en la figura mítica. La obra de Quignard no busca oponerse directamente al canon literario de la actualidad, sino reivindicar una visión más amplia del relato que no se limita a una corriente artística y que no cae en una perpetuación de ideologías dogmáticas. Tomando como ejemplo la obra que estudiaremos, resultaría difícil clasificarla en un género particular. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Quignard habla de sí mismo sin adaptarse por completo a la autoficción cultivada por Annie Ernaux y Serge Doubrovsky, toca temas ontológicos y epistemológicos sin caer en el tratado filosófico y escribe relatos con un lenguaje fastuoso y figuras retóricas dignas del Barroco. Si bien la estructura de *Le nom sur le bout de la langue* es poco convencional, no es agresiva con el lector, sino que lo invita a hacer una lectura más profunda. El estilo y la compleja intertextualidad de la obra se inclinan hacia un entendimiento empático de la condición humana, particularmente en lo que respecta a su relación con el lenguaje. Prueba de ello es el uso indistinto que hace este autor de géneros literarios diversos como son el cuento fantástico, la poesía, el ensayo y la ficción histórica. En realidad, el uso de múltiples géneros, aunque puedan girar alrededor del mismo tema, es la forma en que Quignard juega con la lengua y la depura. Haciéndola decir lo mismo en formas distintas, nos está sugiriendo de nuevo la vitalidad del lenguaje y su plasticidad. Es por esto que el mito en la obra de Quignard se convierte en una lente con el que el autor se mira a sí mismo en el otro y pretende mostrarnos una literatura que se opone a la historicidad y a la predilección de un género por encima del otro.

En un principio, el mito se articula a través de la imagen y el lenguaje se vale de todos sus recursos para evocarla. Echando mano de dos procedimientos distintos: la retórica y la narrativa, Pascal Quignard aborda la problemática de la falla del lenguaje. El origen de la dualidad en su escritura se explica en su propia biografía. Realiza estudios de filosofía en Nanterre durante dos años, con grandes maestros como Levinas, Lyotard y Ricoeur, quienes dejan una fuerte marca en su pensamiento. Comienza a escribir una tesis sobre Henri Bergson, sin embargo, en 1968 parece sufrir un desencanto de la vida académica y abandona los estudios. A partir de ese momento se concentra en el estudio de la música, en particular de la música barroca, pero no deja de leer y se interesa en Foucault, Derrida y Lacan. Lee de manera compulsiva y sus inclinaciones lo llevan a la narrativa, sobre todo a la literatura clásica y la oriental, entre otras. Quignard no se considera a sí mismo un filósofo, pero en su obra está presente la marca de la retórica y, en gran parte de su obra (los *Petits traités*, *Les Ombres errantes*, *Mourir de penser*, etc.), recurre a un género que podría considerarse ensayístico, aunque más bien es un híbrido que escapa a la clasificación.

En *Le nom sur le bout de la langue*, los dos movimientos de escritura están presentes y son fáciles de identificar. El uso de la imagen y del mito es recurrente en la narración, y la obra cierra con un tratado que desarrolla el tema de la pérdida del lenguaje, el origen de la misma, y la alternativa que ofrece la literatura para escapar del circuito discursivo. Para explicar mejor el doble movimiento, citaremos ocasionalmente el ensayo de Pascal Quignard titulado *Retórica especulativa*, que ilustra las razones por las cuales el autor opta por la literatura y no por la filosofía.

Es así como llegamos a la última parte de nuestro análisis. Una vez abordada la cuestión psicoanalítica presente en el tratado sobre Medusa y el uso del mito a través de la imagen, saltaremos a una visión global del texto, comparándolo con el género de la novela para extraer una lectura pertinente. En este capítulo, utilizaremos los conceptos de *ipséité* y *mêmeté* que

desarrolla Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* para hablar de la escritura del yo (*je*) en el texto. Siendo uno de los rasgos principales del arte novelesco la tensión en la identidad de sus personajes, compararemos este género con la identidad narrativa tal como la entiende Ricoeur para llegar a un entendimiento de la literatura como la apertura de un diálogo entre el escritor y su lector.

El relato abre un doble juego de identidad. Por un lado, quien narra se emula a sí mismo, consciente o inconscientemente, en la voz narrativa. Plasma el devenir de sus personajes al tiempo que promete la resolución de sus conflictos. El lector acepta una suspensión de su propio juicio para volverse partícipe de dicha temporalidad virtual y, en ese sentido, vivirla y volver a vivirla a voluntad, para desmenuzarla y llegar a un acto de reflexión orientado hacia el individuo. El que atiende la voz del narrador entra en un juego de autoconocimiento que, por extensión, lo lleva hacia afuera. El lector se convierte de este modo en un agente ético y, a medida que evalúa la realidad que lo rodea a través de la lectura, adquiere un poder de decisión sobre la misma.

Capítulo 1:

La pérdida del lenguaje en la configuración del yo

En *Le Nom sur le bout de la langue*, Quignard realiza un ejercicio autobiográfico en tres partes. El mismo título de la obra remite a la pregunta que nos plantea de principio a fin a través de alegorías distintas y una narrativa errática: ¿Por qué el lenguaje se nos escapa?

Mientras la segunda parte del texto es más bien narrativa, la primera parte, *Froid d'Islande*, es referencial y remite al momento en el que Quignard se encuentra cenando en casa de la compositora Michèle Reverdy, y le propone un cuento sobre la insuficiencia (*défaillance*)

del lenguaje como línea temática para una pieza musical. Recordemos que Quignard es también músico y el tema de la música se halla presente en varias de sus obras como *Tous les matins du monde* y *La leçon de musique*, así como en el estilo de su prosa, claramente poético en cuanto a ritmo y sonoridades.

Si el ensayo es el medio por el cual se articula el yo, también es el terreno de la neurosis. El “yo” que escribe se exhibe (de manera selectiva) para abordar uno o varios temas. En este caso, pasamos de la anécdota de infancia a la reflexión filosófica para llegar al mito. Será menester ahondar en las teorías psicoanalíticas de Lacan para abordar la resiliencia que propone Boris Cyrulnik y llegar a una interpretación del *traité* que reivindica la escritura como una sublimación del circuito de la repetición. La insuficiencia del lenguaje desencadena el texto. En la tercera parte de esta obra, en el *Petit traité sur Méduse*, el autor ahonda en la naturaleza de esta insuficiencia y su relación con la escritura. En un proceso de introspección que se empareja con la teoría psicoanalítica en varios instantes, la voz del yo oscila entre un flujo de consciencia y el dominio de un lenguaje lógico, ensayístico.

La nostalgia de la escritura

Durante su infancia, Quignard padece un suspenso en la adquisición del lenguaje: “*J’ai perdu deux fois le langage. À dix-huit mois je me suis tu*”². Este silencio está estrechamente relacionado con la partida de su niñera “*une jeune femme allemande qui s’occupait de moi tandis que ma mère était alitée et malade et que j’appelais Mutti*”³, que redundaba en un sentimiento de abandono durante sus primeros años. El tratado sobre Medusa inicia evocando la imagen de su madre en el instante en el que ella olvida una palabra y le indica que se calle para poder recordarla: “*Sa main s’avançait au-dessous de nous dans le silence. Maman*

²Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, (Gallimard, Barcelona, 2011), 59.

³Ibid, 61.

cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain"⁴. A través de esta imagen, Quignard da cuenta de un extrañamiento hacia la lengua: "*Le nom sur le bout de la langue nous rappelle que le langage n'est pas en nous un acte réflexe [...] Qu'un mot puisse être perdu, cela veut dire : la langue n'est pas nous-mêmes*"⁵. El abandono de la lengua es un recordatorio de un estado prelingüístico en el que reina la incertidumbre y el olvido involuntario, muy parecido a la muerte o a una sensación de desaparición.

En su reflexión sobre el yo, en sus seminarios, Lacan nos habla de un universo simbólico que nos resulta accesible gracias al lenguaje que lo articula:

*Dès que le symbole vient, il y a un univers de symboles [...] si petit que soit le nombre de symboles que vous puissiez concevoir à l'émergence de la fonction symbolique comme telle dans la vie humaine, ils impliquent la totalité de tout ce qui est humain [...] La fonction symbolique constitue un univers à l'intérieur duquel tout ce qui est humain doit s'ordonner*⁶.

Ávido lector de Lacan, Quignard supone que, si no hay pensamiento prelingüístico, el aprendizaje del lenguaje va de la mano con la construcción del pensamiento y, por tanto, de los recuerdos: "*Les premiers souvenirs émergent en général vers l'âge de trois ou quatre ans*"⁷. De este modo, define la memoria como un olvido selectivo, siendo este olvido el estado de oscuridad prelingüística. Cuando la palabra en tanto que unidad semántica se pierde, la función simbólica de la que nos habla Lacan nos abandona. El olvido, para Quignard, es esa falta que debe ser colmada por la palabra (por el pensamiento) y que constituye el origen del lenguaje, en sí un testimonio de la incompletud: "*Tout nom manque sa chose. Quelque chose manque au*

⁴Ibid, 55.

⁵Ibid, 57.

⁶Jacques Lacan, "III, L'univers symbolique" en *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, (Éditions du Seuil, Lonrai, Francia, 1978), 46.

⁷Pascal Quignard, "Petit traité sur Méduse" en *Le nom sur le bout de la langue*, (Gallimard, Barcelona, 2011), 65.

langage. Aussi faut-il que ce qui lui est exclu pénètre la parole et qu'elle en souffre. C'est ce mot [...] Ce non-retour du mot, cette nostalgie, cette souffrance du non-retour est le langage"⁸.

La noción de literatura para Quignard se asemeja al *fármakon* que Jacques Derrida retoma de Platón en su estudio del *Fedro*⁹. La ambivalencia de la palabra griega “φάρμακον” (phármakon) que puede denotar tanto una medicina como un veneno (una droga, en todo caso) le sirve a Derrida para hablar del texto y del efecto que éste produce a través de la *différance*: “Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente– benéficos y maléficos”¹⁰. Ante el texto surge un deseo que nunca puede ser saciado por causa de este movimiento incesante que desplaza el sentido y así la lectura se convierte en una búsqueda. Es otro de los fenómenos a los que hace alusión Quignard cuando nos habla del suspenso que predomina cuando parecemos haber olvidado una palabra, cuando buscamos en silencio el sentido que la subyace, a sabiendas de que no nos será posible sin la palabra en sí.

Ahora bien, si el *fármakon* en tanto que texto escrito representa “palabras diferidas, reservadas, envueltas, enrolladas, haciéndose esperar en la especie y al abrigo de un objeto sólido”¹¹, la atracción y terror que éste ejerce en el lector se rige por el principio del placer que raya en el goce.

Pero si consideramos los períodos de silencio que experimenta Quignard, encontramos que no renuncia del todo al lenguaje, sino simplemente a la voz. Derrida nos habla de la “Escritura como suplemento del habla”¹². El recurso del lenguaje pasa a convertirse en una obsesión que persistirá y madurará dentro del mutismo: “*J'ai écrit parce que c'était la seule*

⁸Ibid., 67.

⁹Jacques Derrida, “La farmacia de Platón” en *La diseminación*, (Trad. J. Martín, Madrid, Fundamentos, 1975).

¹⁰Ibid., 102.

¹¹Ibid., 104.

¹²Ibid, 132.

*façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même*¹³. Es a partir de ese mutismo que se adentra en la literatura y en la escritura. Se enfrenta a una crisis del sujeto que lo empuja hacia una obsesión con el lenguaje, que ya hemos definido como la nostalgia del olvido primigenio. El lenguaje para él representa una pérdida –la ausencia de Mutti, el abandono de su madre–, pero también pasa a convertirse en su único contacto con el mundo exterior y el único aliciente de la nostalgia, en su pleno sentido etimológico: νόστος, nóstos, “regreso” y ἄλγος, álgos, "dolor", el dolor del regreso a un estado prelingüístico. Encuentra así una obsesión que se perpetúa en el silencio y, sin embargo, no representa un autoexilio absoluto, porque renunciar al lenguaje sería el equivalente de dejarse morir: “*J'ai écrit pour survivre [...] Parce que c'était la seule façon de demeurer abrité dans ce nom sans tout à fait m'exiler du langage comme les fous, comme les pierres, qui sont malheureuses comme elles-mêmes, comme les bêtes, comme les morts*”¹⁴.

Pero el proceso de suplir una pérdida o un abandono a través del texto –de la lectura y la escritura– se halla inscrito en una repetición indefinida, por su misma naturaleza. Si la escritura viene a sustituir el habla que está ausente, ciertamente la evoca, pero también reafirma una emancipación del texto con respecto al sentido que se le escapa.

Repetición creadora

En su “Seminario sobre el yo en la teoría de Freud”, Lacan desarrolla el concepto de placer y busca dar una explicación al fenómeno de la repetición. Su estudio parte de la premisa de que el análisis se guía por una visión mecanicista del individuo y busca desmentirla: según el análisis tradicional, no hay forma de racionalizar la naturaleza del sujeto –no hay posibilidad de teorizar desde el psicoanálisis– si no se parte de esta óptica mecanicista. Por consiguiente,

¹³Ibid, 62.

¹⁴Idem.

la libido freudiana viene a actuar como una fuerza vital no determinante que se guía por la búsqueda del placer, pero que debe tender a un equilibrio: “*L’organisme, déjà conçu par Freud comme une machine, a tendance à retourner à son état d’équilibre*”¹⁵.

Para lograr este equilibrio, el organismo psíquico debe oscilar entre una búsqueda del placer, cuyo destino es cancelarse en el cumplimiento de sí mismo, y un principio de realidad, que juega el papel de frenar el del placer. Todo exceso en la búsqueda del placer lleva a una autodestrucción, pero la función del principio de realidad es que el placer pueda repetirse y perpetuarse a través del tiempo.

Al toparse con el fenómeno de la repetición, Lacan descubre que éste no sirve una función de adaptabilidad. Es decir, es una suerte de accidente del aparato psíquico:

*À ce point où nous sommes parvenus, je vous suggère, en perspective, de concevoir le besoin de répétition, tel qu’il se manifeste concrètement chez le sujet, en analyse par exemple, sous la forme d’un comportement monté dans le passé et reproduit au présent de façon peu conforme à l’adaptation vitale*¹⁶.

Al haber sufrido un abandono y un silencio en la primera etapa de su infancia, Pascal Quignard se introduce en el circuito de la repetición, que busca colmar la falta a través de la lectura y la escritura. Recordemos que en el *Petit traité sur Méduse*, él mismo recurre a Freud para aventurar una explicación del deseo recursivo que subyace al lenguaje: “*(La pensée n’est pas autre chose que le substitut du désir hallucinatoire.) [...] tout mot est mensonge [...] La pensée est vouée à la fiction parce qu’elle est vouée à nier quelque chose d’absent*”¹⁷.

A propósito de la palabra (*parole*), el psicoanalista Michel Bousseyroux, al hablar de la repetición, nos recuerda la función de la escritura según Derrida cuando dice:

Ce qui se répète, c’est la demande, autrement dit la parole, puisque dans toute parole il y a une demande [...] intransitive, qui tourne autour d’un vide qui est le vide du désir [...]

¹⁵Jacques Lacan, “VII: Le circuit” en *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 114.

¹⁶Ibid, 127.

¹⁷Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 69.

Il y a dans ce qui se répète une demande pulsionnelle à satisfaire d'urgence, urgence qui se rejoue dans le transfert à chaque séance [...] la répétition [est] re-demande, tout aussi bien de câlin que de mort¹⁸...

El deseo es el principio que subyace a la repetición. Ante el abandono, la palabra es la respuesta más natural, que perdura neuróticamente en la vida de Quignard como el suplemento de una solicitud original que no fue atendida. La escritura es suplemento del habla, es decir, de la solicitud que representa el habla para el aparato psíquico, pero al mismo tiempo es un juego de engaños que no da pistas de ofrecer una respuesta: “*Songe et mensonge sont les mots où joue notre langue*”¹⁹. La recurrencia al lenguaje escrito es un ciclo de repetición que desplaza la pérdida, postergándola indefinidamente.

A lo largo de este capítulo hemos oscilado entre lo particular y lo general precisamente porque, detrás del acto de la escritura que es, en sí, un ciclo de repetición, hay una pérdida original que no es exclusiva de Pascal Quignard y sobre la cual la crítica literaria contemporánea teoriza con bastante frecuencia.

Privación y resiliencia

En *L’Aujourd’hui du roman*, Tiphaine Samoyault ahonda en el acto de escritura describiendo sus movimientos. Habla de una privación que ocurre en el instante de la escritura, específicamente la escritura de la novela: “*Dans le second temps de l’écriture du roman, je suis au contraire dans l’expérience de la privation: la pensée est alors privée du recours à l’autre et je perds conscience de ma place dans le présent ; ma mémoire se vide*”²⁰.

¹⁸Michel Bousseyroux, “Répéter, c’est redemander” en *La répétition finale: Nietzsche, Freud, Kierkegaard et Blanchot*, (Éditions Érès, 2010), 41-57. <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2010-2-page-41.htm>. Consultado en 07/03/2018

¹⁹Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 69.

²⁰Tiphaine Samoyault, “D’une pensée sans savoir : Le roman ou l’autre du savoir” en *L’aujourd’hui du roman*, (Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2005), 88.

Para Samoyault, la forma de escribir varía si el texto que se escribe es novela o ensayo: *“la construction d’un essai procède d’un raisonnement par rapport à une question tandis qu’avec le roman, c’est l’écriture qui la fait naître et elle est une fois encore « intériorisée » ”*²¹. En la escritura de la novela, ocurre una privación y un ensimismamiento, al que podríamos llamar un éxtasis en el que la consciencia parece vaciarse, dando paso al acto de la escritura en tanto que creación o concepción del relato. En el género ensayístico se recurre al otro; el escritor no deja de apoyarse y dialogar con otras voces y otros textos; constituye un terreno seguro para construir un razonamiento: *“Dans la pensée, je peux re-courir au livre, au point d’où j’étais partie, reconstruire l’argument pour le mener où je souhaite le conduire”*²². Pascal Quignard se vale de ambos géneros rigiéndose por diferentes principios. Si al inicio de *Le nom sur le bout de la langue* nos cuenta algo que le sucedió, con una narrativa simple, en el segundo movimiento de esta novela recurre al relato fantástico y, en el tercero, al ensayo, estableciendo procesos de pensamiento diferentes que giran alrededor de la misma idea buscando, quizás, a través de una dialéctica entre géneros, una explicación a la insuficiencia del lenguaje.

Samoyault coincide con que el origen de la escritura es la pérdida. Ilustra esta idea recurriendo a su infancia, haciendo énfasis en la influencia de los relatos para la percepción de la realidad. Si cuando era niña imaginaba un mundo fabulístico a su alrededor, digno de los relatos que un niño puede leer, a medida que crece se da cuenta de que un relato sucede al otro en la construcción de la memoria, alterando hasta cierto punto su identidad:

*Ce n’est pas que mon enfance n’existait pas mais qu’une fois passée, elle faisait partie de ces récits racontés comme n’existant pas, c’est son récit, sa mémoire donc, qui faisait qu’elle se mettait à ne plus exister*²³.

²¹ídem.

²²íbid., 90.

²³íbid., 92.

Es aquí donde conviene volver a la idea de escritura que expone Derrida al hablar del *fármakon*. Si el relato es una reafirmación de la pérdida, al mismo tiempo la evita, la desplaza y la suspende. Un escritor está inmerso en el circuito de la repetición quizá tanto como el lector. Lo que marca la diferencia es un acto de comunicación al exterior, tal como lo describe Samoyault al hablar de la privación de la pérdida:

Je dégage une définition de l'écriture où il s'agit de transformer l'expérience de la perte en expérience de la privation, une fois de plus. Écrire serait donc tenter de retrouver ce qu'on a perdu et de trouver ce qu'on n'a pas. De se priver de la perte elle-même. Cela ne peut se faire qu'en sortant, au moins provisoirement, de la mélancolie et en décidant de « seconder le monde », qui signifie selon moi de reconnaître au monde le pouvoir de me priver de ma perte²⁴.

Por un lado está la mirada hacia el exterior, hacia el mundo que constituirá el reflejo del individuo, aunque por el otro, la privación de la pérdida implica una tarea interna.

Boris Cyrulnik, en su libro *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*, pone en tela de juicio la visión determinista de la infancia propuesta por Freud. Aunque el título nos haga pensar en un libro de autoayuda, Cyrulnik tan sólo desarrolla su teoría de la resiliencia a partir de ejemplos concretos en su experiencia como psicoterapeuta. El término pertenece originalmente a la física: “palabra que el Espasa menciona como voz que usa la mecánica para indicar la ‘Propiedad de la materia que se opone a la rotura por el choque o percusión’, y que el Larousse define como ‘índice de resistencia al choque de un material’²⁵.”

Según su estudio, la resiliencia se posibilita a partir de tres planos que rodean el trauma: en primer lugar, “la adquisición de recursos internos que se impregnan en el temperamento, desde los primeros años explica la forma de reaccionar ante las agresiones de la existencia”²⁶,

²⁴Idem.

²⁵Boris Cyrulnik, *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*, (Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 2005. Traducción: Tomás Fernández Aúz y Beatriz Egibar), 23.

²⁶Ibid, 27.

es en este punto donde se fijan ciertos mecanismos de defensa, como el mutismo, en el caso de Quignard.

En segundo lugar, “la estructura de la agresión explica los daños provocados por el primer golpe, la herida o la carencia. Sin embargo, será la significación que ese golpe haya de adquirir más tarde en la historia personal [...] lo que explique los devastadores efectos del segundo golpe, el que provoca el trauma”²⁷. Según Cyrulnik, el trauma se manifiesta en dos momentos: en el primero, surge el dolor inmediato ante el evento traumático, pero el segundo remite a la humillación de haber recibido un daño y es el que logra fijar el trauma en la memoria. El mutismo de Quignard nace del abandono, pero se fija en el momento en que la madre le indica que calle para recuperar la palabra perdida.

Finalmente, hay un momento en que “la sociedad dispone [...] alrededor del herido [...] lugares donde se hallan los afectos, las actividades y las palabras”²⁸ y que permitirá la resiliencia. Al momento de dejar la universidad, Quignard se refugia en la música y toca el órgano de la familia para evadir el mutismo, lee compulsivamente para escapar del abandono de la palabra. Tanto la literatura como la música serán un subterfugio del trauma y una privación de la pérdida.

Sin la representación del pasado que está implícita en el acto de recordar, no es posible el trauma. Pero la representación en sí puede y debe, en el mejor de los casos, ser modificada por el paciente. Al poner en palabras el origen de su mutismo en el *Petit traité sur Méduse*, Pascal Quignard plasma una realidad en ficción, para manejarla de otra manera y manipularla a su favor. La resiliencia se hace posible gracias a ciertos mecanismos de defensa que conducen al acto creativo: “Elaborar un proyecto para alejar el propio pasado, metamorfosear el dolor del

²⁷Ibid, 28.

²⁸Idem.

momento para hacer de él un recuerdo glorioso o divertido explica sin duda el trabajo de la resiliencia”²⁹.

Pascal Quignard entiende la sublimación del circuito de repetición a su manera, llevándola incluso al terreno de lo metafísico. En el *Petit traité sur Méduse* alcanza casi las mismas conclusiones que Samoyault: “...ce que je recherche en écrivant est la défaillance [...] C’est cette possibilité de m’absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l’instant où j’écris”³⁰. Del mismo modo, para Samoyault, la escritura es una privación de la pérdida, en donde esta privación es un éxtasis del pensamiento que se emancipa del relato: “J’écris pour m’éloigner des récits”³¹. Para Quignard, este pensamiento toca el concepto del universo simbólico de Lacan. La escritura es un modo de salir del yo en tanto que representación simbólica, una manera de alcanzar el Nirvana: “Cette sensation de fusion est le lit plus ancien, l’eau qui dissout, l’espace liquide où on s’ébat en mourant, où le futur devient le passé, où mort équivaut à naissance”³². Si bien Quignard pierde la voz en dos ocasiones, no renuncia al lenguaje ni se cierra al mundo. En la lectura y la escritura radica su vida espiritual y el alejamiento de su pasado.

Capítulo 2

Mito, imagen y metáfora: el origen del relato

El recurso del mito es casi omnipresente en la obra de Quignard, cuya postura con respecto a la escritura y a la lengua justifica este proceso literario de resignificación a partir de imágenes. Su estilo refleja un reconocimiento del lenguaje como juego de metáforas que trabaja

²⁹Ibid, 31.

³⁰Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 95.

³¹Tiphaine Samoyault, *L’aujourd’hui du roman*, 92.

³²Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 96.

para desarrollar conceptos. Así, conceptos como “*block*” y “*silence*” se van construyendo en la obra desde su sentido más literal hasta el más abstracto. *Le nom sur le bout de la langue* (hablamos aquí del relato en específico y no de la obra tripartita) puede leerse como una reescritura del mito del génesis bíblico que articula las reflexiones sobre la insuficiencia del lenguaje presentes en el *Petit traité sur Méduse*. Este pequeño relato asimismo retoma la tradición del cuento fantástico europeo y a lo largo de este capítulo ilustraremos algunas de sus características al compararlo con “Rumpelstilskin” de los hermanos Grimm. Describiremos la forma en que el mito se ve caracterizado a través del relato y la función metafórica que cumple la descripción de la imagen dentro del tratado sobre Medusa.

La literatura como alternativa

En su compendio ensayístico *Retórica especulativa*, Pascal Quignard defiende un estilo no filosófico de argumentación retomando para tal propósito las ideas de Marco Cornelio Frontón en sus cartas a Marco Aurelio. La idea por ilustrar es que el procedimiento retórico por el que se rige la filosofía ignora por completo la naturaleza de su materia prima, que es el lenguaje, intentando en vano despegarse de la evocación de la imagen y la polisemia que predominan en la creación discursiva: “los filósofos hablan y en sus indagaciones olvidan la fuente de su oración, dejan a un costado del camino su materia, oscurecen y obstaculizan el impulso murmurante que subyace a su tardía especialización”³³. A lo largo del tratado, el autor hace hincapié en el hecho de que el lenguaje funciona a través de la imagen.

En el campo de la lingüística, uno de los primeros antecedentes de esta idea lo encontramos en la obra de Nietzsche, cuando nos habla sobre la formación de conceptos y metáforas: “El lenguaje se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas [...] ; un impulso nervioso extrapolado en una

³³Pascal Quignard, “Frontón” en *Retórica especulativa*, (El cuenco de plata, Buenos Aires, 2006), 10-11.

imagen!”³⁴. Considerando a la metáfora en su sentido ideal, la literatura se sirve de la materia del lenguaje que desde un principio se halla incompleta. Basta indagar un poco en el origen del lenguaje, mediante una *ficción explicativa*³⁵ como lo hace Alfonso Reyes en *La experiencia literaria*, para llegar a las mismas conclusiones. Si acordamos que el signo funciona a partir de conceptos, deducimos que en el objeto, en el gesto y en la acción radica el origen del lenguaje: “El signo más elemental es el objeto que por sí mismo se aplica a la acción sugerida: un hacha, la guerra; una pipa cargada, la paz, la conversación amigable [...] Cuando estos mensajes no consisten ya en el objeto, sino en la pintura del objeto, comienza el jeroglifo”³⁶. Así, la articulación del discurso funciona como una sucesión de metáforas que se desencadenan a partir de imágenes *originales*, que quizás no son más que impulsos de la psique.

Además de la mención directa del mito de Medusa, la presencia de ciertas imágenes concretas permite establecer relaciones entre las diferentes partes del texto o, visto de otro modo, metaforizar algunos de sus pasajes. En un principio, el autor-narrador nos introduce en el texto al hablar de un bloque de helado de café que resultaba muy difícil dividir en porciones: “*Nous eûmes beaucoup de mal à couper des parts dans un bloc de glace au café*”³⁷. Y después, al hablarnos sobre la memoria en el pequeño tratado, el uso de la palabra *bloc* nos salta a la vista: “*la mémoire [...] c’est celle de l’élection, du prélèvement, du rappel et du retour d’un unique élément au sein de ce qui a été stocké en bloc*”³⁸. Como si el esfuerzo de reconstruir el pasado y ponerlo en palabras fuera el equivalente de atacar el bloque de todas las maneras posibles.

³⁴Friedrich Nietzsche, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.” (Traducción por Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña, Tecnos, Madrid, 1996), 22.

³⁵El término es prestado del texto *Retórica especulativa*, de Pascal Quignard.

³⁶Alfonso Reyes, “Hermes o de la comunicación humana” en *La experiencia literaria*, (Fundación Banco Santander, Madrid, 2009) 22-23.

³⁷Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 9.

³⁸Ibid, 63.

Sucede algo similar con el uso de la palabra “bouton” en la primera parte del texto: “*C’est le bouton de la floraison invisible de la langue qui se tient debout sur la bouche...*”³⁹. El autor empieza refiriendo los botones de las plantas, después habla de las espinillas de los adolescentes y de cómo marcan el inicio de una vida sexual en donde la muerte se hace presente: “*Les adolescents ont raison de trouver laids les boutons qui les défigurent...*”⁴⁰, y al final menciona los botones de la gabardina que son “*bourgeons de nacre*”⁴¹. Al llevar el lenguaje de lo concreto a lo abstracto nos incita a leer con mayor atención y establecer ciertas relaciones de significado entre palabras que surgirán esporádicamente para recordarnos la función metafórica del lenguaje.

Sin embargo, el ejemplo más claro de este juego de imágenes será el mito. Las primeras palabras del cuento *Le nom sur le bout de la langue* nos remiten al mito del Génesis: “*Où donc reside l’enfer s’il est contenu dans une pomme qu’une jeune femme vient de cueillir et qu’elle offre?*”⁴², haciéndonos relacionar, en primera instancia, la adquisición del lenguaje con el pecado original. Por su parte, Alfonso Reyes niega que el mito del Génesis trate de explicar la inauguración del lenguaje. No obstante, utiliza el concepto de “rayo adánico” de Lacordaire para establecer el concepto de un lenguaje primigenio y absoluto: “vestigio, según su doctrina, de los poderes divinos (o angélicos) que el hombre perdió por sus pecados”⁴³. Indaga en la posibilidad de una comunicación pre lingüística común a todos los seres del reino animal. Se trataría del remanente de un estado puro al que Lacordaire alude al hablar del paraíso de la tradición judeocristiana.

³⁹Ibid, 13.

⁴⁰Ibid, 14.

⁴¹Idem.

⁴²Ibid, 19.

⁴³Alfonso Reyes, Ibid.

Según Reyes, “El lenguaje y todos los medios actuales de comunicación trabajan directamente contra esta facultad animal o primitiva; la van atrofiando en el desuso”⁴⁴. La necesidad de sustituir el rayo adánico, que comienza en la imitación y culmina en el signo, origina los sistemas de la comunicación que van adquiriendo mayores grados de sofisticación para el detrimento de la memoria: “si la Memoria es madre de las Musas, sospechamos que la enfermedad de la memoria dio el ser a otras musas menores, a las que podemos llamar las artes archivológicas. Entre ellas, la escritura”⁴⁵.

Al caer en los procesos de automatización del lenguaje, la memoria se pierde y se vuelve hermética. Las imágenes que emulamos a través de la palabra disminuyen en fuerza y en capacidad de comunicar. Por eso Quignard subordina la filosofía a la literatura. Mientras la primera no abandona la pretensión de trascender el lenguaje con el que se articula, tan sólo confirma su esterilidad. La literatura, por otro lado, ahonda en su propia naturaleza y no se conforma con silogismos, sino que ella, como el lenguaje mismo, funciona a través de la metáfora. El papel del arte es el de “dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento”⁴⁶. La literatura se vuelve un proceso de liberación del atrofiamiento: “El escritor es aquel que escoge su lenguaje y no es dominado por él [...]. No mendiga aquello que lo domina, trabaja en lo que lo libera”⁴⁷. El dominio del lenguaje es, de entrada, una imposibilidad, y sólo puede girar en torno a sí mismo, liberándose de pretensiones tales como la verdad que Nietzsche describe como una ilusión.

La memoria y el lenguaje en el terreno del mito

⁴⁴Idem.

⁴⁵Ibid.

⁴⁶Víctor Shklovski, “El arte como artificio”.

⁴⁷Pascal Quignard, *Retórica Especulativa*, 10.

Es bien sabido que, en su forma clásica, el cuento fantástico surge de la tradición oral. De ahí que, en gran parte de las antologías realizadas posteriormente y sin las cuales probablemente no conoceríamos dichos relatos, podamos encontrar ciertas fórmulas y convenciones que no están presentes en otros géneros literarios. Tal como lo dice Reyes, estos recursos nacen de una necesidad mnemotécnica: “La tradición oral tiene que contar con la memoria”⁴⁸. Esto se vuelve evidente cuando el sastre Jeûne desciende al infierno tres veces y en cada una de ellas leemos descripciones paralelas y el personaje altera ligeramente su discurso para hacer la misma pregunta. Primero: “...*comment se pourrait-il que le Seigneur qui possède un carrosse aussi magnifique ne possède pas un nom magnifique ?*”⁴⁹ ; luego : “...*comment se pourrait-il que celui qui a fait préparer une nourriture si extraordinaire ne porte pas lui-même un nom extraordinaire ?*”⁵⁰, y finalmente: “...*comment se pourrait-il que celui qui possède des armes aussi éclatantes ne porte pas lui-même un nom éclatant ?*”⁵¹. No sólo debe interpretarse como una manera de acoplar el relato a la tradición del cuento fantástico, sino que este tipo de anáfora nos remite a la forma en que la búsqueda de la palabra inaugura el discurso literario, el cual debe renovarse e inventarse a partir de esta carencia para así salir de la oscuridad del olvido.

Pascal Quignard emprende la tarea de escribir “*un conte dans lequel la défaillance du langage [serait] la source de l’action*”⁵². De este modo, el *Petit traité sur Méduse* y el cuento fantástico dialogan y se complementan a través de dos movimientos distintos que en su *Retórica Especulativa* el autor nos describe; las palabras son imágenes que se conectan entre sí, “...forman ligaduras que enlazan simulacros [...] El análisis (*analysis*) es desatar [...]

⁴⁸Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, “Hermes o de la comunicación humana”, 7.

⁴⁹Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 39.

⁵⁰Ibid, 43.

⁵¹Ibid, 47.

⁵²Ibid, 9.

Oratio es la lengua literaria”⁵³. La literatura liga las imágenes mientras que la retórica las desenreda. La primera se acerca más a lo estético del lenguaje mientras la segunda busca iluminar y ordenar lo que permanece equívoco.

“*Où est l’enfer?*”⁵⁴. Es la pregunta que inaugura el relato. La historia de Colbrune y de Jeûne el sastre discurre a la manera de los cuentos de los hermanos Grimm, aunque parte de una problemática que resuena con el *traité*: “*Tout nom ouvre la nostalgie qui se tient derrière la nostalgie, entre l’enfer de la trace et l’Ersatz de l’hallucination*”⁵⁵. Entendemos este infierno como el olvido lingüístico del que hablamos en el primer capítulo.

El conflicto central del relato es que Colbrune olvida el nombre de Heidebic de Hel, quien, como se nos da a entender, es el amo del infierno: “*Il faut dire que le Hel est le nom de l’enfer chez les anciens habitants de la Normandie*”⁵⁶. Colbrune hace un trato con el diablo; Heidebic de Hel le da un cinturón idéntico al que Jeûne le pidió copiar, con la condición de que Colbrune no olvide su nombre.

Es preciso mencionar el guiño que hace Quignard al cuento de Rumpelstilskin. En él, la hija del molinero se ve en la necesidad de convertir paja en oro so pena de muerte; hace entonces un trato con el enano Rumpelstilskin, quien le pide que adivine su nombre para librarse de él y evitar que le arrebate a su hijo. En ambos casos encontramos que la palabra anula de cierta forma a las fuerzas antagónicas, sumiéndolas en la nada. El poder sobre la palabra implica el poder sobre lo que ésta designa.

Ahora bien, *Le nom sur le bout de la langue* promete una historia que se desencadena a partir de la insuficiencia del lenguaje. Y vemos que es precisamente la búsqueda del nombre

⁵³Pascal Quignard, *Retórica especulativa*, “Frontón”, 9

⁵⁴Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 19.

⁵⁵Ibid, 67.

⁵⁶Ibid, 40.

perdido la que da pie al relato. Sin el olvido, Jeûne no descendería hasta el mismo infierno para recuperarlo. Al igual que el vacío lingüístico que provoca el desarrollo del relato, el infierno no es estático, y cada vez que Jeûne baja, es en un sitio diferente, intangible. Pero todos sus esfuerzos parecen ser en vano; la única que tiene el poder de articular la palabra perdida es Colbrune, quien tiene el nombre en la punta de la lengua, en suspenso, con la mirada vacía, sin comer, sin hablar: “*Tout devint silencieux*”⁵⁷.

Colbrune encarna la imagen de la madre que está en suspenso, con la cabeza erguida. La mirada perdida, el ceño fruncido y la boca abierta completan el cuadro del rostro petrificante, cuya anulación depende del hallazgo de una palabra: “*Je ne pouvais détacher mon regard de ce masque dont l’âme était partie dans l’autre monde à la recherche d’un mot*”⁵⁸. Por su parte, Quignard se piensa como un Perseo, partiendo en busca del rostro petrificante que quiere aniquilar a través de una escritura que se reivindica como artificio. Al igual que el escudo pulido, la palabra es un engaño: “*tout mot est un mensonge*”⁵⁹, y más aún la palabra escrita, que funciona como el sustituto del engaño, tal como ilustra el texto de Derrida que citamos en el primer capítulo. Vencida, Medusa exclama: “*Tu ne m’as pas vue. Tu as joué de ruses [...] non seulement ma face conservera son pouvoir mais tu l’auras renforcé en me tuant*”⁶⁰. A fuerza de bajar y subir de nuevo, hambriento y cansado, Jeûne recupera el nombre. Desenmascarando de cierta forma el alma de Colbrune, expulsando la máscara silenciosa.

La imagen original

El cuento, por su simpleza, raya en lo poético porque funciona a través de metáforas y porque suele prescindir de explicaciones en la narración. Si hay un personaje que puede

⁵⁷Ibid, 35.

⁵⁸Ibid, 84.

⁵⁹Ibid, 69.

⁶⁰Ibid, 88.

controlar el tiempo o un hechizo que no puede romperse, el lector no exige una razón. No es necesario dar explicaciones, porque se trata de una narración primaria y el lector debe estar dispuesto a dejarse hechizar por las palabras y no desentrañarlas. Naturalmente, este tipo de narración está más cerca de la imagen y, por lo tanto, de la poesía y de la metáfora viva. En *Le nom sur le bout de la langue* llama la atención la descripción meticulosa del cinturón mágico, del palacio de Heidebic de Hel y de los animales que prestan ayuda al protagonista. Pasan de ser agentes a símbolos dentro del texto.

En el hermético tratado sobre Medusa, Quignard coloca a la poesía, no sólo como un opuesto al nombre que está en la punta de la lengua, interpretado aquí como el discurrir del texto que busca anular el extravío, sino como la sublimación máxima del lenguaje hacia un estado de pureza: “*La poésie, le mot retrouvé, c’est le langage qui redonne à voir le monde, qui fait réapparaitre l’image intransmissible que se dissimule derrière n’importe quelle image*”⁶¹. El lenguaje puro es el fin último de la búsqueda de la palabra perdida. No olvidemos que esta búsqueda implica un deseo de satisfacción.

El tratado nos presenta a la escritura como un goce, el regreso a un estado primario en el que los sentidos se suspenden: “*La jouissance est dissolution des membres dans ses moyens, résorption dans sa fin*”⁶². La escritura se vuelve manifestación de la neurosis volcada hacia ella misma, anulándose. La analogía alcanza la dimensión de lo sexual: “*Écrire, trouver le mot, c’est éjaculer soudain*”⁶³. Este procedimiento nos recuerda a Roland Barthes en su ensayo *Le plaisir du texte* que dice: “*L’écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son*

⁶¹Ibid, 74.

⁶²Ibid, 71.

⁶³Ibid, 73.

*kamasutra*⁶⁴. En el tratado sobre Medusa, el goce sexual se nos describe como la culminación del deseo y la experiencia de la muerte: “*J’ai envie d’être satisfait, j’ai envie de mourir*”⁶⁵.

Sin embargo, tanto el artificio del lenguaje como el escudo de Perseo no pueden tocar su objetivo sino de forma oblicua. Es por ello que para abordar la insuficiencia del lenguaje el texto se debate entre dos procedimientos análogos; presupone que ambos son insuficientes para expresar lo inefable y que sólo a través del juego dialéctico entre ellos puede abrirse camino la escritura. En ambos textos el mito surge como una figura recurrente precisamente por constituir el origen de la literatura; la retórica que especula y que juega con el *logos* llevándolo de vuelta al hermetismo cierra el ciclo de la búsqueda del estado primario.

La imagen intransmisible evocada por Quignard es quizás comparable al ideal del rayo adánico del que nos habla Reyes y para el cual el lenguaje representa una caída, una traición. Todo mito inaugura una imagen que, plena de significado, se reescribe y rearticula a través del tiempo. La imagen de Jeûne partiendo en busca de la salvación de su esposa nos recuerda a Orfeo, quien al son de su lira implora el regreso de Eurídice. Colbrune, muerta en vida, se halla en un infierno propio desde el momento en que olvida el nombre de su benefactor.

Por otra parte, la imagen de Colbrune ofreciendo una manzana a Heidebic de Hel nos remite al mito del Génesis, un guiño que nos revela otro significado del relato que describe el paso de un estado inocente, prelingüístico, a un estado en que se pone de manifiesto la insuficiencia de la memoria, inaugurando la mentira: para casarse con Jeûne, Colbrune necesita convencerlo de que el cinturón que le dio Heidebic de Hel es de su propia creación. En la ficción explicativa de Reyes, la necesidad de sustituir la memoria introduce la necesidad de la escritura, que a su vez consolida la ruptura con el rayo adánico: la expulsión del paraíso.

⁶⁴Roland Barthes, “Le plaisir du texte” (Éditions du Seuil, Paris, 2002).

⁶⁵Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 72.

En realidad nos enfrentamos a una reescritura del mito que toca diferentes tradiciones y las transforma a favor de un texto que es original en el sentido más amplio de la palabra. La frontera entre *logos* y *mythos* se desdibuja a medida que nos adentramos en las correspondencias entre ambos textos. Esta escritura oblicua favorece una visión de la literatura como testimonio de un soplo vital que se expresa a través de dos dimensiones aparentemente opuestas: la retórica especulativa emprende un viaje de autodescubrimiento y eclecticismo literario al tiempo que la narrativa nos acerca al origen de su propia materia, que es la lengua. El movimiento que pretende el psicoanálisis hacia lo más recóndito del inconsciente busca reconstruir el pasado y su terreno es la interpretación de la neurosis. Pero aquí, tal movimiento alcanza un sentido más amplio; el mito inaugura el discurso literario comunicando a través de la imagen original y culmina, en un movimiento que le es propio, en el texto que se asume como red de metáforas y, por lo tanto, como engaño o ilusión.

Capítulo 3:

Identidad narrativa y la lectura del otro

Hasta este punto de nuestro estudio hemos analizado la problemática de la falla o insuficiencia del lenguaje a partir de diferentes posturas. Sobre la base del psicoanálisis desarrollamos el tema de la neurosis y la presencia del fenómeno de repetición a partir de la pérdida de la palabra. Identificamos, asimismo, dos procedimientos complementarios de escritura presentes en la novela y que oscilan entre retórica y narrativa. A lo largo de este capítulo vamos a problematizar la cuestión de la intriga novelesca en el texto. Para este propósito, nos apoyaremos en la palabra del autor, quien en su entrevista publicada con el nombre *La déprogrammation de la littérature*, desarrolla algunas de sus ideas con respecto al género de la novela y la función de la narración en la constitución del yo. Esto nos llevará, a

manera de pista, hacia la obra de Paul Ricœur, quien en *Soi comme un autre* profundiza en el problema de la identidad a partir de los conceptos de ipseidad y mismidad. Descubriremos algunas marcas estilísticas de nuestro texto que nos permitirán compararlo con la tradición de la novela y de esta manera, trataremos de ahondar en la manera en que el autor/narrador se define a sí mismo en relación con el texto y cómo construye su identidad narrativa.

El problema de la identidad en el género novelístico

El lenguaje es un elemento constitutivo de la experiencia humana. Pascal Quignard lo considera un fenómeno espontáneo a través del cual estimulamos y buscamos saciar nuestra sed de relato: *“notre espèce semble être scrupuleusement tenue en laisse par le besoin d’une régurgitation linguistique de son expérience [...] et cette réingestion et cette redigestion seraient pour l’espèce aussi spontanées que le battement du cœur ou la succion du sein”*⁶⁶. Y entre todas las expresiones artísticas que ponen de manifiesto esta necesidad humana, nuestro autor asigna un lugar privilegiado a la novela, por ser *“une manière d’y répondre, sale, proche de l’inconscient, [une] récitation psychique qu’on appelle le roman”*⁶⁷. Concede, asimismo, que la novela se define por su mutabilidad y su inconformidad con el resto de los géneros.

Con *Le nom sur le bout de la langue*, Quignard incita a su lector a abordar el texto como un enigma. La línea entre el trabajo del escritor y del lector se vuelve difusa: *“au lecteur qui les suit sans les voir et s’absorbe dans leur signification, les mots paraissent moins inintelligibles qu’à celui qui les écrit”*⁶⁸. Aunque en apariencia pone la lectura por debajo de la escritura, el lector también se enfrenta al bloque de helado de café del que nos habla al principio: *“Comme ce couteau suspendu devant un bloc de glace qui le fuit...”*⁶⁹ Un lector

⁶⁶Marcel Gauchet, Pierre Nora y Pascal Quignard, “La déprogrammation de la littérature”, *Le Débat*, 54, (1989/2), 77-88.

⁶⁷Ibid, 237.

⁶⁸*Le nom sur le bout de la langue*, 12.

⁶⁹Idem.

concienzudo se preguntará a lo largo de la obra si no se trata más bien de un ensayo con alegorías llevadas al extremo o algo completamente diferente, y aunque la lectura se deslice sin problemas entre las descripciones de Normandía, la historia de Colbrune y de Jeûne, tendrá que evolucionar a medida que nos adentramos en el *Petit traité sur Méduse*. Tal como la *Retórica especulativa* evita caer en ideologías y máximas filosóficas, nuestro texto literario rehúye la clasificación generalizante.

Hay que tener presente que, durante varios años, Quignard trabajó en el comité de lectura de ediciones Gallimard, revisando y corrigiendo textos de diversa índole. Sus conocimientos en materia de ensayo y narrativa incitan a su entrevistador a preguntarle detalles sobre el género novelesco, ante lo cual responde:

*“Tout ce que je peux vous procurer, c’est une définition de luthier, une définition de savoir-faire. Quand vous travaillez avec un romancier [...], vous êtes confrontés en gros à cinq types de difficultés : la mise au point de l’intrigue, la mise en place des personnages, l’alternance des descriptions, la répartition des dialogues, enfin l’emploi des temps”*⁷⁰.

Alternativamente podemos decir que la intriga recae en las acciones de los personajes a través del tiempo. La temporalidad es un elemento esencial del desarrollo del personaje, pero este último es también esencial para la intriga, y constituye la materia prima de la novela, tal como puntualiza Quignard: *“Parce que, au bout du compte, c’est à peu près cela, un roman: des noms propres qui se dirigent vers leurs épithètes”*⁷¹.

Más de un teórico, entre los cuales ubicamos a Lukács, da una importancia capital al héroe de la novela, o al llamado protagonista, cuyas raíces griegas *πρῶτος* (primero) y *ἀγωνιστής* (luchador o jugador) remiten al primer término. Sería difícil imaginar un *Crimen y castigo* que no nos sumergiera en la lucha moral de un Raskólnikov, o un *Quijote* sin el personaje que le da su nombre, sin un Alonso Quijano que, sorteando cientos de peripecias, se

⁷⁰Ibid, 236.

⁷¹Ídem.

volviera meritorio del epíteto de caballero. Un personaje en lucha (en agonía) exige ser narrado. No de forma gratuita considera nuestro autor que la necesidad del relato se vuelve más acuciante en momentos de crisis: “*Ce besoin de récit est particulièrement intense [...] lorsqu’il y a dépression ou crise*”⁷². Esta crisis refleja, en el mayor de los casos, un conflicto de identidad.

Problematizando el concepto de identidad, Paul Ricœur acuña los conceptos de *ipséité* y *mêmeté* en su obra *Sí mismo como otro*⁷³ para describir dos fenómenos a partir de los cuales se constituye el *sí mismo*. En términos generales, podemos aventurar una definición de mismidad como el ser en el tiempo, definiéndose a medida que sus actos confirman o refutan la idea que el otro se hace de su identidad. Cada decisión y manifestación del yo pone en evidencia una identidad que se define por el exterior. Por otro lado, la ipseidad remite a la consciencia de sí mismo y a la parte actante de la identidad, aquella que dice “yo”.

En su libro *Sí mismo como otro*, su estudio se detiene en el fenómeno de la narración y parte de dos preguntas que parecen dialogar con las nociones que plantea Quignard con respecto a la novela:

¿No consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos –tramas- tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)? La comprensión de sí es una interpretación, la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada⁷⁴.

Si el protagonista es aquel que lucha, la narración es el campo de batalla en el que su identidad se pone en entredicho. Entre el carácter y la palabra del yo, se establece una tensión que, al romperse, desencadena una crisis de identidad paralela al momento coyuntural que

⁷²Ibid, 237.

⁷³Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, (traducción de Agustín Neira Calvo, Siglo XXI editores, 2008, Ciudad de México).

⁷⁴Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, 107.

describe Quignard, aquel que desencadena la narración. Para Ricoeur, el carácter “designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona”⁷⁵ y no debe confundirse con la mismidad, al menos no del todo, sino como un modelo de permanencia en el tiempo, al igual que la palabra de la ipseidad, que promete ser fiel a una unidad de identidad.

El relato, en su sentido literario, depende de la construcción de identidades. Implicaría un esfuerzo arduo encontrar una narración textual que fuera por completo inocente, es decir, que no reflejara una intención creativa de algún tipo. No sólo la narrativa novelística es constructora de identidades, sino también de ideologías. Cuando la intriga se ocupa de la mismidad (los cambios que sufre un personaje a través de cierto tiempo), el estilo se ocupa de la ipseidad. *Le nom sur le bout de la langue* habla de la relación entre autor y lenguaje: de cómo uno construye al otro. Alternativamente, podemos describirla, en tanto que novela, como la lucha de Quignard contra la *défaillance* (falla/insuficiencia) del lenguaje.

La escritura siderante

En nuestro segundo capítulo hemos descrito la polaridad que caracteriza a la escritura de Pascal Quignard. Ahora intentaremos deducir la ideología que subyace en esta polaridad y de la cual el mismo autor nos quiere dar indicios. Aunque el término “ideología” sea quizás inapropiado, lo utilizaremos provisionalmente para describir aquello que quizás nuestro autor nos quiere decir, más allá de su eclecticismo y su escritura multigenérica. Uno de los críticos que ha emprendido la tarea de hablar sobre este estilo es Michel Déguay, aunque se detiene más bien en ciertas características de la producción literaria de nuestro autor y no pretende dar una explicación más profunda: “*Et je reviens à ma question: Comment Pascal Quignard écrit-il d’aussi beaux livres?*”⁷⁶.

⁷⁵Ibid, 115.

⁷⁶Michel Déguay, “L’écriture sidérante”, 47.

Esto no debe interpretarse como un lance de conformismo crítico, sino como una muestra de respeto, quizás, a la escritura de Quignard y un afán de no revelar el secreto, de no pintar el cuadro más que por sus luces y sombras. En efecto, se siente como una traición lanzar una hipótesis, hablar de una ideología, cuando justamente nos enfrentamos a un autor que conoce lo suficiente de filosofía como para desdeñar su rigor y que da una marcada preferencia a la literatura. De modo que Déguy nos habla elogiosamente de los ingredientes de la escritura siderante: “*l’assertion, l’érudition, la néologisation, l’énumération, l’asyndète, la transgression, la fabulation...*”⁷⁷, y con una escritura rayana en lo barroco, toca los dos movimientos escriturales que ya hemos analizado: “*Réfute-t-on un poème? La prose de Quignard est poème. Et cependant elle « argumente »*”⁷⁸.

La evasión de toda doctrina es una de las marcas estilísticas más importantes de nuestro autor, otra es el uso de imágenes del que ya hemos hablado, pero la sideración en tanto que fenómeno psíquico y escritural parte de la imagen de Medusa, de la mirada que petrifica y que es *sidérante*. Y esta palabra, que no cuenta con un equivalente en español, tiene un doble sentido: al mismo tiempo sorprende y provoca terror, pero también abstrae (hacia lo sideral), se diluye en un espacio infinito que en este caso encarna el lenguaje, que nunca es fijo: “*Le mot est égaré en soi ou hors de soi*”⁷⁹.

El rechazo del *logos* como principio de argumentación en la escritura de Pascal Quignard responde a la noción del *fármakon* de Derrida. El texto escrito llama a una autoridad (autor) que no está presente, sustituyéndola al tiempo que se aleja del origen: “Se diría por anacronía que el “sujeto hablante” es el *padre* de su habla [...] El *logos* es un hijo, pues, y que se destruiría sin la *presencia* [...] de su padre. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura”⁸⁰.

⁷⁷Michel Déguy, “L’écriture sidérante”, 47.

⁷⁸Ibid, 48.

⁷⁹*Le nom sur le bout de la langue*, 91.

⁸⁰Jacques Derrida, *La disseminación*, “La farmacia de Platón”, 113.

Aunque el lenguaje es engañoso y no nos pertenece, la escritura es el afán de contrarrestar esta insuficiencia. La palabra que se olvida no es más que el recordatorio de esta lucha, encarnada por la mirada de Medusa. Si Quignard recurre a una poesía argumentativa (o retórica especulativa) es porque la literatura es el lenguaje haciéndose consciente de sí mismo: un espejo que desvía la mirada petrificante.

La respuesta a la falla del lenguaje sería, en palabras de Tiphaine Samoyault, la privación de la pérdida: “*Cela ne peut se faire qu’en sortant, au moins provisoirement, de la mélancolie et en décidant de « seconder le monde », qui signifie selon moi de reconnaître au monde le pouvoir de me priver de ma perte*”⁸¹. El lenguaje petrifica porque nos hace ver que no nos pertenece y que es posible perderlo. El mutismo de Pascal Quignard lo obliga a escribir para escapar de esa pérdida. Al escribir, el veneno se convierte en remedio, al menos por un instante. El *Petit traité sur Méduse* es la defensa de una escritura particular que parte del individuo que escribe. El autor intenta borrar la línea que separa sus propios procedimientos escriturales del texto en sí.

La reafirmación individual y el lector implícito

Si recordamos la teoría de los actos del habla formulada por John Langshaw Austin y retomada por Ricoeur, el discurso nunca es transparente. Aquí hay que entender que la transparencia “consiste en que, para representar, el signo tiende a borrarse y, así, hacerse olvidar como cosa. Pero esta anulación del signo como cosa nunca es completa”⁸². En la ilocución está implicada la intención del enunciador así como en la narración lo están el uso de figuras poéticas específicas y referencias que estarán ligadas a la persona del autor. La plenitud de un texto literario –es decir, su *literariedad*, en palabras de Jakobson– se define, quizás, por el control que la ipseidad del autor ejerza sobre su mismidad. El yo (*je*) capaz de hacerse

⁸¹Tiphaine Samoyault, *L’aujourd’hui du roman*, “D’une pensée sans savoir: Le roman ou l’autre du savoir”, 92.

⁸²Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 20.

consciente es lo que diferencia lo accidental de lo intencional en la creación textual. No aspira a borrar la opacidad, sino a manipularla. El dominio del lenguaje es para Quignard tanto una obsesión personal como el sujeto de su escritura. En su *Retórica especulativa* apela a las palabras de Fronto para hablar de este dominio: “La filosofía no es más que un herrumbre (*robignoso*) en la espada (*gladio*) [...] No prefieras la tregua antes que el combate. Combate con el lenguaje cuya hoja tienes que pulir día tras día para hacerla resplandecer”⁸³. En *Le petit traité* articula la misma idea: “*La lucidité, la raison, le langage vivant sont des arbustes qui requièrent des soins infinis, qui crèvent sans cesse, parce qu’ils ne trouvent aucune terre en nous*”⁸⁴.

La imagen de Perseo es la más acertada para hablar de la sideración como desencadenante de la escritura: para no ser petrificado por el monstruo, Perseo necesita idear una forma de matarlo sin tener que mirarlo a los ojos. Por un lado está el escudo que, al pulirlo, actúa como un espejo, una suerte de impostor de la mirada horripilante de Medusa. El espejo es una superficie que, al igual que el lenguaje escrito, es útil en tanto que produce y reproduce una ilusión al diferir la imagen que recibe –tal como el *fármakon* ejerce al mismo tiempo atracción y terror–. No es coincidencia que la superficie reflejante aparezca también en el relato, justo antes de que Jeûne olvide el nombre de Heidebic de Hel por primera vez: “*Il contempla le reflet de sa maison qui brillait à la surface de l’eau [...] En se redressant, il chercha à réciter le nom [...] Mais quand il fallut le dire à sa femme, le nom lui fit défaut*”⁸⁵. Le dice Medusa a Perseo:

*“Tu ne m’as pas vue. Tu as joué de ruses et néanmoins je te dis merci. Morte, non seulement ma face conservera son pouvoir mais tu l’auras renforcé en me tuant. Ma face étant la mort pour ceux qui la voient, tu vas ajouter ma propre mort à mon visage”*⁸⁶.

⁸³Pascal Quignard, *Retórica Especulativa*, 11.

⁸⁴Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 107.

⁸⁵Ibid, 40.

⁸⁶Ibid, 88.

El filo de la espada de Fronto es el filo de la hoz con la que Perseo corta la cabeza de Medusa.

En otro pasaje del texto asoma de nuevo la idea del combate cuando Quignard habla de la petrificación y del efecto de la mirada siderante:

Cette crispation sur l'objet à trouver, sur le mot qui fait défaut, sur la mort de l'autre le jour où les conditions du châtement seront réunies, sur la rhétorique (qui n'est autre chose, selon Aristote, que la recherche du discours capable d'agenouiller l'auditeur, et plus simplement, selon les déclamateurs romains, la recherche de la phrase qui tue)⁸⁷.

En conjunto, el habla en silencio, la retórica que explora sin perder la lucidez y el relato que galopa (*“Le « galop » suppose une sorte d'approche asymptotique du manuel [...] et du mental [...] la main semble directement branchée sur le mental”⁸⁸*), conforman el doble movimiento de la escritura que se sobrepone a la sideración. El relato atrae, crea un suspenso en el lector que ansía conocer el final, pero parte de una actitud individual: *“Ce qui court dans le roman c'est un moi sans entraves, léger de sa solitude”⁸⁹*. La sed de relato que habita en todos nosotros quiere ser saciada. La retórica, por otra parte, le habla directamente al lector y lo busca: *“L'essai reste en cela une écriture sociale, de la sociabilité, du dialogue ouvert et inscrit –dans une tradition et dans un mouvement”⁹⁰*. Y sorprende, tajante, porque en ella lo que cuenta es la frase que mata.

Por esta razón sería difícil clasificar nuestra obra dentro del género novelesco, incluso asumiendo que, a manera de la autoficción, se tratara de una suerte de puesta en escena de la identidad narrativa de Quignard –que no sería acertado, pues así como se revelan algunos datos autobiográficos, otros se esconden: *“Je fus de nouveau contraint à me taire quand j'eus l'âge de seize ans. Je tais pourquoi. Ce conte que j'intitule Le nom sur le bout de la langue est mon*

⁸⁷Ibid, 85.

⁸⁸Tiphaine Samoyault, 89.

⁸⁹Tiphaine Samoyault, 90

⁹⁰Ídem.

secret”⁹¹, no podemos afirmarlo porque el autor parece querer borrar algunas de sus huellas. Podríamos encontrar fácilmente una intriga en el cuento de Jeûne y Colbrune, y poner incluso en práctica el análisis del cuento de Vladimir Propp y resumir la trama en una frase corta, pero el cuento por sí solo no ofrece más que la superficie de la obra en su totalidad. ¿Qué nos impide, por el contrario, considerar que en realidad se trata de un ensayo y que el cuento no es más que una alegoría basada en el mismo? En realidad el texto juega con los dos procedimientos de los que ya hemos hablado sin dejarse dominar por uno u otro. Busca ser inclasificable y termina siendo como el bloque de helado de café del inicio: exige un trabajo arduo por parte del lector pero al mismo tiempo lo seduce, lo llama a explorar su intertextualidad.

Conclusión

La perspectiva del silencio que nos abre la lectura de *Le nom sur le bout de la langue* nos recuerda ese lenguaje exterior (y vertido hacia afuera) del que habla Foucault: “No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzado”⁹². El texto actúa en el espacio que se abre entre el autor y su propia palabra; teje, en la porosidad de sus silencios, interrogantes que resuenan unas con otras y se nutren de la experiencia del lector.

Entre estas interrogantes destaca una en particular, que nos recuerda la pertinencia de la literatura en la sociedad contemporánea: ¿qué es un lector y cuál es su papel frente a la palabra escrita? No ya la palabra como voz hecha carne, sino como la distensión del discurso poético

⁹¹Pascal Quignard, *Le nom*, 62.

⁹²Michel Foucault, “El pensamiento del afuera”, (Traducido por Manuel Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, 1997), P. 12.

hacia una permeabilidad con otros ámbitos y disciplinas. En la obra en cuestión, el psicoanálisis y la mitología dialogan vertiéndose hacia el relato, de una forma que Dominique Viart describe como “confrontación de modos de conocimiento”⁹³. Esta modalidad de la literatura permite acercar al lector a una experiencia que excede los límites establecidos por la narrativa tradicional.

Si Quignard parece hacer resaltar el psicoanálisis esporádicamente no es porque quiera encaminarlo hacia el entendimiento científico de un paciente; ni siquiera de sí mismo. Recorre su metodología y toma prestado su léxico, pero no le permite enunciar la última palabra y no cede el hilo narrativo en aras de una verdad racional. Alquila el *terreno*⁹⁴ del psicoanálisis para añadir otra óptica a su razonamiento y busca contagiar dicha perspectiva para acercarnos a su experiencia personal. El circuito de la repetición por sí solo se convierte, al perderse entre las imágenes poéticas de Medusa y Perseo, en un espejo del mito y la función que éste cumple en la literatura. Ambos relatos: el del hijo que se petrifica (figurativamente) ante la madre que le obliga a callar y el de Perseo, incapaz de ver a Medusa a los ojos por miedo a ser petrificado (literalmente), coexisten y parecen multiplicarse en una alegoría que trasciende los elementos autobiográficos que deja entrever.

La misma trascendencia que Boris Cyrulnik observa en el trauma, una vez que éste ha sentado las bases de mecanismos de defensa potencialmente sublimes, es la que adivinamos al leer la frase “J’ai écrit pour survivre”⁹⁵. La escritura se nos muestra detrás de máscaras diferentes: un engaño, una artimaña, un grito en el silencio, pero el que pueda constituir una supervivencia resulta más elocuente. El prefijo “*sur-*” (sobre-, super-) adquiere una fuerza particular cuando lo comparamos con cierto pasaje en el que el narrador está observando desde

⁹³Dominique Viart, “Les littératures de terrain : dispositifs d’investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours)”, (Seminario colectivo del CRAL, París, 2015).

⁹⁴El término se toma prestado de la conferencia ya citada de Dominique Viart.

⁹⁵Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, 62.

un avión las ruinas de una estructura antigua que resulta difícil de leer. La erudición que proyectan sus especulaciones en torno a dichas ruinas: “*Sont-elles des villae romaines? Sont-elles des vieux sanctuaires néolithiques? Sont-elles des camps celtes ou trahissent-elles une vieille usine du XIXème siècle qui a été rasée récemment ?*”⁹⁶, da indicios de una sublimación del trauma que representa la palabra perdida. Sobrevolar y sobrevivir forman parte del mismo panorama: la lectura y la escritura, quizás la misma cosa, permiten adquirir nuevas perspectivas y suspender la carencia de la palabra, cuando el habla se vuelve insuficiente.

En el texto se pone de manifiesto una escritura que parece girar alrededor de sí misma, pero sin perder de vista a un lector que implícitamente comparte la búsqueda interminable de una supervivencia a través de la actividad lectora. Una de las funciones más importantes del relato es su capacidad de representar la memoria que, en sí misma, no es más que una representación creativa del pasado. Ricoeur atribuye al relato la creación de la identidad, al menos en una de sus dimensiones. La ipseidad bien puede interpretarse como la construcción perpetua del relato de uno mismo. Un relato que no dejará de ser parcial porque es el resultado de una memoria representada, la imagen que se pierde entre dos espejos, el escudo de Perseo que difiere la mirada de Medusa. Pero el lector hace las veces de un tercer agente, tanto en la construcción de la identidad (a través de la mismidad) como en el hecho literario.

A esto remite la propuesta ideológica que podría adivinarse a partir de la escritura fragmentada de la obra en cuestión. A ratos nos da la impresión de hallarnos frente a un caso clínico, en otras ocasiones nos topamos de lleno con imágenes que nos remontan a la Antigüedad. Pero al final se discierne el conflicto de una identidad que aspira al goce absoluto de la literatura, pero se ve amenazada con una caída hacia el hundimiento lingüístico, pues hay un padecimiento; la *défaillance*. En el tercer capítulo aventuramos la posibilidad de hallar una

⁹⁶ibid, 58.

propuesta ideológica implícita en el texto. Si bien todo indica que cualquier pensamiento externado y cualquier ruptura de silencio que se haga escuchar –cualquier texto, en fin– solicita la atención de una alteridad, en la literatura contemporánea cobra mayor importancia la experiencia única y compartida de lo real, tal como lo plantea Viart al hablar de *terrenos* en la literatura, terrenos desde los cuales se abren diferentes perspectivas de la realidad. El *ipsé*, sin embargo, es una experiencia en proceso, tal como es la comunión con el otro, al que nunca podemos aprehender en su totalidad. Ricoeur habla de ello en términos de una construcción recíproca de la reflexión sobre uno mismo.

La insuficiencia de la lengua es la realidad inexorable a la que se enfrenta el narrador de *Le nom sur le bout de la langue*. En construcción de sí mismo y de la voz que logrará (o no) articular lo real, el narrador se enfrenta al silencio que es su propio padecimiento, aunque a ratos el silencio que se nos presenta como fuente de creación parece alcanzar proporciones más amplias. En este momento de nuestro estudio podemos ampliar la pregunta que hicimos al principio: ¿qué es un lector? ¿es alguien que lucha contra el mismo silencio y la misma insuficiencia?

En términos freudianos, se nos plantea el *pathos* como una compulsión del inconsciente, que gira alrededor del vacío. Sin el vacío no habría una búsqueda, y sin la búsqueda no habría relato. En el contacto con el otro, se externa el *pathos* –en tanto que sufrimiento o compulsión neurótica–, que apela a la empatía del otro. Quignard expone su padecimiento con el fin de que podamos comprenderlo y, de esta forma, conjugarlo con el nuestro. Girar la mirada desde el texto hacia el interior de nosotros mismos. A través del contacto con el otro, aunque no de manera absoluta, descubrimos nuestra propia identidad. Boris Cyrulnik pasa por alto la perspectiva de la alteridad pero, en cambio, habla de la resiliencia como la canalización del circuito de la repetición hacia el ennoblecimiento y sublimación de uno mismo. El resultado de esta sublimación es completamente neutral si no cuenta con la mirada del otro.

Para Paul Ricoeur, la empatía es esencial para la perspectiva ética, que define como el “aspirar a la verdadera vida con y para el otro en instituciones justas”⁹⁷. Es decir, para que la ética tenga lugar, ambas partes deben encontrarse en condiciones de igualdad de poderes, de lo contrario la empatía, que conlleva un desinterés en el marco de la espontaneidad, no puede existir.

Esta perspectiva contrasta profundamente con la de un mundo globalizado y neoliberal en el que las relaciones humanas son reducidas con frecuencia a un intercambio comercial. En este contexto, la literatura contemporánea francesa propone ofrecer un contrapeso al entorpecimiento de las masas y a una ideología de pragmatismo extremo. Las literaturas de terreno sobre las que teoriza Dominique Viart son un claro ejemplo de ello: ofrecen nuevas perspectivas de lo real. Se inclinan hacia la lucidez y el humanismo. La relación de desinterés que se establece en la perspectiva ética se puede poner en paralelo con la relación entre autor y lector, o entre texto y lector. La primera no difiere gran cosa de la conversación íntima con un viejo amigo y la segunda tiende a una disolución del lector en el mar de significaciones y resignificaciones plenamente humanas que encarna la literatura. En ambos casos, el desinterés es claro: a simple vista no hay un fin práctico detrás del acto literario y, si lo hay, lo encontramos después, quizás por casualidad, cuando nos enfrentamos a una realidad que nos cuesta trabajo ignorar. El terreno más fértil para la empatía y la ética bien puede ser el acto literario.

⁹⁷Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, “El sí y la intencionalidad ética, II. Con y para el otro”. 186.

Bibliografía :

- Barthes, Roland. 2002. « Le plaisir du texte ». Paris: Éditions du Seuil. 5-10.
- Bousseyroux, Michel. 2010. «La répétition finale: Nietzsche, Freud, Kierkegaard et Blanchot.» *L'en-je lacanien* (Éditions Érès) 41-57. <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2010-2-page-41.htm>. Consultado el 07/03/2018
- Cyrulnik, Boris. 2005. *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Déguy, Michel. 2000. «L'Écriture sidérante.» *Revue des Sciences Humaines / Pascal Quignard* (260): 228-229.
- Derrida, Jacques. 1975. *La diseminación*. Traducido por J. Martín. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Foucault, Michel. 1997. *El pensamiento del afuera*. Traducido por Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos.
- Gauchet, Marcel, Pierre Nora y Pascal Quignard, “La déprogrammation de la littérature”, *Le Débat*, 54, (1989/2).
- Lacan, Jacques. 1978. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Lonrai, Francia: Éditions du Seuil.
- Nietzsche, Friedrich. 1996. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.” *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Traducido por Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos. 3-9.
- Quignard, Pascal. 2011. *Le nom sur le bout de la langue*. Barcelona: Gallimard. 2006, Retórica especulativa. Buenos Aires: El Cuenco De Plata.
- Reyes, Alfonso. 2009. "Hermes o de la comunicación humana," *La experiencia literaria y otros ensayos*. Editado por Jordi Gracia. Madrid: Fundación Banco Santander. 11-25.
- Ricoeur, Paul. 2008. *Sí mismo como otro*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Samoyault, Tiphaine. 2005. *L'aujourd'hui du roman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.
- Shklovski, Victor. 1991. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, "El arte como artificio". Ciudad de México: Siglo XXI.
- Viart, Dominique. 2015. «Les littératures de terrain: dispositifs d'investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours).» *Seminario colectivo del CRAL*. París, diciembre.