

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***La littérature de terrain: una aproximación ética a
Réparer les vivants de Maylis de Kerangal***

TESIS

Que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Francesas)**

P R E S E N T A

Alberto Alejandro Muñoz Márquez

ASESORA DE TESIS

Dra. Monique Marie Anne Jeanne Landais Choimet



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



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.

Agradecimientos



Quisiera expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que hicieron posible la consolidación de este trabajo.

Gracias a la UNAM.

Gracias a ti, Mamá, por fomentarme el gusto por la lectura y el estudio de la lengua, la disciplina y la responsabilidad. A Papá, por tu interés en mi desempeño y tu disposición a escuchar mis inquietudes. A mi tía Elvira, por darme ánimos cuando más fatigado me sentía. A Oscar, por acompañarme desde el inicio de este ciclo, por escucharme leer en voz alta, por dejarme compartir contigo mis aprendizajes. Gracias por simplemente estar. Siempre estar.

Gracias a Cynthia Lerma, Perla Mendoza y Berenice Ortega por colaborar en la lectura y comentarios de este trabajo.

A la Dra. Claudia Ruiz García, por su invitación a participar en el proyecto de investigación institucional IN406320 “La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario francés”.

A Marianela, por sus valiosas enseñanzas y por el entusiasmo de su práctica docente que me motivaron a elegir la crítica literaria como campo de especialización.

Un agradecimiento especial merece mi asesora de tesis, la Dra. Monique Landais, a quien profeso un profundo respeto y admiración. He tenido la fortuna, desde mi ingreso a este recinto, de contar con su invaluable orientación a lo largo de mi formación académica. Agradezco la oportunidad que me brindó al permitirme participar en el proyecto PIFFYL/

02-012-2019 “La littérature de terrain qui vise à réparer le monde”, pues fue en este programa de investigación donde germinó mi interés por los temas que desarrollo en este trabajo. Sin sus grandes enseñanzas, su pasión por las letras y la docencia, y su interés por los fenómenos sociales del mundo contemporáneo, este trabajo de investigación no habría sido posible.

¡Cuán valiosos son los oídos que escuchan,
los labios que consuelan y las manos que
ayudan!

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I	
I. La <i>littérature de terrain</i> como tema	15
I.1 Orígenes de la <i>littérature de terrain</i>	15
I.2 Los hechos reales	17
I.3 <i>L'enquête</i> o la investigación de campo	19
I.4 La <i>littérature de terrain</i> : esbozo de una tendencia actual.....	23
Capítulo II	
II. Reparar(se): una morfología balsámica.....	35
II.1 La búsqueda de la visibilidad.....	35
II.2 Trauma y narración.....	41
II. 3 La <i>bibliothérapie</i>	46
II.4 El efecto catártico.....	50
Capítulo III	
III. Hacia una perspectiva humanista de <i>Réparer les vivants</i>	55
III. 1 La dimensión historicista.....	56
III. 2 La dimensión documentaria.....	60
III. 3 La dimensión poética.....	66
III.4 La dimensión ético-estética.....	73
Consideraciones conclusivas.....	83
Bibliografía.....	88

Introducción

En la literatura francesa contemporánea ha surgido una tendencia cuya principal característica es colocar al sujeto y a su medio en el centro del relato por medio de estrategias y procedimientos heterogéneos cuyo interés es el de integrar prácticas de campo propias de las ciencias sociales a las estructuras narrativas. Este nuevo paradigma literario llevar por nombre la *littérature de terrain*, dentro del cual se inscribe la novela *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal. En este sentido, la presente investigación tiene por objetivo una lectura ética de *Réparer le vivants* cuyo enfoque terapéutico busca sensibilizar al lector ante las situaciones y escenarios actuales que desestabilizan social y emocionalmente al sujeto contemporáneo.

En los albores de los años ochenta, el terreno literario vuelve su mirada hacia la transitividad, lo que significa que la literatura vuelve a enfocar su atención en el ser humano y su entorno, en los objetos con los que se relaciona y en los espacios donde habita, desempolva los viejos cuestionamientos de lo real y los reconsidera a la luz del factor histórico. No obstante, la *littérature de terrain* no remite a la tradición realista del siglo XIX dado que no pretende representar lo real sino producirlo a través de formas nuevas, como lo hacen François Bon, Pierre Michon, Emmanuel Carrère y más recientemente, Philippe Claudel, Olivia Rosenthal y Maylis de Kerangal, entre muchos otros. La búsqueda de nuevas formas literarias para aproximarse a esos objetos de la realidad que la literatura había desplazado tiene varias características, pero la más sobresaliente es sin duda la libertad que se dan los escritores contemporáneos para explorar tanto la forma narrativa como sus estrategias escriturales. Por tal motivo, cuando se piensa en la *littérature de terrain*, no se habla en términos de representación de la realidad sino de una literatura de ficción que echa

mano de la investigación de campo o *enquête*, dando como resultado formas que Dominique Viart identifica como *récits de filiation, fictions biographiques y enquêtes sur l'histoire*.

El retorno a la pregunta por el fenómeno literario *per se* da origen a la noción de *littérature de terrain* que no tiene, sin embargo, una respuesta de estilo formalista, sino una propuesta de vuelta al sujeto en su multidimensionalidad (subjetiva, histórica, política, ética, etcétera). Algunos de los cuestionamientos que nacen de tales reflexiones conciernen la realización de lo literario, es decir, el texto: quién lo produce y cómo se da el juego de comunicación en el que se teje. Todo ámbito de conocimiento y toda disciplina requieren de una etapa de autorreflexión y, en el caso de la literatura, este ciclo de acompañamiento es la crítica. Frente a esta exigencia, se impone la siguiente pregunta: ¿cómo asume la teoría una existencia específica en relación con su objeto de estudio? Con frecuencia se dice que la teoría sustenta la práctica, aunque en ocasiones esta última nace en contraposición a aquélla, para terminar condensada en una definición. Sin embargo, para sobrevivir, la teoría ha de dejar de identificarse como tal, y ha de crear y renovar un espacio de reflexión teórica que se aleje y se objective en relación con su objeto. Los estudios literarios no son un fin en sí mismos sino un medio para aproximarse al texto literario y, en este sentido, la presente investigación se orienta hacia esta fase de autocrítica que, en el caso de la literatura francesa contemporánea, concierne a la *littérature de terrain*.

La atención a las nuevas formas mediante las que se presenta el texto literario contemporáneo dio origen al primer capítulo de este trabajo. En este primer apartado, reflexionamos en torno a todas estas formas puramente literarias, que son a su vez modelos útiles para otras disciplinas sociales como la historia y el periodismo, la etnología y la sociología, ya que cuestionan el presente y la realidad social. Así pues, la *littérature de*

terrain privilegia la materialización de la palabra inscrita en varios contextos sociales delicados; por ejemplo, las voces provenientes de grupos migratorios que no solamente se multiplican día tras día, sino que también se encuentran al margen de la Historia y que, sin embargo, no pueden ni deben ser eludidas, como tampoco deben serlo las voces de las víctimas de violencia histórica. La *littérature de terrain* explora y, de hecho, escruta minuciosamente, el territorio social, recauda documentos históricos, se adentra en el mundo laboral, en los hospitales, en las construcciones, en las oficinas, en los pequeños comercios y en las grandes avenidas, en el círculo doméstico y en el espacio público. Los textos de *terrain* se construyen sobre paradigmas etnológicos que resultan provechosos en cuanto que son instrumentos de elucidación capaces de revelar aquello que permanece camuflado y en última instancia, ignorado.

Por otra parte, estas formas actuales ponen en práctica dispositivos cognitivos particulares completamente renovados, lo que significa que la especificidad literaria atraviesa por una dimensión subjetiva del encuentro con esos objetos de la realidad, transita por un estadio lingüístico en el que se elabora la frase y requiere, además, de una tarea de reflexión metaliteraria. Este es el caso de autores como Pierre Michon, quien se cuestiona sobre su estilo *précieux*; de Annie Ernaux y sus reflexiones sobre su *écriture plate*, o bien Pascal Quignard, quien teoriza también sobre su particular estilo narrativo en *Qu'est-ce que le contemporain?*:

“Pourquoi suis-je un homme qui écrit toujours au passé simple ? Parce que j'écris au singulier. Rien de général ne doit jamais se développer à partir des scènes historiques, c'est-à-dire fictives, que je veux faire sourdre. [...] L'aoriste n'enseigne pas, c'est une irruption du perdu elle-même perdue et à partir de laquelle le perdu n'est pas préservé. Car ce qui définit le perdu est sans retour. Je présente des gîtes du jadis : *fuit*, il n'est plus”. *Fuit* c'est “il fut”. (Ruffet, 2010: 213)

Estas introspecciones sobre el propio trabajo de escritura manifiestan una preocupación por cultivar la función poética de la lengua que, según Roman Jakobson, es de hecho en donde reposa la literariedad del texto.

Ahora bien, además de los usos de la lengua y de sus consideraciones metalingüísticas, las nuevas formas literarias por las que apuesta la *littérature de terrain* buscan recoger referencias a las tradiciones literarias que las preceden, de manera que los textos contemporáneos se trasmuten en una suerte de soporte de una función dilucidante en la aproximación a los múltiples escenarios de lo real. Ejemplo de ello es *Tout autre. Une confession* de François Meyronnis:

On fait descendre Malve dans les profondeurs où séjournent les spectres. Comme Ulysse, comme Énée, comme Dante, il est admis dans les contrées interdites. [...] Aujourd'hui ce type d'arrière-monde s'estompe dans la brume. En tout cas, la parole ne m'en lègue plus les cartes, les plans ; mais une écoute attentive, en revanche, me met sur la trace d'un abîme. (Meyronnis, 2012 :125)

Este texto, que podemos calificar de autoficción o ficción biográfica, intenta comprender cómo se entiende el autor en una autoficción; de allí que desenmarañe los códigos literarios por medio de la ruptura que se logra a partir de procedimientos estilísticos como el monólogo interior, la polifonía, la metateorización, conservando no obstante, estas referencias a la literatura clásica que permiten reconfigurar las problemáticas del acercamiento a lo real desde un punto de vista tan subjetivo como narrativo. Este recurso, la reflexión sobre la lengua desde la lengua, es un rasgo distintivo de las formas de *l'enquête* que crea la *littérature de terrain*, la cual, al ser punto de tangencia y de consenso entre la literatura y otras ciencias sociales y humanas, busca no solamente cuestionar la realidad social sino también hallar en

el dispositivo literario, en un buen número de casos, el atributo reparador que impulsa su existencia.

La convergencia entre este nuevo modelo de la narrativa francesa contemporánea y el enfoque terapéutico suscitó el interés de nuestro segundo capítulo, en la medida en que tal cruce anuncia un cambio de paradigma. Hasta hace algunas décadas, la literatura tenía que estar supeditada a su propia esfera, ceñirse a sus propios valores y responder a un absoluto literario cuyo propósito era el de pulir su propia esencia lingüística. Sin embargo, la producción literaria que nace con los años ochenta, al reivindicar al sujeto, trae consigo una configuración distinta preocupada por cuestiones metafísicas, sociales e históricas cuya intención es tratar los problemas del individuo y de su medio, o por lo menos hablar de ello. En el contexto francés, esta tendencia recibe el nombre de *bibliothérapie* y en los relatos literarios que en ella encajan, encontramos las ideas de mejora, desarrollo personal y sanación o, como señala Alexandre Gefen en *Réparer le monde*, es una literatura que nos hace sentir mejor, *qui fait du bien* (Gefen, 2017: 9). La perspectiva terapéutica de la literatura contemporánea hace frente a sufrimientos que afectan al sujeto, ya sea que se trate de un cuadro depresivo, de la manera en que se vive el duelo o se padecen las diferentes formas de discriminación. En el caso de los relatos personales, la *bibliothérapie* pone de relieve la forma en la que los autores evocan circunstancias que les provocaron algún sufrimiento o trauma, así como la forma en la que la lectura y la exteriorización de tales acontecimientos representó para ellos una especie de liberación.

Este nuevo paradigma dialoga íntimamente con la perspectiva de *terrain*, por un lado; y por otro, lejos de limitarse a una mera forma de distracción, busca contribuir a que la sociedad viva mejor en su conjunto y, por consiguiente, nos sea más fácil sobrellevar las dificultades del mundo contemporáneo en comunidad; es allí en donde reside la pertinencia

de ambos paradigmas literarios. En este sentido, la literatura deja entrever la duplicidad de su utilidad social, ya que puede pensarse como un discurso espiritual que nutra y eleve el alma o bien, como un discurso performativo en tanto que relato, pues la narrativización de una experiencia permite una mejor adaptación social. Estas reflexiones nos permiten orientarnos hacia un tercer paradigma, el de las *littératures impliquées* o *littératures de l'engagement* que, en palabras de Morgane Kieffer, están marcadas por el fin de los grandes relatos de la Modernidad y por una reevaluación del escritor en la sociedad, y además se abren paso a la escena de lo real a una escala menor (Kieffer, 2019). A diferencia de las *littératures engagées* propias de los años sartrianos, el paradigma de *l'impliqué* no nace en los círculos intelectuales ni tiene una dimensión puramente política; por el contrario, expresa un desplazamiento de la política hacia lo político, lo cual se traduce en una preocupación social motivada por una conciencia reflexiva respecto de los fenómenos sociales actuales. Es por ello que los dispositivos literarios contemporáneos que emanan de la *littérature de terrain* y tienen un enfoque terapéutico procuran la singularidad, la reconstitución del yo, la narrativización del trauma y la experiencia del duelo, la confrontación con la enfermedad y la vivencia de la violencia social.

Réparer les vivants (2014) de Maylis de Kerangal constituye un buen ejemplo de la narrativa francesa contemporánea en donde convergen estos tres paradigmas literarios y cuya simbiosis hace de este relato una referencia icónica de la ficción documentaria. No es fortuita la similitud formal entre las obras de Maylis de Kerangal y Alexandre Gefen. *Réparer les vivants* y *Réparer le monde* establecen una clara intertextualidad con *Platónov*, obra emblemática del naturalismo ruso en la que Anton Chejov pone en los labios de Triletzki una sentencia categórica que desnuda la decadente sociedad de su época:

VOINITZEV.- ¿Qué hacer, Nikolai?

TRILETZKI.- ¡Enterrar a los vivos y recomponer a los muertos! (Chejov, 1979, IV.I)

Maylis de Kerangal y Alexandre Gefen recuperan el verbo recomponer (*réparer* en francés) con la intención de remendar ya el cuerpo, ya el mundo, no mediante grandes revoluciones sino intervenciones concretas y modestas en el mundo que nos fue dado. En el caso de la autora, el título de su novela es aún más revelador, puesto que, al vivir la experiencia del duelo, concibió la escritura como un exutorio de sus emociones y logró finalmente hablar de la muerte.

En el capítulo tercero realizamos un estudio concienzudo de *Réparer les vivants* desde cuatro ejes de análisis, a saber: la dimensión historicista, documentaria, poética y ético-estética. Gracias a la naturaleza transdisciplinar de *l'enquête*, la lectura de *Réparer les vivants* alcanza otros terrenos y, con ello, otro tipo de públicos con una finalidad terapéutica semejante a la de su autora. En efecto, actualmente existe un ámbito en el que comienzan a valorizarse los efectos simbólicos de la escritura como elemento, si no reparador, por lo menos reconfortante y éste es el campo de las humanidades médicas o medicina narrativa. De este modo, podemos decir que *Réparer les vivants* « est lu dans les facultés de médecine parce qu'il ne fait pas que parler d'une greffe et du milieu médical, il permet surtout de comprendre des émotions, d'imaginer ce que le patient peut ressentir ou vivre, c'est un travail de transposition » (Les mots: 2018). En el marco hospitalario, la medicina narrativa consiste en alentar a los pacientes a escribir sobre su experiencia frente a la enfermedad para compartirla posteriormente con los médicos. Este trabajo de transposición tiene una base historicista, pues se piensa en el padecimiento desde el presente, lo que hace que la experiencia de la enfermedad transite por la narración. Por un lado, el objeto de esta práctica es comprender mejor la enfermedad y mejorar el estado del paciente desde la narrativización

de la enfermedad y no desde un mero ángulo genérico. Por otro lado, la relevancia de la medicina narrativa reposa, además de la dimensión terapéutica, en un principio ético que se traduce en sentirse bien y hacer sentir bien al Otro¹, atendiéndolo en virtud de su vulnerabilidad. La medicina narrativa funge entonces como una orientación de la práctica médica, dado que recuerda a médicos, enfermeros, y a toda persona que desempeña actividades de cuidado, que la atención ética está dirigida hacia un ser humano y no únicamente a un cuerpo que demanda ser asistido.

Este es el caso de *Réparer les vivants*, un texto de *terrain* que asume la forma de un reportaje poético sobre el trasplante de órganos y despliega ante los ojos del lector una serie de conflictos éticos que parten de la alteridad. La fusión entre la técnica del trasplante, los afectos del corazón y la relevancia del Otro apuntan a las perspectivas documentaria, poética y ético-estética, respectivamente. Un recurso narrativo fundamental en la novela, además de las estrategias discursivas, es el carácter polifónico que permite a todas las voces del universo narrativo ser escuchadas. El objeto de tal técnica es facilitar la comprensión del procedimiento médico de la donación de órganos, así como responder a disyuntivas éticas desde la ficción, como la que enfrenta el personaje de Thomas Rémige al ocuparse de los ritos mortuorios del cadáver de Simon Limbres después de ser escindido. *Limbres, limbes, ombres*, juego de palabras que colocan a estos dos personajes en ese lugar metafórico de sombras, el cual evoca, por sí mismo, el dilema ético que será desarrollado con base en los planteamientos teóricos de Neil Noddings, particularmente la noción de encuentro, hacia el desenlace de esta investigación.

¹ He decidido conservar la mayúscula para insistir en la instancia de la alteridad, rasgo fundamental de la perspectiva neo-humanista que adopta este trabajo de investigación.

Los textos literarios contemporáneos ponen en juego conflictos éticos actuales y su pertinencia es palpable, hoy más que nunca, en el contexto de la presente crisis sanitaria mundial ocasionada por el contagio de la COVID-19, porque son relatos que intentan sensibilizar al lector ante sucesos que se producen en la realidad inmediata como la muerte, la enfermedad, el duelo, el sufrimiento y que se piensan a partir de la instancia de la otredad. Si bien la *littérature de terrain* nos muestra el mundo imperfecto en el que fue precipitado el sujeto, también hace ostensible la responsabilidad del agente individual de reparar lo que puede ser reparado para vivir una vida digna de ser vivida, esto es la dimensión neohumanista de la literatura contemporánea.

Capítulo I

La *littérature de terrain* como tema

Los textos literarios contemporáneos están en constante evolución, así como sus técnicas narrativas que se proponen acercarse a la realidad. Es por ello que en este primer capítulo se realiza un breve recorrido histórico de las tendencias literarias que ponen su interés en la transmisión del hecho real, a saber, la escritura realista decimonónica y los escritos de corte periodístico del siglo XX. Una vez esbozados los antecedentes de la *littérature de terrain*, se hará énfasis en los rasgos más sobresalientes de *l'enquête*, tales como la intersticialidad, la transitividad y la heurística narrativa a la que dan lugar las formas literarias renovadas. Asimismo, hacia el final del capítulo, recurriremos a algunos autores contemporáneos para ilustrar los procedimientos de la *littérature de terrain*, además de realizar un cruce con la perspectiva sociocrítica de Claude Duchet.

I.1 Orígenes de la *littérature de terrain*

El interés por aproximarse a los fenómenos sociales de la realidad de manera objetiva y su posterior materialización en el texto literario son prácticas constantes en la literatura a lo largo de la historia, particularmente en las novelas de los escritores realistas y naturalistas del siglo XIX. El auge de las ciencias, el posicionamiento inexorable del determinismo filosófico y el desarrollo desmesurado del capitalismo son algunos de los factores que penetran en las prácticas narrativas de escritores como Émile Zola, cuyas premisas son la observación y la descripción de los hechos reales, cuestión que constituye una reacción de oposición al idealismo de la tradición romántica de principios del siglo XIX.

En una carta publicada en 1875 en la revista rusa *Le Messenger de l'Europe*, E. Zola, dirigiéndose a G. Flaubert, expone las tres características de la novela naturalista: la reproducción exacta de la vida, la ausencia del héroe y la desaparición del escritor. Para E. Zola, *Madame Bovary* es un ejemplo de la novela naturalista que cumple con esta primera característica: “Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d’un fait divers ; et, quand il est fini, c’est comme si l’on quittait la rue pour rentrer chez soi” (Becker, 2010: 166). Efectivamente, la novela de G. Flaubert describe el modo de vida de los habitantes de Yonville, así como sus vicios, sus pasiones y sus consciencias. No es fortuito que *Madame Bovary* lleve por subtítulo *Mœurs de province*.

La segunda característica consiste en la ausencia del héroe: “Fatalement, le romancier tue le héros, s’il n’accepte que le train ordinaire de l’existence commune” (Becker, 2010: 167). E. Zola pone en evidencia el poder absoluto del autor respecto de su creación, por un lado; y por otro lado, la influencia del determinismo social que impide al héroe escapar de su realidad, convirtiéndose en su lastre, en su grillete, al cual debe permanecer atado debido a su condición social. En *Madame Bovary*, Emma se resiste profundamente a la vida mediocre que lleva al lado de su marido, Charles, y al encontrar en el adulterio una efímera e ineficaz vía de fuga de su realidad, opta por el suicidio. En realidad, de acuerdo con el postulado de E. Zola, G. Flaubert habría sido quien puso el arsénico al alcance de Emma Bovary, como consecuencia de su comportamiento rebelde y de sus aspiraciones sociales.

En cuanto a la tercera característica, E. Zola señala: “Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l’action qu’il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d’une phrase. On ne l’entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu’il ne se permet de juger leurs actes” (Becker, 2010: 167). A la

luz de la teoría narratológica de G. Genette, Zola apela indiscutiblemente al narrador extradiegético, es decir, al narrador en calidad de observador que se sitúa fuera del marco de la diégesis y que asume la tercera persona del singular durante el relato, por tanto, se presume objetivo. De este modo, Emma sufre en la soledad de su conciencia, sin el consuelo de una mirada externa que ofrezca una palabra cálida a sus más amargas frustraciones, por ejemplo, cuando se aburría irremediabilmente en la cocina de su casa contemplando la pequeñez de sus paredes, yuxtaponiendo sus ensoñaciones a la falsa satisfacción matrimonial de Charles.

La narrativa flaubertiana deviene un espacio literario en donde entra en juego una serie de elementos que definen una forma de realismo, tales como la observación, la descripción minuciosa de los hechos, la demarcación del escritor y la relativa autonomía del protagonista. Lejos de definir el movimiento o tendencia literarios a los cuales pertenece *Madame Bovary*, la novela se erige en un terreno propicio para abordar, de determinada manera, la realidad en la que se inspira.

I.2 Los hechos reales

La primera premisa de las enunciadas por E. Zola, que invita a reproducir la vida de manera exacta, seguirá vigente en la producción literaria francesa hasta la segunda mitad del siglo XX, aunque con algunos matices significativos. La descripción de la realidad en algunas obras de Albert Camus como *L'envers et l'endroit* y *Chroniques Algériennes* ponen de manifiesto dos cuestiones: la primera es la óptica diferente a las de E. Zola y G. Flaubert al momento de aprehender la realidad del individuo que la relata, en este caso, de A. Camus; y la segunda consiste en el desplazamiento de la realidad observada y descrita del terreno literario al terreno periodístico. La diversidad de las estrategias narrativas será, a partir de este momento, una constante en los análisis de los diferentes fragmentos que se presentarán

en este trabajo y tales estrategias tienen un valor fundamental en las llamadas *enquêtes de terrain*. Para A. Camus, el compromiso social y político es esencial e indisoluble de su escritura, en la medida en que denuncia las injusticias que ejerce el colonialista de su época: “En Afrique, la mer et le soleil ne coûtent rien. L’obstacle était plutôt dans les préjugés ou la bêtise” (Camus, 2010: 12). Como periodista, A. Camus pone en práctica el “je journalistique”, lo que le confiere cierta objetividad en el relato, como se muestra en su ensayo “Misère de la Kabylie”:

Avant d’entreprendre un tableau d’ensemble de la misère en Kabylie et avant de reparcourir cet itinéraire de la famine qu’il m’a été donné de faire pendant ces longs jours, je voudrais dire quelques mots sur les raisons économiques de cette misère. Elles tiennent en une ligne : la Kabylie est un pays surpeuplé et elle consomme plus qu’elle ne produit. Ces montagnes arbitrent dans leurs plis une population grouillante qui atteint, dans certaines communes comme celle du Djurdjura, une densité de 247 habitants au kilomètre carré. Aucun pays d’Europe ne présente ce pullulement. Et la densité moyenne de la France est de 71 habitants. (Camus, 2010:24)

En este fragmento, A. Camus reflexiona sobre los resultados que arrojó su investigación de campo y comunica sus impresiones al lector mediante el uso de la primera persona, lo que provoca una ruptura en la objetividad, pero no así en la realidad de los hechos. El autor nos muestra la descripción factual mediante las cifras poblacionales al tiempo que se asume testigo de una situación poco privilegiada. En otras ocasiones, A. Camus aborda la misma realidad, cuyo foco es la pobreza, pero desde una perspectiva meramente personal, como en *L’envers et l’endroit*: “La pauvreté telle que je l’ai vécue ne m’a donc pas enseigné le ressentiment, mais une certaine fidélité, au contraire, et la ténacité muette” (Camus, 1958:14). La capacidad de objetividad que ostenta A. Camus forma una simbiosis con la sensibilidad lírica que caracteriza su estilo, dando como resultado una investigación del terreno estudiado que se aleja diametralmente de los cánones realista y naturalista.

Si bien, en aquello que coinciden la novela zoliana y la escritura camusiana es en llevar los hechos reales a los textos literarios, las estrategias narrativas son diferentes una de otra, por una parte; y por otra, el posicionamiento social y político de A. Camus está influenciado por aquello que el autor llama *l'esprit du midi*, noción que refiere al cálido temperamento que evoca la zona geográfica del Mediterráneo. Al igual que V. Hugo y E. Zola, A. Camus se esmera en denunciar las asimetrías sociales, partiendo de los aspectos más abyectos de la realidad social. En este aspecto, es importante insistir en que A. Camus no relata lo que ve sino cómo lo ve, puesto que en estos dos ensayos, *L'envers et l'endroit* y "Misère de la Kabylie", utiliza la primera persona y expone abiertamente tanto su condición de testigo como su posición social y política; a diferencia de Zola, quien se decanta hacia la imparcialidad, hacia ese campo narrativo en donde el autor pierde toda injerencia dentro de la diégesis por medio del uso de la tercera persona y la abstinencia de cualquier tipo de intervención.

La novela y el ensayo son dos géneros narrativos diferentes que pueden tener un mismo objetivo: aproximarse a la realidad inmediata a través de estrategias escriturales diferentes, lo que produce un efecto de lo real que está en función del ojo que mira, pues en ello radica la forma de representación. El carácter plural no se limita a las miradas sobre la realidad, antes bien, tiene un efecto simbólico en dicha realidad que no designa un impacto o reacción concretos sino que por, medio de una traslación semántica, la realidad misma se vuelve plural.

I.3 *L'enquête* o la investigación de campo

Distanciada tanto de los procedimientos de investigación característicos de la novela naturalista como de aquellos que definen el esquema periodístico a mediados del siglo XX,

la literatura del extremo contemporáneo explora el mundo y el entorno inmediato con una nueva perspectiva en las modalidades de la investigación de campo. En efecto, para los escritores contemporáneos que aterrizan su pluma en la *littérature de terrain*, la investigación consiste en una confrontación de la realidad que exige de ellos una postura ampliamente renovada. En esta vía de reflexión, Laurent Demanze alude a los trabajos de Éléonore Devevey, Mathilde Roussigné y Dominique Viart que versan sobre la configuración de la experiencia de campo, esbozando así el paradigma de la *littérature de terrain*: “Tous trois disent, chacun à sa manière, l’injonction des écrivains d’aujourd’hui à s’affranchir des formalismes d’autrefois ou de l’illusion d’autonomie, pour étreindre le concret, côtoyer des formes de vie et faire l’expérience du réel” (Faerber, 2019). Esta forma de percibir la investigación de campo sitúa al escritor fuera de las convenciones literarias, esto es, fuera de los confines de un cubículo de redacción, y en vez de ello, le ofrece un panorama rico en posibilidades de actuación, ya sea el ámbito doméstico o público, la sociedad o el individuo mismo.

Sin embargo, esta aproximación a lo real supone una especie de lente particular que porta el escritor y lo diferencia de la lupa naturalista de E. Zola, por ejemplo. L. Demanze señala a este respecto:

[...] cela dessine les linéaments d’une histoire littéraire récente, passant des avant-gardes formalistes à un retour du réel, pour reprendre la formule du critique d’art Hal Foster. Mais ce retour, comme le prouve la part essentielle des archives et des documents, est un retour indirect et oblique, car l’on n’accède au réel qu’à travers des prismes et des médiations, livresques, symboliques ou documentaires. (Faerber, 2019)

Esta precisión de L. Demanze apunta a una realidad que no puede verse de manera directa puesto que está atravesada por varios vectores constitutivos de tal espectro de lo real. Estos vectores son, efectivamente, las diferentes disciplinas que convergen en la investigación de

campo, las cuales establecen parámetros cualitativos útiles para la actividad literaria. L.

Demanze no tarda en insistir en esta cuestión:

Elle [l'enquête] est une pratique traversière ou frontalière, qui se détache des autorités du spécialiste. C'est peut-être là la situation *triviale* des écritures contemporaines : le mot est de Roland Barthes, et il désigne cette position à la croisée des chemins de la littérature, mais aussi ce souci du modeste et du concret, contre les ambitions théoriques et les délires systématiques. (Faerber, 2019)

De esta explicación derivan dos aspectos fundamentales de las prácticas de investigación: la primera es el cruce de la literatura con otras disciplinas tales como la antropología, la historia, la etnología y en especial, la sociología, cuestión que pone en evidencia la dimensión transdisciplinaria de las investigaciones propias de la *littérature de terrain*. En este sentido, la metáfora del prisma como medio de observación de la realidad, utilizada anteriormente por L. Demanze, ilustra de manera pertinente la demarcación del carácter transdisciplinar del interdisciplinar. La distinción entre una perspectiva y otra es la siguiente: mientras lo interdisciplinar implica la idea de especialización en las disciplinas convergentes sobre las que porta la práctica de campo, lo transdisciplinar remite al apoyo que encuentra la literatura en las ciencias sociales, dado que las prácticas de campo se realizan con base en sus modelos, sin llegar a imitarlos ni perseguir sus objetivos. Ahora bien, el segundo aspecto atañe, precisamente, la interdisciplinarietà, en cuyo enfoque se basa la estética naturalista, particularmente el de E. Zola. Es aquí donde reside la principal diferencia entre las investigaciones de campo (o *enquête*) de la literatura contemporánea, particularmente de la *littérature de terrain*.

La investigación de campo goza de cierto dinamismo que le permite desplazarse de un lugar a otro y carece de todo objetivo de valor cientificista, a diferencia de las prácticas de investigación zolianas, a las cuales califica L. Demanze de “ambitions théoriques” o

“délires systématiques”. Por su parte, Dominique Viart coincide con esta perspectiva, pero esta vez, respecto a la *littérature de terrain*, crisol literario en donde confluyen tales investigaciones: “Les littératures de terrain n’entendent ni circonscrire ni conclure. Elles demeurent en retrait de toute finalité scientifique. Ce n’est là ni leur but ni leur enjeu, contrairement à l’entreprise de Zola, qui prétendait dans *Le Roman expérimental* édifier une «science du réel» et parvenir ainsi à une «conscience scientifique de l’homme», selon le mot d’ordre partagé aussi par Flaubert et par les Goncourt” (Viart, 2018). D. Viart retoma el mismo referente que L. Demanze, hecho que constata una notoria demarcación de la literatura contemporánea del siglo XXI respecto de los procedimientos de investigación a los que haya atendido cualquier tipo de texto literario de un momento histórico anterior. Por otro lado, aunque la idea misma de finalidad es cuestionable, el crítico deja entrever un desplazamiento de lo científico a lo moral en la medida en que los relatos ponen en juego una alternancia entre subjetividad y alteridad. D. Viart reformulará, inclusive, algunas de las nociones de L. Demanze al momento de considerar los textos literarios contemporáneos como un medio de experimentación de la realidad y ya no como un mero relato o representación de la misma. De hecho, hoy en día, algunas disciplinas recurren al texto literario para extraer de él su carácter social y estudiar así, el impacto de la literatura contemporánea en los procedimientos de investigación propios de la búsqueda científica. A título de ejemplo, la novela de Olivia Rosenthal, *On n’est pas là pour disparaître* (2007), aborda ampliamente la enfermedad de Alzheimer y devela los síntomas y las reacciones de los enfermos que la padecen, ofreciendo al lector y, por qué no decirlo, también al médico, una visión humanista de tal padecimiento degenerativo. Este y otros tantos intereses constituyen el objeto de estudio de la sociocrítica, a la cual regresaremos más adelante.

I.4 La *littérature de terrain*: esbozo de una tendencia actual

La investigación de campo, en tanto que práctica dinámica, además de permitirle al autor contemporáneo explorar distintos campos disciplinarios, constituye en sí misma el punto de partida para crear nuevas formas de escritura que engendren cuadros específicos de la realidad. Para D. Viart, estas características son esenciales en la construcción del paradigma que abraza la *littérature de terrain*:

Il s'agit à chaque fois de pratiques littéraires qui prennent, explicitement ou implicitement les sciences humaines et sociales comme modèles. Ou, pour le dire autrement, qui *s'informent* des SHS, et ce, dans le double sens du terme : elles y puisent une part de leur information, elles se nourrissent de leurs modèles d'enquête, mais elles élaborent aussi leur *forme* à partir de certains modèles en vigueur dans les SHS. (Viart, 2018)

Las prácticas de campo se inspiran, efectivamente, en los modelos de las humanidades y de las ciencias sociales, a partir de las cuales diseñan sus propias formas de representación, cuestión que tiene una doble función, a saber, no reproducir los mismos procedimientos de investigación de las disciplinas coadyuvantes y, por añadidura, recrear las formas literarias que justifiquen, además, su carácter humanístico.

Los textos literarios que se inscriben en la *littérature de terrain* comparten un rasgo particular al que D. Viart (2018) denomina intersticialidad, la cual remite a la dimensión transdisciplinar de esta tendencia actual, puesto que los modelos de investigación de campo se sitúan en el intersticio de los modelos disciplinares auxiliares. De hecho, en *Un nouvel âge de l'enquête*, L. Demanze profundiza en esta noción y amplía el panorama de campo que resulta de la confluencia epistemológica: “L'écriture du terrain s'inscrit précisément dans les interstices de ces saisies plurielles, dans les écarts de ces représentations contradictoires, pour se loger dans les blancs et les lacunes” (Demanze, 2019: 92). El cruce transdisciplinario potencializa y complejiza los resultados de la práctica de campo, en tanto que

enriquecimiento de saberes, al adentrarse en los recovecos de los cruces metodológicos. De hecho esos “blancos y lagunas” de las Humanidades y las Ciencias Sociales son precisamente, al menos hasta el día de hoy, los sujetos vulnerables y sus vidas singulares, lo que es equiparable a la intersticialidad textual, como lo sugiere D. Viart: “sujets fragiles, instables, des situations précaires ; objets communs, inaperçus à force d’être fréquentés, des lieux en mutation, voire des non-lieux. Personnes invisibles ou effacées, figures oubliées, espaces incertains” (Viart, 2018). Esto significa que existe una relación directa entre el cruce transdisciplinario y el retorno a la transitividad. Por otro lado, D. Viart parece describir el interés de Jean Rolin por iluminar los espacios sombríos de la sociedad y los seres que los habitan. En *La clôture*, Jean Rolin explora la totalidad del Boulevard Ney de París, interesándose por las actividades que allí se desempeñan como la recolección y comercio de la chatarra y, por otras tantas que escapan al aspecto legal de su ejercicio, como la prostitución:

Sur la rive opposée de la tranchée du chemin de fer, le trottoir sud du boulevard Ney, peu fréquenté par les piétons, l’est régulièrement, en soirée, par des prostituées de nationalité française, de plus en plus soumises à la concurrence des prostituées africaines plus jeunes et moins regardantes. (Rolin, 2002: 27)

La clôture es uno de los textos intersticiales que entran en el marco descriptivo del paradigma de *terrain*, el cual, al tener la historia como vector de análisis, lo coloca dentro de la categoría de *roman historien*. Cabe mencionar que la intersticialidad evidencia la porosidad epistemológica de la *littérature de terrain*, vinculándola así con los intereses de otros enfoques literarios, como la sociocrítica, por ejemplo. Por otro lado, esa misma noción apela al valor terapéutico de la literatura, concebida bajo la denominación de *bibliothérapie* por Alexandre Gefen. Para ello, se requiere, en primera instancia, un conocimiento exacto del problema, para pasar, posteriormente a su resolución.

El propósito de esta literatura contemporánea es entablar un diálogo con el mundo, o mejor dicho, de restablecerlo, al voltear la mirada hacia esos seres desplazados y esos lugares poco explorados mediante el retorno a la transitividad epistemológica. En esta línea de reflexión, L. Demanze señala:

Cette transitivité reconquise va de pair avec une inflexion esthétique et un renouvellement pragmatique: la littérature mène une investigation dans les angles morts du réel (vies ordinaires, effacées, lieux délaissés, tensions politiques), mais en inventant des formes d'implication concrète de l'écrivain dans les territoires (festival, résidence d'écrivain, atelier de lecture) qui empruntent aux méthodes des sciences sociales. (Demanze, 2019: 93)

La inmersión de los escritores contemporáneos en territorios de orden diverso les permite, por un lado, ir al encuentro de identidades vulnerables y por otro lado, acceder a una transformación estética y pragmática de la escritura que se manifiesta, fundamentalmente, en las relaciones de índole ética con el Otro. Lo anterior supone un desplazamiento de la *littérature de terrain* hacia una *littérature impliquée*, lo que significa que el descentramiento de la literatura se logra mediante la auscultación de esos terrenos, dotando de agencia al receptor del texto literario en su calidad de actor social. Cambiar el curso de la Historia, su reescritura y su reorientación, son algunos de los fines de la *littérature de terrain*, la cual apela, paralelamente, a la dimensión terapéutica de la escritura y de la lectura, cuyos mecanismos narrativos legitiman una literatura que se quiere desplazada. Un texto de aparición reciente que pone en práctica los mecanismos de investigación de campo es *Papiers* (2019), de Violaine Schwartz. Se trata de la recopilación de numerosos testimonios de inmigrantes ilegales en territorio francés, quienes narran sus trayectos y las dificultades de naturaleza diversa que deben enfrentar, tales como la burocracia administrativa, los conflictos identitarios derivados de la confrontación lingüística, la función de las instancias gubernamentales y no gubernamentales que actúan en favor de estos seres “desarraigados”,

así como la indiferencia, no sólo por parte de las autoridades, sino también de algunos nacionales con quienes conviven.

En las primeras páginas de *Papiers*, a modo de prólogo, la autora explica la razón de ser de su obra: “J’ai écouté et réécouté ces histoires. Ces épopées modernes. Ces récits de vies héroïques. Je les ai orchestrés sur la page. Sur le papier” (Schwartz, 2019: 12). V. Schwartz destaca, en primera instancia, la trascendencia de los flujos migratorios bajo las condicionantes de la época actual, así como el impacto de tales desplazamientos en las vidas de quienes los experimentan, aspectos que hacen de *Papiers* (2019), un texto que recorre cuidadosamente los puntos clave del espectro de campo. En segunda instancia, la autora insiste en la necesidad de visibilizar la existencia del Otro, de aquéllos que carecen de una identidad por carecer, igualmente, de documentos legales que rindan cuenta de su presencia en el país de recepción. El carácter abiertamente interdisciplinario del relato hace de *Papiers* un texto que busca, además de concientizar al lector, sensibilizarlo respecto de los traumas que los movimientos migratorios pueden representar. En este caso particular, cada uno de los testimonios narra episodios violentos que pasan frecuentemente desapercibidos a fuerza de ser normalizados, cuestión de suma importancia para los intereses de la *bibliothérapie*. Cada testimonio cuenta con un número que lo identifica, como si se tratase de un folio único: “Récit de vie n° 765893214677700007” (Schwartz, 2019: 38), “Relato de vida” hace referencia a las escenas, a los cuadros de vida del sujeto que relata, lo que pone de manifiesto la fragmentación narrativa, por un lado; y por otro lado, el número de identificación acentúa la cuantiosa cantidad de casos existentes en la realidad, pero desconocidos para un importante porcentaje de las sociedades. Los relatos están escritos en primera persona y comienzan, en su gran mayoría, con la identificación de la voz narrativa: “Je m’appelle Cissé, c’est le nom de feu mon mari qui est décédé. Je voulais garder son nom mais mon prénom c’est Djoubo

(voir acte de naissance)” (Schwartz, 2019: 74). En ocasiones, la autora recurre a ciertas huellas discursivas cuyo efecto en la escritura no es sino el de la autenticidad del relato. La aparición de notas aclaratorias como la anterior, que remiten al lector a una categoría extratextual, colocan al texto literario en el intersticio formado por tres campos distintos: el literario, el periodístico y el administrativo.

No lejos de la estructura narrativa de V. Schwartz se encuentra el texto de François Beaune, *Omar et Greg* (2018). Al igual que la autora, François Beaune desempeña el rol de investigador, delimitando la realidad social, que ha de ser el campo donde operen los procedimientos de *l'enquête*. La experiencia de campo marca el inicio de un proceso dialéctico entre los procedimientos de investigación y una situación determinada de la realidad que está vigente y la cual ha de ser vivida por uno o varios actores sociales. A fin de abordar el campo que, de hecho, constituye el objeto del escritor, su metodología cuenta con instrumentos variados que permiten adecuar las necesidades de la investigación a las prácticas escriturales del relato. En ese sentido, las estrategias narrativas que el autor pone en práctica son similares a las que recurre el periodista durante una entrevista, sin calcar, sin embargo, la forma de tal procedimiento. Una de las funciones de la investigación de campo es de la de visibilizar los rincones de los contextos sociales que permanecen inexplorados, convirtiéndose así en resquicios en donde germina una violencia latente. F. Beaune se muestra consciente de este alcance y de hecho lo explicita al inicio de su texto: “Mon artisanat, si tu veux, Greg, c’est le portrait. J’écoute les gens, je me mets à leur place, et j’essaie de restituer leur voix, au plus près de ce qu’ils peuvent dire sur le monde à partir de l’endroit où le hasard les a placés” (Beaune, 2018: 10). Si *Papiers* (2019) aborda los actos de violencia de los que son víctimas los inmigrantes, *Omar et Greg* (2018), trata los conflictos raciales y de género, y destaca la conciencia política de los protagonistas del relato. El texto

se estructura en intervenciones cortas a guisa de entrevista sin responder a una pregunta concreta, procedimiento que forma gradualmente la proyección de una misma realidad difractada dado que los protagonistas comparten el mismo tiempo y espacio: “Mes enfants, par exemple, je leur ai jamais parlé de la colonisation, de la guerre d’Algérie. Ils savent pas. [...] Parce que je veux pas lui mettre dans la tête des complexes de colonisé, et des excuses de gauche, pour qu’il se vive en pauvre victime, avec tout le monde en train de chialer sur son sort” (Beaune, 2018: 101). *Omar et Greg* pertenece a la *littérature de terrain* no sólo por su marco temporal, sino porque aborda la materia ideológica al tiempo que articula los procedimientos de análisis con la práctica concreta de la narración, resultando en la interseccionalidad esbozada por D. Viart.

Ahora bien, D. Viart arguye que a finales de la década de los setenta nacen nuevas formas literarias que intentan aprehender el mundo, con una perspectiva y una estética diferentes de las que definían a las corrientes vanguardistas que las precedieron. Se trata, en efecto, de la incipiente aparición de los textos literarios que consolidarán más tarde las bases de *la littérature de terrain*. Entre estas formas literarias se encuentran: 1) la autoficción, tal como la presenta Serge Doubrovsky; 2) la ficción biográfica, la cual considera el rol de la Historia en el desarrollo de la historia individual; 3) los relatos de filiación, por ejemplo, los textos de Annie Ernaux, apoyados sobre todo en la sociología de Pierre Bourdieu; y 4) el *roman historien*, al que distingue el crítico literario del *roman historique*. En este último aspecto, conviene destacar la diferencia que apunta D. Viart entre estas dos nociones:

Il [le *roman historien*] rompt ainsi avec l’exploitation romanesque du donné historique au profit d’une recherche historique déployée pour éclairer des événements méconnus ou demeurés obscurs et n’est pas sans manifester envers les archives une certaine forme de fascination proche de celle évoquée par Arlette Farge. (Viart, 2018)

Si bien tanto el *roman historique* como el *roman historien* recurren a la búsqueda en los archivos históricos y comparten un enfoque etnológico, el *roman historien* valora aquellos hechos particulares del pasado individual que la Historia ha omitido y que, sin embargo, son relevantes a la hora de ponerlos en consonancia con la práctica narrativa.

Estos dispositivos literarios recurren a las investigaciones de campo, pero evitan estancarse en la minuciosa descripción de sus procedimientos, privilegiando así otro rasgo fundamental de la *littérature de terrain*: la dimensión heurística de la narración. La *littérature de terrain* busca dar a conocer sus hallazgos, por una parte, mediante la propia práctica de investigación y por otra, a través del trabajo textual, que se traduce en una forma heurística que toma la narración. En este sentido, D. Viart indica :

En invitant le lecteur à partager les évolutions et les incidents de l'enquête, ces ouvrages deviennent des *narrations heuristiques*, dans lesquelles la recherche de documents, la rencontre d'objets, le recueil de récits, la visite d'archives, la découverte de correspondances oubliées, la description et parfois la production dans le texte même, de photographies fournissent, avec les hypothèses et méditations du narrateur, le matériau même du livre, alors que le résultat effectif de ces enquêtes demeure, quant à lui, bien souvent, à peine formalisé. (Viart, 2018)

La heurística narrativa propone, por tanto, estrategias narrativas para guiar el conocimiento, por ejemplo, el uso de la primera persona en la gran mayoría de los textos literarios. Existen eventuales excepciones como en *Les années* (2010) de Annie Ernaux, texto en donde la autora se designa a sí misma a través de la tercera persona. A diferencia del *roman historique* que pretendía lograr cierto grado de objetividad, el *roman historien* se decanta hacia estas dos alternativas enunciativas que enfatizan una perspectiva interna del narrador. En segunda instancia, el escritor se presenta en inmersión en el espacio social y geográfico que evoca. A título de ejemplo, en *À Garonne* (2007), Philippe Delerm sitúa al lector en una modesta casa de campo ubicada en una comuna al suroeste de Francia y en un medio social definido, que

es la clase media. El escritor se proyecta a sí mismo en una dimensión espacio-temporal específica y en una situación concreta, lo que permite abordar al Otro que comparte el mismo tiempo y espacio, escucharlo, interpelarlo y revelar al lector las cuestiones que son de su interés. A pesar del hecho de que *Refuges* (2015) de Annelise Heurtier no está redactado en primera persona, la temática sobre los flujos migratorios de África hacia Europa es una preocupación social vigente que la autora da a conocer mediante el diálogo narrativo que teje la historia de aquellos personajes vulnerables en un espacio y en un tiempo determinados. Existe claramente una investigación de campo que cumple con las características dadas hasta ahora en este capítulo y sitúan, por consiguiente, esta obra dentro del espectro de la *littérature de terrain*.

El carácter heurístico de los textos contemporáneos y su inmersión en la realidad tienen implicaciones no sólo sociales sino también estéticas, a nivel narrativo. Por ello, es conveniente recuperar los textos de Annie Ernaux y Philippe Delerm, a fin de analizar con mayor detenimiento su pertenencia a la *littérature de terrain*. En *Les années* (2010), la autora pone en práctica un desplazamiento de las estrategias de la ficción biográfica que derivan en aquello que ella misma califica de una perspectiva “transpersonal”. El uso de la primera persona, lejos de tener un valor unitario, tiende a la fragmentación, al desdoblamiento de la propia consciencia con la intención de formar una colectividad dentro de un marco sociocultural dado: “le ‘je’ s’y apparenterait à une forme ‘impersonnelle’, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l’‘autre’ qu’une parole de ‘moi’”, “c’est à dire personnel, autobiographique, mais pas individuel, ça a une valeur générale, une validité pour tous. Je crois que j’écris parce que je ressemble à tout le monde” (Charpentier, 2018). En efecto, en *Les années*, al redactar en tercera persona, la autora alude a su propia experiencia de vida para después identificarse con otras formas de existencia que tienen como referente

inmediato el mismo contexto social, histórico y cultural: “Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l’imaginaire de l’avenir alternent à l’intérieur d’un ‘je’ qui est le double décollé d’elle-même. Elle est sûre de n’avoir aucune ‘personnalité’” (Ernaux, 2010: 92). Esta cita pone de manifiesto, por una parte, el aspecto impersonal al cual ella misma refiere y cuya apelación al Otro sólo es posible mediante un ejercicio de introspección. Por otra parte, las evocaciones de la propia trayectoria de vida, es decir, la historicidad en el relato, son un componente de la heurística narrativa que busca dar a conocer al lector las condiciones, las modalidades y los efectos del posicionamiento social de la autora, cuestión que se adhiere a las prácticas intrínsecas de la *littérature de terrain*.

Si la óptica transpersonal de Annie Ernaux permite dar testimonio de una forma versátil de llevar cuadros de la realidad al texto literario mediante un proceso de despersonalización, no es menos notable su voluntad de revelar las problemáticas sociales de las que adolece la generación de la cual ella forma parte. A este tipo de representación de la realidad es a lo que, en el terreno de la sociocrítica, Claude Duchet denominó como sociograma, cuyo funcionamiento veremos a continuación en el texto de Philippe Delerm. En *Actualité de la sociocritique*, Régine Robin recupera la definición de sociograma que esboza Claude Duchet: “un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles centrées autour d’un noyau, lui-même conflictuel, en interaction les unes avec les autres” (Maurus y Popovic, 2013: 125). El sociograma es entonces, un conjunto de representaciones fragmentadas que se encuentran en constante cambio, al tiempo que refleja la materialización del discurso socialmente construido, por tanto, ineluctablemente dinámico. Ahora bien, la noción de historicidad es fundamental para la sociocrítica en la medida en que su objetivo es el estudio socio-histórico de las representaciones que se inscriben en el texto literario. Esta precisión sobre las representaciones del acto discursivo vincula las prácticas procedimentales de la

littérature de terrain con la sociocrítica, cuyo punto de articulación es la socialidad del texto literario en un contexto espacio-temporal específico. Asimismo, Régine Robin comenta: “La visée de la sociocritique, c’est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c’est le statut de l’historicité dans le texte et non le statut historique du texte” (Demanze, 2019: 124). Nuevamente las aportaciones de la sociocrítica convergen con los propósitos de la *littérature de terrain*: servirse del diálogo entre la Historia y el sujeto para abordar la realidad en la que se encuentra inmerso, dando como resultado representaciones plurales de la misma sujetas a interpretaciones inestables, puesto que tanto la Historia como la historia individual tienen una condición mutable generada a partir del carácter dialéctico de la misma condición humana.

El sociograma, en tanto representación difractada de un contexto social, deviene una importante herramienta para la sociocrítica que encuentra en el texto literario múltiples posibilidades de acción. Así, en *À Garonne* (2007), podemos hablar del sociograma del lugar del mismo nombre, puesto que Philippe Delerm describe este poblado desde una óptica contemplativa y rica en detalles, pasando por la descripción de los personajes y privilegiando el ámbito doméstico, en donde se desarrolla la trama; similar, hasta cierto punto, a las meticulosas descripciones en *Madame Bovary*. Pero a diferencia de G. Flaubert, P. Delerm inscribe su relato en un contexto social específico: “L’attachement aux racines méridionales n’était pas un argument mais un sentiment inexpugnable” (Delerm, 2007: 106); en un contexto cultural: “On invite assez peu je trouve dans le Midi, où la convivialité se joue ailleurs, et de préférence dehors” (Delerm, 2007: 91); en un contexto geográfico: “La Garonne, immobile en aval du barrage, n’est plus ce fleuve si vivant où j’allais me baigner enfant, en dessous d’un platane” (Delerm, 2007: 129); en un contexto histórico: “Il y eut donc, de 1962 à 1970, quelques années où elle devint déjà notre maison, tout en demeurant

notre lieu de vacance” (Delerm, 2007: 113); y finalmente, en un contexto personal: “Je termine ce livre à la fin de l’automne, et les brouillards doivent Monter au bord de la Garonne” (Delerm, 2007: 136). Por una parte, el sociograma de Garonne está configurado por todos estos elementos contextuales que hacen de su representación un calidoscopio problemático en la medida en que tiene varios ángulos de abordaje. Esos elementos operan como representaciones sesgadas del lugar que establecen una interdependencia entre sí al momento de interpretar la significancia de Garonne para el autor. Por otra parte, existe un desplazamiento del signo “Garonne” y, por tanto, una resemantización, producto de la ficción, al momento de reestructurar el núcleo mismo de la representación, el cual está fragmentado. En última instancia, la pluralidad de facetas de Garonne permite considerarla de manera integral y sujeta al cambio constante. El dinamismo de este sociograma no acepta la estaticidad y rompe, por añadidura, con el hermetismo de la doxa y los estereotipos.

El recurso de la primera persona, y en el caso de Annie Ernaux, de la tercera persona, pone de relieve no solamente la óptica transpersonal que da lugar a la interpelación de otras identidades sino también demuestra en qué medida los textos de este tipo forman parte del corpus de la *littérature de terrain*. Por otro lado, la inmersión del autor en un espacio y un tiempo dados permite crear una serie de representaciones sociales cuyo sentido cambia permanentemente de acuerdo con la orientación que tome la narración. Del mismo modo que la focalización cuasi-interna de Annie Ernaux, el sociograma de Philippe Delerm se erige en uno de los componentes que D. Viart clasifica como característicos de la *littérature de terrain*.

Si bien ya existe una preocupación por aproximarse a lo real en la literatura realista del siglo del siglo XIX y en los relatos periodísticos de la primera mitad del siglo XX, la *littérature de terrain* está pensada desde la trans e interdisciplinariedad, lo que representa

una renovación de los valores literarios y una invitación al diálogo con otras ciencias sociales. Si la *littérature de terrain* logra fracturar un esquema establecido es gracias a los recursos narrativos que emanan de los intersticios de la investigación histórica y social. La narrativa francesa contemporánea gira en torno a un sujeto concreto en un contexto concreto, por ello es posible identificar una práctica heurística y una inclinación hacia lo social en el texto literario.

Capítulo II

Reparar(se): una morfología balsámica

Distanciados de toda óptica política, este conjunto de proyectos literarios contemporáneos concentra su atención en paliar el sufrimiento o por lo menos, como señala Alexandre Gefen, hacer bien. Al colocar al ser humano en el centro de la escena literaria, la transitividad supone atender las tensiones, aflicciones y desgarres del yo, sin por ello descuidar a los otros individuos cuyas existencias han permanecido soslayadas por la Historia. Este capítulo trata la perspectiva reparadora de la literatura francesa contemporánea que exige una postura autocrítica del individuo respecto de su propia condición y de su entorno social. En este sentido, la práctica terapéutica de la literatura o *bibliothérapie*, pondera la vida cotidiana y los espacios inmediatos a partir de los cuales se buscan la visibilización de la propia identidad, la narrativización de los traumas y la liberación de yo perturbado mediante el efecto catártico.

II.1 La búsqueda de la visibilidad

La llegada del siglo XXI trajo consigo un cambio de paradigma que había comenzado a gestarse desde el siglo anterior, producto de los fenómenos sociales como las guerras y revoluciones, los procesos de descolonización y los avances tecnológicos. En gran medida, esta transición se debe al retorno de la transitividad de la que hablamos en el capítulo anterior, ya que en el ámbito contemporáneo, la literatura no representa un fin en sí misma, antes bien, se transforma en un dispositivo social de carácter simbólico que es capaz de operar en la consciencia del individuo. En su ensayo *Réparer le monde*, Alexandre Gefen califica como

terapéuticas la escritura y la lectura del extremo contemporáneo, cuya función, mediada por su dimensión simbólica, pretende hacer frente al mundo y a sus sufrimientos, mitigar los malestares y ayudarnos a hacer nuestras vidas más llevaderas:

Si elle refuse de devenir un simple divertissement, la littérature française contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant au lecteur sa capacité à penser l'impératif d'individuation, à faire mémoire des morts, à mettre en partage des expériences sensibles ou à inventer des devenirs possibles : c'est à ce titre qu'elle fait face au monde. (Gefen, 2017: 10-11)

Este fragmento ilustra, globalmente, el propósito de A. Gefen, quien insiste en una transformación inminente de las prácticas literarias, replantea la posición del autor, considera el efecto receptivo del texto y se muestra inclusivo con la sociedad contemporánea entera, lo cual está en consonancia con la idea de D. Viart de enfocar los ángulos muertos de la realidad. Para la literatura contemporánea, la lengua y el relato poseen un poder reparador que versa en un sincretismo ético, vinculando la empatía y la alteridad, de las cuales Philippe Claudel rinde cuenta en *L'archipel du chien* (2018).

Ahora bien, si los textos literarios que forman parte del corpus de la *littérature de terrain* se caracterizan por estar relatados en primera persona, como lo exponía D. Viart, es imperativo señalar que los dispositivos narrativos que desnudan el yo ponen en práctica un procedimiento de autorreflexión, es decir, una autocrítica que le permite al sujeto volverse consciente de sus propias fracturas. Respecto de la exhibición del sujeto, A. Gefen indica que “l'exhibition du sujet qui ‘littérarise’ l'espace privé de la vie intime dans des récits à teneur autobiographique est à mettre en regard du développement de ce que Christophe Lasch a nommé, dans un ouvrage célèbre, une ‘culture du ‘narcissisme’” (Gefen, 2017: 29). A partir de esta precisión, constatamos que la literatura contemporánea privilegia la esfera privada, la

cual potencializa, aunada a los relatos de autoficción, la subjetivación de su narrador. Nuestra época facilita la eclosión de las autorrevelaciones y de las diversas y difractadas manifestaciones del yo gracias a los nuevos medios tecnológicos con los que contamos. Las redes sociales, en nuestra era globalizada, se han vuelto un novedoso canal comunicativo con sus propios códigos interpretativos y cuya aparición en la escena literaria es cada vez más recurrente. En *Quelque chose en lui de Bartleby* (2009), Philippe Delerm narra la existencia contemplativa de Arnold Spitzweg, un empleado de la oficina de correos que decide abandonar su insípido estilo de vida y abrir un blog en Internet para narrar las pequeñas cosas de la vida que pasan desapercibidas a fuerza de ser frecuentadas. La concepción de la vida de este personaje reposa en el principio de la contemplación, lo que hace de él un etnólogo equiparable al rol que desempeña Annie Ernaux en *Les années* (2010):

Arnold s'accoude à son balcon, son mug de café à la main. Il diffère la dégustation du premier Niñas, et se concentre sur les gestes du tai-chi. C'est beau, ces gestes lents des bras qui semblent se mouvoir dans l'air comme si c'était de l'eau. Les jambes se déploient sans affectation chorégraphique, sans trembler. (Delerm, 2009: 120)

Aunque no se trata de un texto escrito en primera persona, el personaje explora su espacio inmediato, lo observa y lo documenta en su blog, hechos que denotan una apropiación de su entorno. Por otra parte, este fragmento evidencia un estilo narrativo sensorial que despierta los sentidos, efecto logrado no sólo gracias a la meticulosa descripción de la escena de la vida parisina, sino también por haber desarrollado un conocimiento particular de ese entorno social.

La inserción del blog en el texto literario no es fortuita, ya que es un medio de expresión contemporáneo de relativa accesibilidad y de uso popular, o por lo menos lo era en el año de publicación del libro. De cualquier modo, el recurso del blog en el texto de P. Delerm tiene una doble función; la primera es colocarlo como instrumento coadyuvante en

las prácticas de campo, mientras que la segunda es enfatizar la necesidad del sujeto de expresarse, y por ende, la necesidad de reconocimiento de sí mismo: “Entendre son nom à la radio a mis comme une distance entre son nom et lui. On a parlé de lui, et il ne s’est pas reconnu. Comment pourrait-il se reconnaître, lui qui ne se regarde pas dans les vitres, et si furtivement chaque matin dans la salle de bains ?” (Delerm, 2009: 132). Este fragmento presenta un desdoblamiento del personaje, el cual logra salir del anonimato por medio de la actividad de la conciencia. A través de esta ruptura, el personaje afianza un mejor conocimiento de sí mismo al tiempo que logra obtener el reconocimiento mediático que anhelaba, porque, después de todo, escribir en un blog y hacerlo de dominio público, comparte el mismo principio de un texto de autoficción: la búsqueda de la visibilidad.

Las literaturas contemporáneas que exaltan el yo se manifiestan bajo una forma renovada de literariedad que enfoca su atención en la interioridad del individuo, despejando por un lado el sentimiento de inexistencia que lo aqueja; y por otro lado, enriqueciendo la cultura del cuidado de sí mismo. En efecto, los textos de autoficción y autobiográficos contemporáneos evocan una dimensión liberadora y reparadora del yo que se quiere disruptiva en la medida en que penetra en la materia más sensible de la intimidad del sujeto. No se trata, no obstante, de un simple acto de exhibicionismo sino de un procedimiento propio de la *littérature de terrain* que dibuja, además, los confines de una estética emergente:

Une culture commune de l’aide à soi, du soin de soi, est devenue un principe éthique substantiel, apte à la fois à rendre compte des comportements individuels (priés de s’intéresser à eux-mêmes avant de pouvoir se lier à autrui) et de la fonction des objets ou des attitudes artistiques contemporaines. (Gefen, 2017: 58)

Esta precisión apunta al origen de la cultura del cuidado que tiene lugar en la interioridad del individuo y, mediante la actividad narrativa, termina por proyectarse en el Otro, lo cual deja entrever otro componente de esta estética: la alteridad. Este concepto clave será desarrollado

de manera más amplia en el próximo capítulo. La voluntad de reconstruirse a través de la escritura no es exclusiva de la literatura franco-francesa, pues los relatos de autoficción han despertado el interés en literaturas de otras latitudes y éste es el caso de un gran porcentaje de los escritores francófonos contemporáneos, por ejemplo, Vénus Khoury-Ghata. En *La femme qui ne savait pas garder les hommes*, la autora de origen libanesés relata los conflictos de índole sentimental, así como los comportamientos racistas de los que fue víctima. El título del texto literario es revelador en sí mismo y evoca el sentimiento de intranquilidad al ver frustradas sus relaciones matrimoniales. Sin embargo, la narración se presta a un ejercicio introspectivo:

Tu as du mal à imaginer un homme entre tes murs, dans ton lit. Tu te veux veuve à vie. Pourquoi alors ce désarroi chaque fois qu'un homme meurt ou te quitte alors qu'un homme n'est pas un toit qui te protège des intempéries, n'est pas une porte qui te protège des cambrioleurs, n'est pas un mur où s'adosser ? Un homme n'est qu'un homme. (Khoury-Ghata, 2015: 100)

Este fragmento redactado en segunda persona expone un ejercicio psicológico que tiene una doble intención: la de dar a conocer al lector las actitudes y sentimientos de la autora con relación a sus parejas sentimentales, así como cuestionarse la función de un “hombre” en su vida. El uso de la segunda persona le permite interpelarse a sí misma, lo que deriva en un desdoblamiento narrativo de la escritora cuyo propósito es el de erradicar el sentimiento de culpabilidad al no haber sabido amar a sus exparejas. El texto de V. Khoury-Ghata está centrado en las relaciones de alteridad y participa de una exploración de la materia ideológica, así como de las relaciones fenomenológicas que modifican constantemente la subjetividad del sujeto.

Los relatos contemporáneos que fomentan y favorecen la interioridad del sujeto ambicionan el autoconocimiento mediante la auscultación de los rincones más inhóspitos del

inconsciente que pueden ser revelados a través de prácticas psicológicas, a las cuales recurre la literatura para satisfacer las necesidades del sujeto contemporáneo. Los relatos de autoficción comienzan con el reconocimiento de la propia singularidad, con la conciencia de saberse diferente del Otro y compartir, no obstante, la misma condición humana, como es el caso de *Tout autre. Une confession* de François Meyronnis. En su texto autobiográfico, el autor se remonta a su infancia para revelar el origen de sus dificultades de socialización, particularmente, el síndrome de Asperger, y analiza la forma en que tal trastorno ha modificado su relación con el mundo en la etapa madura de su desarrollo:

Se sentir élu- séparé ; rejeter le signe égal ; oui, ces fautes-là, je les confesse : elles sont l'âme de la Sardaigne. Singulier, en quête d'autres singuliers, je n'ai rien à voir avec l'individu concocté par l'universalisme.

Je saisis la présence de mondes hétérogènes, enroulés les uns dans les autres ; et je ne peux accéder à mon lieu véritable qu'en traversant ces mondes et en devenant moi-même *autre*. (Meyronnis, 2012: 140)

El fragmento anterior pone de relieve la búsqueda de la singularidad como necesidad subyacente al reconocimiento de sí mismo. Sabedor de la dimensión unitaria e irreductible de su propia existencia, el autor intenta comprender la constitución de su esencia en función de la interacción con los Otros, identidades plurales como él mismo. *Tout autre. Une confession* es presentado como una ruptura no sólo al interior de sí mismo, sino también al interior de un código literario, mediado por los procedimientos estilísticos y de contenido, justamente como el monólogo interior que nos ofrece este fragmento. Por tanto, podemos hablar de la naturaleza polifónica del relato en la medida en que presenciamos un desdoblamiento, necesario, además, para la construcción de la *identidad narrativa* de la que habla Paul Ricœur. Recordemos que para P. Ricœur (2000), la identidad narrativa consiste en encontrar, en la facultad del relato, los medios conceptuales adecuados para revelar el

sentido en que un individuo se comprende como autor de sus acciones mediante la trasposición del yo en tercera persona al interior de la narración.

II.2 Trauma y narración

La literatura contemporánea está pensada como una forma de intervención que, además de visibilizar las identidades y los espacios olvidados, logre sanar los episodios tormentosos que aquejan al sujeto que narra, o por lo menos, mitigarlos. Es en esta construcción textual de índole estética en donde germina la vocación terapéutica de la literatura contemporánea que se desarrolla en este trabajo. Alexandre Gefen (2017) señala que los estudios culturales sobre los *trauma studies* tienen su origen en los años setenta, cuando se hace un llamado al carácter utilitario de la literatura respecto de las comunidades, proponiendo un paradigma ampliamente fundamentado en una concepción psicoanalítica del traumatismo. Los *trauma studies* tienen varios ejes de análisis, los cuales están asociados a traumas de condiciones distintas, por ejemplo los actos de violencia, las catástrofes sociales, los abusos, entre otros. Así pues, constatamos un desplazamiento de la literatura que gravita entre lo no-consciente y lo indecible; entre el reconocimiento y la purgación. En su novela autobiográfica *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia Djébar recapitula una serie de episodios dolorosos que coartan su libertad no sólo como persona sino como mujer. Sometida al yugo paterno, la autora vive su infancia y adolescencia colmadas de restricciones motivadas por el autoritarismo implacable de su padre, y no será sino hasta la edad adulta que decida externar los sufrimientos acumulados durante largos años de silencio:

Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement. Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie- ce succédané "laïcisé" de la confession de la littérature en Occident. (Djébar, 2010: 446)

El proyecto autobiográfico de A. Djébar acoge determinados mecanismos narrativos asociados a los diferentes estadios del yo, los cuales son evidenciados progresivamente en la medida en que ella escinde las ataduras de su libertad. Por una parte, es la presencia del padre, incluso después de muerto, la que inhibe esa autorrevelación de la que habla; por otra parte, la guerra de independencia de Argelia representa el telón de la escena autobiográfica. De cualquier modo, Najiba Regaieg califica el texto de A. Djébar de *véritable cure analytique* puesto que:

[...] l'écriture autobiographique dépasse une volonté ou une nécessité de se dire pour accomplir un réel dévoilement du moi intérieur et s'apparenter à une véritable cure auto-analytique. Ainsi, le JE se démultiplie et s'auto-réfléchit dans les deux sens du terme. Jeux de miroir où le moi se voit et se découvre sur plusieurs facettes, jeux de réflexion sur soi qui fait de la narratrice à la fois le sujet et l'objet de cette analyse. (Camet, 2012: 140)

Esto quiere decir que existe una resemantización del pronombre yo en el relato y es ésta la que oscila en diferentes estadios de la narración, atribuyéndole un valor específico a la narradora en función del momento de enunciación. Por otro lado, se pondera la dimensión “curativa” del relato que se logra a partir del desdoblamiento de la narradora, ya que es en ella y por ella que actúa el efecto de apaciguamiento.

Los relatos literarios del trauma abordan fenómenos sociales actuales que adoptan formas narrativas particulares como los relatos de filiación y las ficciones biográficas y autobiográficas, mismas formas que predominan en la dimensión de *terrain*. Los *trauma studies* en Francia, que surgen a partir de los años ochenta perduran hasta la actualidad, giran en torno a las afectaciones sociales y psicológicas que sufre el sujeto y la manera en la que los enfrenta para superar dicho acontecimiento. En este sentido, el neurólogo y psiquiatra, Boris Cyrulnik, indica que un concepto fundamental es el de resiliencia, la que define como

“la reprise d’un nouveau développement après un traumatisme” (Aprendamos juntos, 2018). Esto quiere decir que la resiliencia se refiere a la manera en que el sujeto que ha vivido un trauma inicia un nuevo desarrollo a partir del episodio traumático. Asimismo, señala que la resiliencia está condicionada por factores como la condición de seguridad, las relaciones interpersonales y la cultura. Ahora bien, el texto literario es un dispositivo coadyuvante en el que se vierte la experiencia traumática, lo que supone su verbalización por parte del narrador y su recepción por parte del lector. Marie NDiaye pone en práctica estos mecanismos escriturales en *Trois femmes puissantes* (2010). Se trata de tres relatos interconectados por los vasos comunicantes que revelan los traumas de los tres personajes femeninos centrales, de los cuales, el personaje de Norah asume rasgos autobiográficos de su autora. Del mismo modo en que M. NDiaye emprende la búsqueda de su padre, Norah acude a la casa paterna en África para ocuparse, en calidad de abogada, del caso legal de su hermano, Sony, encarcelado injustamente por un asesinato que no cometió. Norah experimenta cierta amargura, consecuencia de sus relaciones familiares fracturadas, pero consciente de haberse realizado profesionalmente a pesar de ello:

Norah, elle s’était débrouillée seule pour devenir avocate, elle avait trimé dur et vécu difficilement. Personne ne l’avait aidée et ni son père ni sa mère ne lui avaient signifié qu’ils étaient fiers d’elle. Et cependant elle n’avait plus de ressentiment et se reprochait même de n’être pas allée, d’une manière ou d’une autre, au secours de Sony. (NDiaye, 2010: 61)

Norah, lúcida en cuanto a la carencia afectiva y del reconocimiento de sus logros, se sabe, sin embargo, privilegiada frente a las dificultades por las que atraviesa su hermano. Auxiliar a su hermano legalmente representa, por un lado, la forma de superar el abandono de su padre, la separación de su hermano y la indiferencia de su madre, es decir, el trauma familiar. Por otro lado, la apertura al Otro es la única forma de evadirse del ensimismamiento, pues la

obliga a confrontarse a sí misma y responsabilizarse del Otro; el reproche que se hace el personaje no es gratuito. Cabe destacar que, en *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1995), Emmanuel Lévinas habla en términos de *alteridad radical*, noción que exige la abstracción de sí mismo en favor de una apertura total hacia el Otro. La responsabilidad con respecto del Otro nace de una introspección motivada por la consciencia de la condición de sí mismo. Nueva referencia de la dimensión ética en el texto literario.

En el marco de los *trauma studies*, Cathy Caruth señala que “trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (Caruth, 1996: 11). Esto alude a la repetición de reacciones inconscientes, suscitadas en un estado de perturbación, como consecuencia de un evento que ha alterado notablemente el equilibrio psicológico de una persona.

Ahora bien, el trauma puede tener un desplazamiento en la medida en que afecte a uno o más individuos, lo que significa que puede pasar de una categoría individual a una colectiva. Las manifestaciones del trauma en los textos literarios contemporáneos han significado la aparición de una óptica terapéutica en la escena literaria, una concepción terapéutica que sea capaz de aliviar a los sujetos que sufren. Los traumas, sobre todo los de índole colectiva, tienen su origen, como ya se ha mencionado, en condiciones críticas desfavorables y dolorosas, en particular los conflictos políticos internos, las guerras, los exilios, los movimientos migratorios y, en el momento actual, las pandemias. De hecho, un gran número de los autores que aquí se citan retratan los escenarios sociales de la posguerra y otros tantos, rememoran las consecuencias que trajeron consigo los procesos de colonización y descolonización. Assia Djebar, Maryse Condé, Aimé Césaire, Ahmadou Kourouma, Jean Anouilh, Maïssa Bey, Annelise Heurtier, Philippe Claudel son sólo algunas

de las plumas que encaminan la narración hacia este tipo de fenómenos sociales cuyo impacto es determinante en sus vidas.

En *L'Archipel du chien*, Philippe Claudel (2018) evoca el fenómeno migratorio, concretamente, los flujos del continente africano hacia Europa. El relato narra la llegada de tres cadáveres jóvenes de dos hombres y de una mujer encinta, conducidos por las aguas del Mediterráneo, a este espacio ficticio llamado “el archipiélago del perro”. P. Claudel se muestra contundente en el prefacio de su texto, tiene un propósito concientizador y lo externa con ahínco:

Je suis certain que vous vous poserez tôt ou tard une question légitime : a-t-il été le témoin de ce qu'il nous raconte ? Je vous réponds : oui, j'en ai été le témoin. Comme vous l'avez été mais vous n'avez pas voulu voir. Vous ne voulez jamais voir. Je suis celui qui vous le rappelle. Je suis le gêneur. Je suis celui à qui rien n'échappe. Je vois tout. Je sais tout. [...] Ni homme ni femme. Je suis la voix, simplement. (Claudel, 2018: 10)

En efecto, P. Claudel interpela al lector que, en calidad de actor social, deriva en articulador de la cohesión social. El autor hace un llamado a la consciencia individual, una exhortación al compromiso con el Otro, en tanto que seres que comparten la misma fragilidad y vulnerabilidad propias de la condición humana. A pesar del hecho de que el texto de P. Claudel no es un relato autobiográfico, él asume el rol de testigo y lo reitera abiertamente. Por otro lado, la cita anterior este fragmento expone un nuevo desplazamiento del trauma que va de la experiencia del éxodo a la constatación de la muerte, lo que hace del autor un receptor de la tragedia e intenta, por tanto, ser un agente de cambio.

Otro fenómeno social de recurrente aparición en la literatura contemporánea y, además, objeto de los *trauma studies*, es la lucha feminista, como en el caso de *Mes bien chères sœurs* (2019) de Chloé Delaume. Puesto que los diversos traumas individuales tienen su origen común en la violencia de género, pasan a conformar una entidad plural, de modo

que el trauma se asume colectivo, en la medida en que las consideraciones fenomenológicas son equiparables. El manifiesto feminista de C. Delaume enfatiza una postura activa de las mujeres para hacer frente a una hegemonía heteropatriarcal que tiene por principio activo la sororidad: “La sororité est le mot clef, la fin des rapports verticaux, se penser sœurs modifie tout” (Delaume, 2019: 77). Al igual que P. Claudel, C. Delaume tiene por objetivo interpelar al lector y de manera particular, a la lectora, sensibilizándolos sobre los alcances del movimiento actual y exhortándolos a formar parte de una colectividad, pues es en la unión donde reside su capacidad de agencia. *Mes bien chères sœurs* es un texto que, si bien no encaja en ninguna de las formas narrativas hasta ahora descritas, encuentra su valor terapéutico en la performatividad del lenguaje.

II.3 La *bibliothérapie*

El proceso complementario a la narrativización de las experiencias traumáticas, o si se quiere, de la escritura en general, es la lectura. En este sentido, la lectura como práctica terapéutica ha adquirido cierta notoriedad en los últimos años debido a la necesidad de abordar determinados padecimientos psicológicos mediante alternativas paliativas. Aunque el cuidado de la psique cuenta con una larga tradición histórica, los desastrosos escenarios de la primera mitad del siglo XX han impulsado su propagación. Actualmente, la *bibliothérapie* ha sido abordada desde disciplinas diferentes, hecho que destaca, por un lado, la pronta exigencia de atender, o por lo menos mitigar los sufrimientos ya individuales ya colectivos. Por otro lado, el recurso a la *bibliothérapie* desde ámbitos diferentes como son la psicología, la medicina o la literatura confiere un valor substancial al cruce transdisciplinar toda vez que el origen de la práctica terapéutica es común a aquellas disciplinas: el texto literario.

La disposición por el estudio de la *bibliothérapie* nace en Estados Unidos hacia finales de los años sesenta en el marco de las apuestas por las terapias artísticas o *art therapy*, concepto que define la *American Art Therapy Association* (AATA) como:

Art Therapy is an integrative mental health and human services profession that enriches the lives of individuals, families, and communities through active art-making, creative process, applied psychological theory, and human experience within a psychotherapeutic relationship. (AATA)

Esta primera definición sobre las terapias artísticas parte de la idea de la aplicación de las teorías psicológicas al proceso de creación artística que, mediada por las relaciones interpersonales, intenta mejorar la vida de individuos y comunidades, manteniendo una relación psicoterapéutica. Este enfoque general del *art therapy*, considera, de manera global, la *bibliothérapie*, pero no se centra en los procedimientos psicoterapéuticos inherentes a la literatura.

La práctica de la *bibliothérapie* nace en distintos puntos geográficos y en contextos específicos, lo que hace que esta noción varíe en función de las necesidades de tales escenarios. Durante una entrevista, Katy Roy, biblioterapeuta quebequense, explica su definición de *bibliothérapie*:

Donc, je la définis comme l’usage, l’utilisation de la littérature, de la littérature de fiction, des contes, des poèmes, des textes des chansons, des extraits de romans, et aussi de l’utilisation de l’imaginaire, comme des outils d’exploration thérapeutiques. C’est une définition qui permet d’inclure plusieurs pratiques. Mais le travail de l’imaginaire est pour moi fondamental dans cet outil-là de la bibliothérapie. (Aline, 2020)

El enfoque de K. Roy de la *bibliothérapie* es amplio y no se limita a las formas narrativas intersticiales que caracterizan a la *littérature de terrain*, tales como los textos autobiográficos o autoficciones. Ella añade, además, el calificativo “imagineal” para referirse al tipo de *bibliothérapie* que practica y para la cual, la dimensión relacional es capital:

Et puis un autre aspect que je trouve important dans la définition de bibliothérapie, c'est la rencontre en face à face avec un facilitateur ou un bibliothérapeute. Ce n'est pas tous les types de bibliothérapies qui prônent ce type de rencontres-là. (Aline, 2020)

A partir de esta precisión en tanto terapeuta, K. Roy advierte la existencia de un facilitador que lleve a cabo la práctica terapéutica con el solicitante del servicio. Asimismo, señala que la *bibliothérapie* cuenta con más de un enfoque, lo que quiere decir que esta práctica no abraza una visión reduccionista o universalizante para su ejercicio.

En Francia, la influencia estadounidense ha despertado el interés gradual por el desarrollo de la *bibliothérapie*, aunque sus avances continúan siendo limitados. En el terreno de la medicina, el Doctor Pierre-André Bonnet señala en su tesis *La bibliothérapie en médecine générale* el enfoque que él le da a esta práctica:

Plusieurs définitions coexistent mais nous considérerons pour la suite que la bibliothérapie correspond à la lecture motivée par une personne ou un tiers, d'un support écrit dont la finalité est une amélioration de la santé mentale, soit par la diminution de la souffrance psychologique, soit par le renforcement du bien-être psychologique. (Bonnet, 2009: 4)

Esta definición de P-A. Bonnet pone de relieve la singularización de la práctica, es decir, la *bibliothérapie* puede efectuarse por el lector mismo o con la orientación de un tercero con el objetivo de aminorar el sufrimiento psicológico o fortalecer el bienestar mental, afirmación que encuentra un paralelismo con la idea de A. Gefen: “la littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui ‘fait du bien’” (Gefen, 2017: 9). La perspectiva médica de la *bibliothérapie*, a diferencia del enfoque de K. Roy, considera la autonomía del individuo en el ejercicio de la práctica biblioterapéutica.

Sin embargo, las consideraciones sobre los mecanismos de operación de la *bibliothérapie* difieren en la medida en que provienen de disciplinas diferentes. La escritora,

kinesioterapeuta y autora de *Les livres prennent soin de nous: pour une bibliothérapie créative* (2015), Régine Detambel, marca un distanciamiento entre los padecimientos patológicos y lo que ella llama “fatiga existencial”:

Quand les gens vont pas bien, ils écrivent, ils ont envie de raconter leur histoire, ils ont envie de témoigner d’une certaine manière. Je trouve que, justement, ces personnes-là disent qu’il faut absolument faire une distinction entre le côté pathologique, dépression, choses qui effectivement relèvent de quelque chose de l’ordre du psy et puis [...] ce que j’appelle la fatigue existentielle [...]. Et ça, à mon avis, ne devrait pas ressortir au monde médical, voire paramédical, mais ça devrait d’abord, peut-être, être intégré. [...] Dans le langage y a des choses qui viennent redynamiser le psychisme et rouvrir des solutions. (Régine Detambel, 2017)

A partir de su experiencia en los talleres de escritura de valor terapéutico, R. Detambel señala la naturaleza patológica de los malestares que atañen a la disciplina médica y aquellos que, gracias a la *bibliothérapie*, pueden moderarse, ya que el lenguaje es capaz de reestructurar los procesos mentales. Entonces, los efectos terapéuticos de la lectura, así como los de la escritura están atravesados por el lenguaje y en este sentido, la materialidad del texto tiene un valor simbólico significativo.

Este enfoque de la literatura contemporánea se ha inclinado hacia una especie de “cura” que resulta de la escritura y la lectura, cuestión que apunta hacia una nueva estética que reside, entre otros aspectos, en los efectos terapéuticos de manera bidireccional. En otras palabras, ese valor está mediado tanto por el alivio que proporcione a aquél que narrativiza sus traumas como por el desahogo que pueda encontrar el lector en esa recepción materializada en escritura. A pesar de que los estudios literarios se han mostrado reticentes en considerar la *bibliothérapie* como parte de ellos, la perspectiva sobre esta práctica está cambiando:

Loin de ne susciter que l’ironie, les réactions contemporaines à l’égard de la bibliothérapie rappellent fortement celles produites par les écritures du trauma : une diffusion large du paradigme, se banalisant parmi les communautés des lecteurs, auquel le système de valeur cède peu à peu. (Gefen, 2017: 101)

El fragmento anterior refiere, de modo comparativo, a la poco favorable recepción que tuvo la llegada de las narrativas del trauma por considerarse demasiado íntimas. Sin embargo, hoy en día este tipo de narraciones han ampliado el panorama de la literatura contemporánea. La desconfianza de los estudios literarios sobre los nuevos paradigmas ha sido una constante desde la llegada del formalismo, pasando por las corrientes filosóficas de la posguerra y hasta llegar al posestructuralismo. La incipiente tendencia de la *bibliothérapie* ha nacido como una necesidad de atender la desazón, la zozobra y el desasosiego que permea en los textos literarios contemporáneos, vistos bajo una lente que pretende enfrentar el desaliento que han producido los devastadores escenarios sociales contemporáneos. En otras palabras, la *bibliothérapie* se presenta como una nueva forma de reencantar el mundo.

II.4 El efecto catártico

La catarsis alude a la conceptualización que hace Aristóteles en su *Poética* respecto de la tragedia clásica, se trata de un modo de “purificación” o purgación de las pasiones mediante la experimentación del terror, la compasión, la tristeza o el amor. El impacto restaurador que proviene de la sensación de miedo, por ejemplo, ante el descuartizamiento de Penteo a manos de las bacantes en la obra epónima o el sentimiento de compasión que permea en los personajes fatalistas racinianos frente a la muerte, ilustran los mecanismos del modelo catártico. Las relecturas contemporáneas apuestan por un desplazamiento del concepto clásico hacia un sentido más amplio que considere no sólo los textos contemporáneos sino también otros medios de representación cultural como el cine. A. Gefen sugiere:

Dans un sens large, la catharsis peut être entendue comme un moyen de guérir l'individu de ses blessures enfouies, de créer une cohésion sociale autour d'un

ressenti commun [...] ou d'ôter au contraire à l'homme ses barrières sociales. (Gefen, 2017: 102-103)

Lo anterior apunta a una forma de purgación de las pasiones tanto personales como colectivas, a través del modo en que lo presentan los autores contemporáneos, ya sea que se trate del archipiélago del perro de Philippe Claudel, del duelo de Vénus Khoury-Ghata o del trauma de la guerra franquista que relata Lydie Salvayre.

A. Gefen menciona también la existencia de interpretaciones contemporáneas de orden filosófico de la catarsis, de las cuales la primera es la de “compensación”:

les plaisirs dépassent les peines et les font oublier, ce qui permet d'éprouver un plaisir esthétique devant un objet laid ou repoussant, en épurant et transformant la terreur du spectateur. (Gefen, 2017:103)

Esta cita pone de manifiesto la transformación estética reconfortante que se da a partir de la sensación de terror que sufre el espectador y en el caso de la literatura, el lector. En lo concerniente a *L'Archipel du chien* de P. Claudel, esta reconfiguración psíquica actúa desde la consciencia:

On vit alors une chose qui parut à tous irréaliste et fantastique : un visage mort, d'un noir tirant sur le gris, couvert de cheveux crépus blancs de givre, dont les yeux soudain se mirent à pleurer des larmes de sang que le froid immédiatement figea en de minuscules perles écarlates. (Claudel, 2018: 45)

Si el autor describe un cuadro casi naturalista de la situación de los cadáveres de los inmigrantes conservados en una cámara de refrigeración, es porque el texto literario intenta invadir la conciencia del lector y producir en él un cambio, extrayéndolo de su inmovilidad respecto de los fenómenos sociales que aquejan a nuestras sociedades actuales. La trasposición estética reside entonces en la función háptica de la literatura cuyo efecto consiste en un exceso de la imagen a fin de volver tangible la narración. La eficacia de esta técnica

reposa en el hecho de sentir y hacer sentir, lo que resulta en la sensibilización del lector y en el hecho de que la literatura puede influir favorablemente en el devenir de la humanidad.

La segunda hipótesis concierne un fenómeno de “conversión”:

Selon Hume, lors d’un spectacle ou d’une lecture, les qualités esthétiques de l’œuvre, rhétoriques ou poétiques, nous conduisent à transformer mentalement les souffrances en un plaisir global. (Gefen, 2017: 103)

Esto quiere decir que el valor estético del dispositivo literario es capaz de un desplazamiento mental en el lector sin necesidad de remplazar una sensación por otra, como en el caso del fenómeno compensatorio. Si bien este desplazamiento mental y la compensación están en relación directa con la catarsis, el primero apuesta por una satisfacción plena mientras que la segunda se encamina hacia un placer limitado y temporal. La reestructuración ocurre de forma directa como en el caso del final de *Incendies*, texto dramático de Wajdi Mouawad:

Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu’à la condition d’être découvertes.
Vous avez ouvert l’enveloppe, vous avez brisé le silence
Gravez mon nom sur la pierre
Et posez mon nom sur ma tombe.
Votre mère.

SIMON. Jeanne, fais-moi encore entendre son silence.

Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère.

Pluie torrentielle. (Mouawad, 2009: 132)

La ira de los hermanos, Jeanne y Simon, contra su madre disminuye en la medida en que descubren que son el resultado de una violación y experimentan compasión por la forma deshumanizada en que trataron a su madre, ahora muerta, a lo largo de todas sus vidas. El lector, quien conoce la verdad que los personajes ignoran, vive con ellos la purgación de las pasiones de estos últimos, lo que queda al descubierto por la didascalia final “*pluie*

torrentielle”, cuyo simbolismo reposa en el valor purificante que extingue los incendios que mueven a los personajes: la catarsis.

Estas interpretaciones exponen las operaciones del efecto restaurador en los textos literarios contemporáneos, textos que, mayoritariamente revelan algún tipo de trauma. De hecho, A. Gefen establece una relación en la práctica de la *bibliothérapie* y otras formas culturales de representación articuladas por la catarsis:

De la même manière que les ateliers d'écriture constituaient la version sociale et thérapeutique de l'autobiographie, les exercices vocaux, les psychodrames et pièces de théâtre de l'art-thérapie font de la catharsis l'ancêtre direct des thérapies expressives. (Gefen, 2017: 105)

Esta cita indica que la *bibliothérapie*, ya sea que se trate de una actividad interactiva como la que desempeña K. Roy, o de creación literaria como en el caso de R. Detambel o bien, que forme parte de las prescripciones médicas como lo expone P-A. Bonnet, está pensada en y para los sufrimientos del sujeto contemporáneo, cuya aspiración es el restablecimiento del equilibrio mental o emocional a través del procedimiento catártico.

Ahora bien, otro procedimiento asociado estrechamente a la catarsis es el de la lectura como exorcismo. Esta noción está vinculada con la experiencia de vida de quien narrativiza sus traumas: “par une sorte de vases communicants, la littérature est supposée débarrasser l'âme de ses spectres” (Gefen, 2017: 105). La idea de la literatura como exorcismo refiere a la expulsión de los demonios, mediante la autorrevelación o verbalización del trauma, que atormentan a quien lo padece. En este sentido, la *bibliothérapie*, como práctica terapéutica catártica, puede asimilarse a un exutorio que evacúa los sufrimientos psíquicos, aflicciones y penas. En *On n'est pas là pour disparaître*, Olivia Rosenthal se refiere al padecimiento del Alzheimer como la enfermedad de “A.”: “Être un malade de A., c'est croire en la magie de

la réapparition perpétuelle” (Rosenthal, 2007: 163). En efecto, la autora realiza un desplazamiento transicional que se refleja en la narración:

Pour se venger du docteur Alzheimer qui allait à coup sûr réussir mieux que lui dans le domaine scientifique, le professeur Kraepelin a décidé de donner le nom de son concurrent à une maladie qui transforme un être de raison en animal apeuré et sans défense. (Rosenthal, 2007: 174)

El fragmento anterior muestra cierta reticencia por parte del científico que descubrió la enfermedad a llamarla como él mismo, por el hecho de tratarse de un padecimiento que reduce al ser humano a lo que parece un estado primitivo. Del mismo modo en que el profesor Kraepelin ve en este procedimiento metonímico una especie de anatema, O. Rosenthal aborda en su texto “la maladie de A.” como parte de un ejercicio introspectivo en donde la conciencia lúcida juega un rol esencial:

Ce livre a pour but de m'accoutumer à l'idée que je pourrais être un jour ou l'autre atteinte par la maladie de A. ou que, plus terrible encore, la personne avec qui je vis pourrait en être atteinte [...]. Si on se projette un tant soit peu dans l'avenir, il n'y a en effet aucune raison d'être particulièrement optimiste. (Morel Cinq-Mars, 2008)

Esta reflexión de la autora asume la forma de un exorcismo literario que nace de la preocupación de padecer, algún día, la enfermedad de Alzheimer, encontrando su realización factual en la materialidad del texto. Los metadiscursos, como el de O. Rosenthal y como los de muchos otros de los autores que aquí se han presentado, tienen la función, por un lado, de proponer, por medio de la lectura, soluciones potenciales a los sufrimientos de la psique; y por otro lado, ratifican la instancia de socialidad inherente a los textos de *terrain*, confiriéndoles un simbolismo que tiene repercusiones en la realidad. Si la autora evoca el exorcismo como forma de liberación, existen otros recursos entre los que se encuentran, principalmente, el reencantamiento, la compensación y la conversión.

Capítulo III

Hacia una perspectiva neo-humanista de *Réparer les vivants*

Hemos insistido, a lo largo de los capítulos anteriores, en el aspecto fragmentario que caracteriza las nuevas aproximaciones literarias que encajan en el espectro de *terrain* y, de hecho, D. Viart apunta a la eclosión de esas formas breves en detrimento de la ficcionalización novelesca, propia del paradigma decimonónico: “On notera une préférence accordée aux ‘petites formes’: ces textes en effet sont tous brefs, fragmentaires, sans grandes prétentions discursives ni démonstratives, bien loin du ‘livre total’ rêvé par des esthétiques antérieures” (Viart, 2018). Si bien un buen número de autores contemporáneos privilegian los relatos breves, como es el caso de los autores que hasta ahora nos han acompañado en nuestro análisis, el género novelesco, concebido bajo la noción de *roman historien*, no es incompatible con el conjunto de singularidades que bosquejan la perspectiva de *terrain*.

Réparer les vivants (2014), cuyo análisis es el objeto de este tercer capítulo, es una novela de Maylis de Kerangal que emprende la acción narrativa a partir de la muerte de Simon Limbres y sitúa al lector, desde ese momento, en el marco de la donación de órganos, develándole los procedimientos clínicos, burocráticos y éticos que implica esta práctica médica. *Réparer les vivants* se presenta como un texto literario que hemos decidido analizar a la luz de cuatro dimensiones, a saber, la historicista, la documentaria, la poética y la ético-estética. La primera hace énfasis en las relaciones temporales de la enunciación, la segunda pone en práctica, por una parte, el recurso de la intersticialidad, puesto que en el corazón de la narración confluyen las prácticas de investigación de modelos disciplinares adyacentes como las de la bioética, cuestión que justifica la pertenencia de esta novela al corpus de la

littérature de terrain. La tercera aborda las diferentes representaciones y simbolismos del corazón como órgano. Por otro lado, esta novela rinde cuenta de la socialidad del texto literario contemporáneo, no en cuanto a la auscultación de un terreno particular como lo es una sala de operaciones, sino porque todo acontecimiento social, como la muerte, por ejemplo, supone un complejo entramado de trayectorias individuales y de interacciones con los Otros, de allí que este enfoque sociológico engendre la cuarta dimensión de la novela: la dimensión ético-estética.

III.1 La dimensión historicista

Las cuatro dimensiones de análisis que propongo operan a partir de temporalidades distintas, pero correlacionadas dentro de un marco que François Hartog denomina *régimes d'historicité*, idea que remite a la noción de *roman historien* de D. Viart. Para F. Hartog, “la notion de ‘régime d'historicité’ est conçue comme un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, mais principalement les moments de crise du temps, ici, et là, quand les articulations du passé, du présent et du futur viennent justement perdre de leur évidence” (Payen, 2005). Esta reflexión se aproxima a la síntesis de pensamiento que realiza Paul Ricœur en *Tiempo y narración*, ya que para ambos autores la actividad narrativa se vuelve una suerte de resolución textual de la experiencia, cuya finalidad es comprender mejor la propia existencia. Así pues, constatamos que el acto narrativo mantiene una relación con el factor tiempo, el cual adquiere una dimensión humana en el momento en que se lleva a cabo el ejercicio narrativo.

La noción de *régime d'historicité* nos es útil en la medida en que nos ayuda a comprender la forma en que una cultura, una colectividad, un individuo o un texto literario articulan sus relaciones temporales en un contexto espacio-temporal específico. Este recurso

es frecuente en los textos literarios contemporáneos que entran en la categoría de *roman historien*, en especial en aquellos que se inscriben en las literaturas del trauma, por ejemplo *La clôture* (2002) de Jean Rolin, *La petite fille de Monsieur Linh* (2005) de Philippe Claudel y *On n'est là pour disparaître* (2007) de Olivia Rosenthal. En *Pas pleurer* (2014), Lydie Salvayre acompaña este *régime d'historicité* de técnicas narrativas elaboradas tales como la biografía oblicua o, como se la conoce en la obra de Annie Ernaux, *optique transpersonnelle*. Montse, una de las voces narrativas que constituye el relato de L. Salvayre, narra con dificultad su experiencia en el marco de la guerra civil española, hecho que permite a una segunda voz narrativa, la de la hija, darse cuenta hasta qué punto esta historia y su origen español impregnó su obra como autora, sin ser plenamente consciente de cómo su madre le transmitía fuerza y determinación a pesar de sus afectaciones emocionales y de la pérdida de la memoria que padecía: “De tous ces souvenirs, ma mère aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure” (Salvayre, 2014: 220). Al existir la alternancia de dos voces narrativas, Montse sabe, por experiencia, que el relato que narra su hija es su historia personal inscrita dentro de la Historia.

En el caso de *Réparer les vivants*, el *régime d'historicité* se presenta como un entramado de diferentes regímenes de temporalidad que ordenan de cierto modo las experiencias temporales, esto es, la manera en la que se articulan el pasado, el presente y el futuro adquiriendo un sentido particular. Así pues, en la segunda parte de la novela, mucho más dinámica que la primera, la voz narrativa realiza un breve y conciso recorrido histórico del trasplante de órganos y, de manera particular, de la trayectoria profesional del cirujano Emmanuel Harfang en el hospital de la Pitié-Salpêtrière en donde se habrá de llevar a cabo el trasplante de corazón en el cuerpo de la donataria Claire Méjan. Virgilio Brea, el cirujano encargado de realizar la intervención, es ferviente admirador de Emmanuel Harfang y aspira

a convertirse él mismo en un gran cirujano de renombre, pero se siente amenazado y vulnerable por la presencia de Alice Harfang, hija mayor del gran cirujano y nueva interna que asistirá a Virgilio Brevia: “Alice le regarde –son expression, énigmatique, pourrait tout aussi bien signifier ‘j’ai peur’ que ‘je suis une Harfang, t’as déjà oublié?’- puis elle se redresse, attache de nouveau sa ceinture, tandis que Virgilio, déstabilisé, agit de même” (Kerangal, 2014: 250). Esta cita rinde cuenta del momento de tensión exacto en el que Virgilio se dispone a escindir el cuerpo expuesto de Claire. La focalización externa permite interpretar la gestualidad de Alice, ya sea asociando su semblante al temor o bien a la manera en que actúa el *régime d’historicité* en un nivel menor: el del sujeto. En este sentido, si la temporalidad se refiere a la forma en que vivimos el tiempo en tanto que seres humanos, Virgilio se pregunta cómo se percibe Alice a sí misma frente a una situación crucial en la que la vida de un ser humano está en juego, sabiendo que ella es consciente de su pertenencia al linaje Harfang. A partir de la temporalidad del presente se interpreta la identidad del Otro, en este caso, con respecto a la temporalidad del pasado y esto es a lo que alude F. Hartog cuando habla de *présentisme*: “Cette ‘historisation immédiate du présent’ est la marque de notre temps. Comme si le présent, omniprésent devenait perpétuel, regardant à la fois vers le passé et vers le futur. Comme si le présent dans ce régime d’historicité que nous forgeons *hic et nunc*, devenait mémoire” (Payen, 2005). La noción de *présentisme* comprende, por tanto, la identidad y la memoria que contribuyen a construir los acontecimientos de la Historia así como los de la historia individual, lo que significa que la identidad no está sujeta a su reconfiguración, sino a su pérdida, dada la vulnerabilidad del autoestima, como en el caso del personaje de Alice.

Los acontecimientos pasados tales como las rupturas y las crisis sociales son el punto de partida de una serie de prácticas de orientación que adopta el sujeto para concebirse a sí

mismo en relación con su temporalidad predominante, que es el presente, y del cual emergen sus proyecciones hacia el futuro. Un ejemplo de cómo se concatenan las temporalidades desde la subjetividad en *Réparer les vivants* es cuando Claire se cuestiona no sólo cómo va a reaccionar después de que le haya sido trasplantado un corazón para seguir viviendo sino también cómo va a reconstruir sus relaciones con los otros: “[...] C’est la peur de la mort et la peur de la douleur, la peur de l’opération, celle des traitements postopératoires, la peur du rejet et que tout recommence, la peur de l’intrusion d’un corps étranger dans le sien, et de devenir une chimère, de ne plus être elle-même” (Kerangal, 2014: 219). Aquí, la focalización interna de la escena pone en evidencia el miedo que experimenta el personaje frente a la idea de saberse futura dueña de un órgano que no es el suyo pero, a partir del momento de la intervención, lo será. Esta reflexión del personaje sobre sí misma es una práctica de orientación que está encaminada hacia la reconstrucción de la propia identidad en una triple dimensión temporal. El personaje teme dejar de ser ella misma cuando le sea extraído el corazón y le sea remplazado por otro. Se trata, en efecto, del temor de ver alterada su propia identidad, en cuanto sujeto, al recibir un trasplante cuya materialidad ajena a su propia unidad corporal conducen al personaje a una profunda meditación de índole ontológica. No es fortuita la palabra “chimère”, pues tiene aquí un valor simbólico en la medida en que refleja ese *régime d’historicité*, ese entramado que está atravesado por las tres temporalidades, el cual adquiere sentido en el momento de la enunciación. Por otro lado, “chimère” apela a lo inexistente, a aquello que es fruto de la imaginación y en este sentido, esta referencia, que reposa en la fantasía, borra la identidad del personaje, expulsándola de su propia historia y enfrentándola a una especie de nihilismo. La pregunta misma del personaje es quimérica. En segunda instancia, la repetición de la palabra “peur” en sintagmas nominales de construcción

similar que se anteceden unos a otros vigoriza la tensión de la escena y acentúa el objeto de la reflexión del personaje: la crisis de identidad.

El fragmento anterior pone de manifiesto la noción de *présentisme* y la forma en que permanece presente la conciencia del pasado, cuestión que abordan ampliamente D. Viart y Gianfranco Rubino en *Écrire le présent*: “le présent ne se saisit que par le truchement de témoins, des récits et discours qui se constituent aussitôt que *quelque chose arrive*, des images qui en viennent” (Viart y Rubino, 2012: 35). Ese evento que ocurre es, en el caso del personaje, el trasplante de corazón; mientras que en el marco de la literatura contemporánea, es todo acontecimiento social que suscite la reflexión desde la conciencia del presente como valor histórico. Así pues, el *régime d'historicité* se refiere, de manera general, a la forma en que una cultura aborda su pasado y de manera particular, a la forma en que opera la conciencia de sí mismo al interior de una comunidad humana; tales procedimientos son del interés de las prácticas de campo que componen el enfoque documentario de *la littérature de terrain*.

III.2 La dimensión documentaria

Los textos literarios contemporáneos establecen un diálogo con lo real bajo la premisa de la documentación y de la remisión de pruebas, lo cual hace de esto el principal aliciente de lo que podríamos llamar la reconquista de la transitividad o bien, según la célebre expresión de Hal Foster, un regreso a lo real. Esta exigencia de aprehender lo concreto obedece por una parte, a la doble necesidad de renovar las formas estéticas del fenómeno literario, así como ampliar la focal hacia otras realidades que habían sido relegadas hasta entonces; y por otra parte, dicha exigencia intenta hacer de *l'enquête* el recurso por antonomasia para su cumplimiento. *L'enquête*, flexible y polivalente, es un procedimiento de creación en donde

esta última marca la pauta para la invención de un protocolo de investigación que tiene, por consiguiente, ciertas etapas de transición que L. Demanze distingue en *Un nouvel âge de l'enquête*: “Elles [les enquêtes contemporaines] proposent des pratiques et des dispositifs, dans un mouvement alterné: d’une part, des investigations sur le terrain, des prélèvements, des collectes; de l’autre, des montages, des mises en série, des mosaïques documentaires” (Demanze, 2019: 21). Estos procedimientos de investigación y de creación no buscan representar lo real, sino reconstruir los rasgos factuales recogidos de una realidad fragmentada a partir de la problematización de dicha escena de lo real. *L’enquête* puede compararse con la recolección de los trozos de un vaso de cristal que se ha roto; la relevancia del hecho radica en aquello que se logra construir mediante la problematización del fenómeno en cuestión, de testimonios, de interpretaciones de pistas y de la propia implicación del investigador y no en la simple exposición del hecho. Jean Rolin, Violaine Schwarz, François Beaune, Olivia Rosenthal, Philippe Claudel, entre varios otros autores, llevan a cabo trabajos de documentación que consisten en la exploración de un terreno específico, en la recolección de documentos y en la creación de *collages* y montajes documentarios, etapa que forma parte de la creación literaria. Ya sea que se trate de las zonas marginadas de una megalópolis, del Mediterráneo que ha asumido la forma de un receptáculo de cadáveres o bien, de un laboratorio en donde se analiza el proceso evolutivo de una enfermedad degenerativa, la exploración del terreno constituye un imperativo para el escritor contemporáneo que ambiciona abordar una problemática concreta y hacer de ese territorio un espacio de resistencia a través de su implicación, lo que contribuye tanto a la elaboración de un conocimiento a partir de la información recabada como a la disolución de la abstracción de sí mismo. En el caso *Réparer les vivants*, M. de Kérangal acompaña al lector en la auscultación de un terreno tan particular como lo es un hospital, haciendo hincapié en las

actividades que ahí se realizan de acuerdo a la distribución del espacio: “Au sein de l’hôpital, la réa est un espace à part qui accueille les vies tangentielles, les comas opaques, les morts annoncées, héberge ces corps exactement situés entre la vie et la mort. Un domaine de couloirs, de chambres, de salles, que régit le suspense” (Kerangal, 2014: 32). Este fragmento confiere una importancia particular a la gestión del espacio y describe la función de la unidad de reanimación que consiste en atender a todo paciente cuya inestabilidad fisiológica pone en riesgo su vida o se encuentre en paro respiratorio o cardiorrespiratorio, de ahí que la metáfora “vies tangentielles” acentúe el abismo incierto en el que se encuentran los pacientes con estas características, estado al que refiere, además, el sustantivo “suspense”. Así pues, *l’enquête* contemporánea es la literatura de lo real que yace en la intersección entre argumentación y narración e intenta comprender la realidad por medio de la ficcionalización. En efecto, al igual que ocurre con las autoficciones, las cartografías sociales, como la que presenta M. de Kérangal, posibilitan la narrativización de una problemática específica y hacen del lenguaje el instrumento de exploración del escenario de lo real.

Con la intención de identificar los diferentes tipos de escritura que emanan de *l’enquête*, L. Demanze clasifica los textos contemporáneos de una forma análoga a la categorización de D. Viart en cuanto a los textos de *terrain*, la cual aparece detallada en el capítulo I. Por su parte, L. Demanze distingue tres grandes categorías: *les investigations biographiques*, *les explorations géographiques*, y *les recueils polyphoniques*. Las investigaciones biográficas refieren a la reconstitución de la propia existencia cuyo vector es la Historia, puesto que “[...] à travers l’événement d’un fait divers ou les blessures de l’Histoire, l’écrivain travaille à la manière de l’historien pour lutter contre la disparition des êtres, composer un mausolée modeste ou restituer imparfaitement une figure” (Demanze, 2019: 23). La implicación histórica del autor tiene el objetivo de reconstituir los fragmentos

de una realidad difractada que le es propia, como en el caso de *Les années* (2010) de Annie Ernaux, quien funge como etnóloga en el proceso de investigación de su propia narración, con una pequeña variante en las estrategias narrativas. Por otra parte, esta primera categoría comparte el enfoque historicista de D. Viart y de F. Hartog y nos permite relacionarlo, al mismo tiempo, con la perspectiva biblioterapéutica de A. Gefen.

En cuanto a las exploraciones geográficas, los autores experimentan una inmersión en los espacios poco o nada frecuentados: “[...] les écrivains mènent des exercices de défamiliarisation et interrogent les angles morts de l’espace commun, pour se rendre attentifs aux événements minuscules du quotidien et aux marges invisibles [...]” (Demanze, 2019: 24). Esta explicación concierne nuevamente a la auscultación de espacios inexplorados y a la reivindicación de las existencias ignoradas, preocupación que comparten de igual manera D. Viart y A. Gefen. *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon, *La clôture* (2002) de J. Rolin et *No et moi* (2007) de Delphine de Vigan son algunos textos que se inscriben en esta segunda clasificación.

La tercera y última categoría propuesta por L. Demanze son *los relatos polifónicos*. El autor señala que “Il s’agit dans ces recueils de voix de s’affronter à la rumeur du monde social pour en témoigner” (Demanze, 2019 : 24). Los textos polifónicos buscan dar a conocer los testimonios de aquellas voces que habían sido silenciadas y no figuran, por tanto, en la Historia, aspecto que hace de ellas, en varias ocasiones, las víctimas de las circunstancias sociales. La polifonía, entendida aquí como la multiplicidad de voces que tejen el relato mediante una óptica singular de una situación concreta y compartida es recurrente en textos como *Trois femmes puissantes* (2010) de Marie NDiaye, *Pas pleurer* (2014) de Lydie Salvayre y *Refuges* (2015) de Annelise Heurtier. En realidad, los textos contemporáneos pueden llegar a poseer un enfoque múltiple debido a su pertenencia a la tendencia *de terrain*

y, en segunda instancia, a su naturaleza heurística. Ahora bien, a pesar de que el tipo de polifonía que menciona este autor sitúa a los textos en el marco de una literatura implicada, existe otra faceta polifónica que concierne al ámbito de la narratología, esto es, a todas las voces que construyen el universo narrativo como en *Réparer les vivants*. En efecto, después de que Simon Limbres es declarado en estado de muerte cerebral como consecuencia de un accidente automovilístico, todas las voces de su entorno son escuchadas: las de sus familiares, las de los médicos y enfermeros que lo atienden, las de los cirujanos que lo intervienen, incluso la de la donataria.

Las primeras voces que resuenan en la narración son las de los padres de Simon Limbres, quienes deben hacer frente a la fatídica realidad que los envuelve:

[...] Simon. On est là, on est avec toi, tu m'entends, Simon, *my boy*, on est là. Il applique son front sur celui du jeune homme étendu, sa peau est chaude encore et c'est bien son odeur, odeur de laine et de coton, odeur de mer et sans doute commence-t-il à chuchoter des mots pour eux seuls, des mots que personne ne peut entendre et que nous ne saurons jamais [...]. (Kerangal, 2014: 100)

Este fragmento ilustra el momento en el que Marianne y Sean Limbres acuden al encuentro de su hijo para expresarle su apoyo incondicional, acto que se manifiesta mediante las cálidas palabras de aliento y el contacto físico, lo que realza el carácter sinestésico de la narración. Por otro lado y a pesar del cuerpo inerte del protagonista, Sean profiere palabras inaudibles que enfatizan la intimidad del encuentro, además de revelar un giro en la estrategia narrativa que está representada por una focalización externa, pues ni el narrador ni el lector conocen el contenido de tales susurros. Por tal motivo, narrador y lector deben recurrir a la imaginación para representarse el mensaje, en función de los valores de cada uno, ya sean religiosos, espirituales, filosóficos, etc.

La dimensión documentaria de *Réparer les vivants* reside, entonces, en la forma en que opera *l'enquête* al interior de la narración cuyo entramado de relaciones entre los personajes da a conocer al lector todos los procedimientos técnicos propios del trasplante de órganos: “Pour le cœur, outre la compatibilité du sang et des systèmes immunitaires, la conformation physique de l'organe, sa morphologie, son envergure, entrent en jeu, des critères de taille et de poids réduisant encore la sélection précédente [...]” (Kerangal, 2014: 183). Aquí se exponen los saberes factuales que resultan de *l'enquête*, pero su problematización viene dada a partir de los códigos éticos que forman parte tanto de esta práctica médica como de las relaciones entre los personajes. En este sentido, *l'enquête* contemporánea rechaza todo objetivismo hermético y prioriza, por el contrario, el diálogo entre la oscilación argumentativa y el dinamismo narrativo. La oscilación narrativa promueve el desarrollo de un razonamiento a través de la narrativización, logrando confrontar la postura de *l'enquêteur* y la recolección de documentación. Precisamente, es en este punto en donde reside el enfoque ético de *l'enquête* que consiste en restituir el pasado ausente por medio de una existencia presente, lo que resulta en una suerte de polifonía temporal: “La présence de l'historien et les usages du *je* sont là pour *donner corps* au mouvement de restitution du passé : l'historien n'est sans doute pas le nécromancien des êtres disparus, ni à proprement dire leur porte-parole, mais il prête pour ainsi dire son corps par délégation [...]” (Demanze, 2019: 226). Esto significa que el valor de *l'enquête* no se mide solamente ni por la exposición de hechos y referencias documentales ni por una introspección metodológica ni por las fisuras narrativas en las que sienta sus bases la estética de *terrain*, sino por una perspectiva ética. Los *régimes d'historicité* rozan con tal contigüidad la figura del *enquêteur* que se hace visible la incipiente necesidad de restituir el pasado de aquéllos que ya no comparten el presente sin llegar a asumir una postura de representación despótica. En *Réparer les vivants*, aunque no

se trata de una narración en primera persona, el dispositivo de *l'enquête* pone de relieve esta perspectiva ética en el momento en que Thomas Rémige exhorta a los padres de Simon a preguntarse si este último habría estado a favor o en contra de la donación de sus propios órganos : “Cet entretien a pour objet de rechercher et de formuler l’expression d’une volonté, celle de Simon; il ne s’agit pas de réfléchir à ce que vous feriez pour vous-mêmes, mais de nous demander ce que votre fils aurait décidé [...]” (Kerangal, 2014: 130) y más adelante prosigue: “Nous sommes là pour penser à Simon, à la personne qu’il était ; la démarche de prélèvement se raccorde toujours à un individu singulier, à la lecture que nous pouvons faire de son existence” (Kerangal, 2014: 131). Thomas Rémige, enfermero y coordinador responsable del retiro de órganos y tejidos, expone la propuesta de la donación a Marianne y Sean sin ejercer ningún tipo de presión sobre ellos y marcando en todo momento la distancia entre sus propias voluntades y la voluntad de Simon. El personaje de Thomas Rémige tiene en cuenta la especificidad de la existencia de Simon, a partir de la cual trata de restituir su voz mediante la narración; esto no significa resucitar al personaje, sino hacer del propio cuerpo una extensión del cuerpo de Simon con base en una reflexión de índole ética. El horizonte ético de *l'enquête*, como lo llama L. Demanze, nace del encuentro entre la ausencia y la presencia, así como de la necesidad de visibilizar en esta relación la voz de una existencia que compartió la misma condición humana que no está únicamente mediada por la materialidad corporal sino también por las relaciones que se tejen con los demás; lo que nos lleva a pensar en la perspectiva poética de la novela en cuestión.

III.3 La dimensión poética

Si bien el dispositivo de *l'enquête* pone de manifiesto el enfoque documental de *Réparer les vivants*, haciendo de la novela una suerte de reportaje sobre la donación de órganos, la

capacidad narrativa de tejer relaciones afectivas entre los personajes por medio de la metáfora hace de él un reportaje poético. El corazón, uno de los seis órganos que habrán de ser retirados del cuerpo de Simon, se erige en garante central del quehacer estético discursivo gracias a las múltiples representaciones culturales que la historia de la humanidad ha hecho de él. Las civilizaciones antiguas contribuyeron no solamente a enriquecer el simbolismo del corazón sino también a orientar los sistemas filosóficos a partir de las alusiones a este órgano, de modo que, mientras que para Homero, por ejemplo, el corazón era la cuna de las pasiones y de los sentimientos, Aristóteles veía en él la sede de un alma indivisible, el centro mismo del hombre.

De la iconografía bíblica que da lugar a las múltiples representaciones espirituales del corazón, tales como el culto al Sagrado Corazón de Jesús, pasando por la dimensión profana de la *fin' amor*, la pasión violenta en Racine y hasta la exaltación de las emociones propias del *mal du siècle*, la imagen del corazón y sus ambigüedades han permanecido presentes en la tradición literaria. No resulta extraño, por tanto, que tales representaciones sigan permeando la literatura contemporánea, actuando por medio de las emociones, de la intuición, de los impulsos y de las sensaciones físicas, como sucede en *La petite fille de Monsieur Linh* de P. Claudel: “[...] Monsieur Bark aperçut, aux pieds de cet homme, *Sans Dieu*, la jolie poupée dont son ami Monsieur Tao-laï ne se séparait jamais, ayant pour elle des attentions de tous les instants, comme s’il s’était agi d’une véritable enfant. Le cœur de Monsieur Bark bondit dans sa poitrine en voyant la poupée aux beaux cheveux noirs” (Claudel, 2005: 181). Este fragmento narra el momento en el que Monsieur Linh es arrollado por un vehículo, acto que casi le arrebatara la vida. Monsieur Bark es la única persona con la que Monsieur Linh había mantenido un vínculo afectivo en ese país extranjero y es el único que sabe lo que representa la muñeca para su amigo: la nieta que había perdido a causa de la

guerra. El hecho de que la escena trágica conmueva a Monsieur Bark al punto de saltarle el corazón dentro del pecho revela, por un lado, que para los autores contemporáneos, el corazón sigue siendo el órgano en donde se concentran los sentimientos y emociones; y por otro, que la relación entre el corazón y las emociones está inscrita en el contexto occidental. En este sentido, conviene retomar la relación etimológica que menciona el cardiólogo Boyadjian entre *cor*; *ker*, *kear*, *kardia*, raíces grecolatinas de las que deriva “corazón” y *hiruz* o *heort* que designan al ciervo en las lenguas indoeuropeas y anglosajonas: “[...] prácticamente la misma palabra que corazón. [El investigador Pictet] añade luego que en sánscrito *krid* o *kurd* significa saltar. Al ciervo se le llama en las lenguas germánicas *el saltador*. Así pues, el corazón es el saltador, el que salta dentro del pecho” (Boyadjian, 1980: 48). Estas redes de asociaciones semánticas acentúan el impacto que tiene la lengua en la realidad y, por añadidura, la existencia de matrices socioculturales de representación de esta realidad que, en el caso del texto de P. Claudel, concierne a una especie de simbiosis entre lo orgánico y lo espiritual que emana no sólo del corazón sino también del cerebro, en cuanto órgano de la memoria.

En el caso de *Réparer les vivants*, la autora no se sirve únicamente del lenguaje figurado sino también hace de la metáfora el recurso por excelencia para representar el núcleo de las relaciones afectivas que se gestan entre los personajes en la acción narrativa. De manera que, debido a la compleja configuración de los vínculos personales, al corazón se lo representa como un laberinto cuyas múltiples interconexiones rinden cuenta de su capacidad de expansión:

Elle [Juliette] commence, entaille la plaque blanche et découpe au cutter des lamelles de formes variées qu'elle numérote ensuite suivant le patron qu'elle a tracé au millimètre et qui est censé, un fois la maquette achevée, faire apparaître cet étoilement en rhizome, cet entrelacs complexe où chaque chemin en croiserá un autre,

où il n'existera ni entrée ni sortie, ni centre, mais une infinité de pistes, de connexions, d'embranchements, de points de fuite et de perspectives. (Kerangal, 2014: 144)

Para Juliette, la enamorada de Simon, la construcción de este laberinto en resina transparente representa la enzarzada estructura del corazón humano, capaz de albergar a todos aquellos seres que amamos y quienes, de una u otra manera, han dejado huella en nuestra historia personal. De hecho, la historia individual es lo que es gracias a las historias de los otros, lo que significa, por un lado, que el corazón cohesiona historias, de allí que la metáfora apele a una organización bifurcada, alegoría de la otredad, carente de principio y de final; y por tanto, abierta, plural y divergente. Por otro lado, esta idea de lo incircunscripto mantiene en sí misma las reminiscencias del *présentisme* y su relación con los *régimes d'historicité*. El personaje de Juliette ve en la figura del laberinto un desplazamiento emocional de la memoria al corazón, o mejor dicho, el corazón hecho memoria, cuya representación enmarañada se asimila a los pliegues cerebrales que producen las interconexiones neuronales. No es sorprendente que, en el imaginario cultural, la lengua francesa remita al corazón cuando se piensa en la memoria: *connaître par cœur*, *apprendre par cœur*; y *recordar*, que significa “volver a pasar por el corazón”.

Si la metáfora del laberinto nos viene de un personaje ligado íntimamente a Simon, la perspectiva del cirujano Virgilio Brea no difiere por mucho de la de Juliette. Para él, el corazón es el órgano más importante del cuerpo humano, comparación que le permite superponerse jerárquicamente a sus colegas:

Plus encore, à la fois mécanique de pointe et opérateur d'imaginaire surpuissant, Virgilio l'envisage comme la clé de voûte de représentations qui ordonnent la relation de l'homme à son corps, aux humains, à la Création, aux dieux, et le jeune chirurgien s'émerveille en cela de son inscription dans la parole, de sa présence récurrente en ce point magique du langage toujours situé à l'exacte intersection du littéral et du figuré, du muscle et de l'affect, il se délecte des métaphores et des figures qui le font

apparaître comme l’analogie même de la vie et répète à l’envi qu’apparu le premier le cœur serait aussi le dernier à disparaître. (Kerangal, 2014: 244-245)

El enfoque de Virgilio es polivalente, pues va de su constitución material en cuanto órgano musculoso hasta su dimensión espiritual. Así pues, para este personaje, el corazón es el origen de toda representación cultural respecto a las relaciones entre el hombre y su entorno, esto es, la forma en la que se relaciona con su propio cuerpo, con los otros, con el cuerpo de los otros y con un ser superior. Virgilio considera el corazón como una condición de lo humano, y en ese sentido, la capacidad de narrar la propia historia, de narrarse a sí mismo es también una forma de presentarse a sí mismo ante los demás. Las relaciones que mantenemos como individuos operan a través de la narración y, de hecho, cuando el personaje menciona “ce point magique du langage”, “l’intersection du littéral et du figuré” y “l’analogie même de la vie”, se refiere a la dimensión activa de la lengua, en particular, a la capacidad de discurso que esboza la alegoría misma de la existencia humana, mediada por el nacimiento y por la muerte, puesto que “le cœur serait aussi le dernier à disparaître”. Persiste, además, como sucede con la metáfora del laberinto, la idea de un corazón que se abre hacia los otros, cuyo encuentro nace del vínculo entre la experiencia y la conciencia de saberse uno con el Otro, en comunión desde la individualidad; lo que deriva en un símbolo valioso del *présentisme*, de la atemporalidad, del *hic et nunc*.

Si los alcances poéticos de la metáfora son palpables en la narración, la disposición del lenguaje produce un efecto de tensión continua en la trama ya por la aspereza del duelo, ya por la ansiedad del renacimiento. Así, en *Réparer les vivants*, el equipo de médicos se moviliza a cada instante para atender el estado apremiante de Simón y tal movimiento se manifiesta, narrativamente, mediante las prolongadas frases, largas como los corredores de un hospital y frenéticas como la actividad médica en la unidad de urgencias. En este sentido,

la fluidez del lenguaje se precipita, lo que resulta en frases horadadas y en una sintaxis atropellada, lo cual no es una elección arbitraria de la autora sino plenamente intencional:

Sean et Marianne sortent de la chambre. Thomas est là, sur le seuil, qui les attend. Ils ouvrent la bouche mais demeurent muets, semblent vouloir parler, des mots concertés. Thomas les y engage, je vous écoute, je suis là pour cela, et Sean articulant avec peine dépose leur requête : le cœur de Simon, au moment de, dire à Simon, quand vous arrêterez le cœur, je, pour, il faut lui dire, nous sommes là, avec lui, que nous pensons à lui, notre amour, et Marianne poursuit : et Lou, et Juliette aussi, et Mamé [...]. (Kerangal, 2014: 174)

Este fragmento muestra cómo se representa la espontaneidad del lenguaje en la narración, una vez que los padres de Simon han autorizado la donación de un hígado, dos pulmones, dos riñones y un corazón. Los personajes de Sean y Marianne no tienen tiempo de pensar ni de estructurar sus intervenciones, y en ocasiones tampoco pueden articular sus frases, pues son presas del dolor y de la desesperación. La naturalidad del lenguaje produce un efecto poético cuya importancia reside en retratar una escena mediante un registro lingüístico auténtico que intenta aproximarse a lo real de la situación, lo que deviene un rasgo neorrealista.

Ahora bien, la puntuación es otra fuente de reflexión sobre la literatura contemporánea. Si bien los signos de puntuación representan, de algún modo, las pausas y la organización del pensamiento, en *Réparer les vivants*, la autora no ambiciona calcar el discurso sino inscribirlo en la narración, como sugiere Isabelle Serça: “le discours direct perd ses guillemets dans les dialogues, les paroles se glissent entre deux tirets, parfois c’est un discours direct ‘flottant’ qui sert de pivot pour une description du personnage, qui passe alors du point de vue externe au point de vue interne”. (Serça, 2015). El discurso indirecto libre da entonces un efecto de espontaneidad al relato, lo que por un lado, le permite a la voz narrativa adoptar una posición ambigua respecto de la focalización; y por otro, acrecienta la tensión de

la situación enunciativa, como sucede en la escena en la que Marianne reacciona al estado irreversible en el que se encuentra Simon:

[...] Marianne intervient : oui, mais on se réveille du coma, il arrive que l'on se réveille, même des années plus tard, il y a plein de cas comme ça, n'est-ce pas ? Son visage est transfiguré à cette idée, un éclat de lumière, et ses yeux s'agrandissent, oui, avec le coma, rien n'est jamais joué, elle le sait, les histoires de ceux qui se réveillent après des années abondent, elles courent sur les blogs, les forums, elles sont miraculeuses. (Kerangal, 2014: 104)

Este fragmento es revelador en la medida en que la tipografía pone de relieve la dimensión visual de la disposición del texto, orientada, sobre todo, a acentuar la impulsividad de la intervención del personaje, sin necesidad de recurrir a los guiones que se usan, normalmente, para indicar la existencia de un diálogo o bien, para substituir los paréntesis y las comas en los incisos que anuncian una digresión explicativa. Por otro lado, la puntuación apunta también a un efecto de oralidad que se logra mediante la concatenación de frases yuxtapuestas, las cuales marcan el ritmo y la cadencia en la narración y tienen por tanto, un impacto armónico en el texto. Más aún, la puntuación es la representación gráfica de la actividad cardíaca, es una suerte de electrocardiograma textual en donde tiempo y narración están en juego.

Estas prácticas estilísticas han ganado terreno en la literatura contemporánea para rendir cuenta de lo real, ya sea que se trate de los testimonios de algunos inmigrantes indocumentados como en el caso de V. Schwarz, de la situación social de algunos otros más bien legales en territorio francés, vista desde una perspectiva étnica como lo hace F. Beaune, o simplemente para reivindicar la plasticidad del lenguaje, como lo hace M. Condé. En *Réparer les vivants*, M. de Kerangal concibe la frase como un organismo vivo, cuyas articulaciones le otorgan una capacidad motriz similar a la del cuerpo humano, un cuerpo que

requiere de cuidados para conservar el equilibrio, lo que, de hecho, nos encamina hacia el cuarto y último enfoque de la novela: la dimensión ético-estética.

III.4 La dimensión ético-estética

Desde un enfoque médico-biológico, el cuidado y la conservación de la salud física, mental o emocional, son las condiciones necesarias para considerar sanos el cuerpo y la mente. Pero para que este dualismo sea considerado armonioso, deben tomarse en cuenta las costumbres, las representaciones de los valores comunes y las prácticas sociales que permean el entorno cultural en que se desarrollan ese cuerpo y esa mente. Aunque comenzó a hablarse de la cultura del cuidado de sí mismo desde la Antigua Grecia, a partir del célebre aforismo de Sócrates “conócete a ti mismo” que aparece ya en *Protágoras*, la cuestión del “cuidado de sí mismo” se desarrolló durante los dos primeros siglos de la Roma imperial, principalmente entre los estoicos Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. A lo largo de los siglos, la filosofía ha visto en el cuidado de sí mismo una fuente de cuantiosas interpretaciones orientadas hacia la búsqueda de la felicidad y en ocasiones, como en el Humanismo, parte del principio de perfectibilidad que tanto apreciaba Montaigne. Empero, esa felicidad no sólo se percibe como una obligación, sino que la conducta moral está regulada al interior de una colectividad, como ocurre con las éticas utilitaristas que acompañan a las teorías del Estado en el siglo XVIII, por ejemplo *Du contrat social* (1862) de Jean-Jacques Rousseau.

Por su parte, en el tercer tomo de su *Histoire de la sexualité, Le souci de soi* (1984), Michel Foucault realiza un trabajo historiográfico sobre el sujeto moral y la forma en la que éste aborda las cuestiones de orden sexual en la época helenística. Más que nada, revaloriza el individualismo que caracteriza a la vida privada. El filósofo francés sostiene que el arte de la existencia deriva en una ética que es a la vez una estética, pues se trata de dar forma a la

propia vida por medio de una técnica en la que cada uno se erige en arquitecto de sí mismo y hace de su propia vida una especie de obra de arte, amalgama lo bello y lo bueno. De hecho, según M. Foucault, es por medio de la singularidad que se llegan a reforzar los valores de la vida privada, espacio propicio para el cultivo de sí que comprende “[...] la intensidad de las relaciones con uno mismo, esto es, de las maneras en que se ve uno llamado a tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse, de construir la propia salvación” (Foucault, 1984: 31). Esto quiere decir que la óptica individualista del filósofo no se centra en enaltecimiento de la singularidad del individuo, que estaría cerca de una postura egocentrista, sino en el principio del cuidado integral de sí mismo a partir de las relaciones intrapersonales, como ocurre con el personaje de Thomas Rémige en *Réparer les vivants*:

Il entreprend de reconnaître tout ce qui le compose, d’en concevoir l’anatomie précise, la forme des organes, la variété des muscles, leurs ressources insoupçonnées ; il explore son système respiratoire, et comment l’action de chanter le rassemble et le tient, l’érige en corps humain et plus encore peut-être, en corps chantant. C’est une seconde naissance. (Kerangal, 2014: 77)

Este fragmento revela una estrategia de autoconocimiento que pone en práctica el personaje, la cual consiste, en primera instancia y desde la intimidad de su espacio personal, puesto que “il est seul, nu et chante” (Kerangal, 2014: 74), en escudriñar cada rincón de su cuerpo y examinar el proceso fisiológico de la respiración. Por otro lado, esta dimensión del cuerpo parte de la exploración del mismo para declinarse luego en cuidado, mediante ejercicios musculares, práctica estimulada por el canto que produce el personaje mismo. En ese sentido, se trata de un canto que no sólo posibilita el recorrido táctil de la corporeidad (lo que evoca, de facto, su capacidad sensual) sino también es el medio estético que hace de esa unidad orgánica un cuerpo humano, cuyo contrapunto entre materia y espíritu resulta en un segundo

renacimiento, idea que evoca tres nociones: el cuidado del cuerpo mediante la reactivación motriz muscular, el renacimiento de otros cuerpos por medio del trasplante de órganos (esta noción es un indicio que anticipa el devenir narrativo de la novela) y la perspectiva neo-humanista de la literatura contemporánea.

Ahora bien, la noción de cuidado es fundamental en la filosofía contemporánea que tiene por objeto de estudio la manera en la que se suscitan las relaciones interpersonales, particularmente en lo concerniente a las éticas del cuidado. Efectivamente, las reflexiones que nacen al interior de una atmósfera moral específica buscan alcanzar la realidad inmediata, esto es la vida cotidiana, con la finalidad de evitar, o por lo menos de enfrentar, acontecimientos violentos como los que azotan a nuestras sociedades actuales. Normalmente se reflexiona sobre las teorías del cuidado o *ethics of care* desde una perspectiva feminista y a partir de los trabajos de Carol Gilligan, de manera particular, a partir de su obra seminal *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982), de donde emerge la noción “ética del cuidado”. El interés de C. Gilligan versa en el desarrollo de una orientación moral femenina, en contraposición a los trabajos teóricos de Kohlberg, que considera los conflictos morales no únicamente en función de sí mismo o del Otro, sino a partir de una lógica de reciprocidad entre sí mismo y el Otro, haciendo de la responsabilidad la base de sus apreciaciones teóricas.

Por su parte, Nel Noddings, otro pilar contemporáneo de las teorías del cuidado y del feminismo, no considera el cuidado como una suerte de razonamiento moral individual, sino como una relación que nace de manera natural, como la que se da entre una madre y su hijo. En efecto, el enfoque teórico de N. Noddings hace de la relación madre-hijo un arquetipo del *care*, ya que frecuentemente son ellas las primeras proveedoras de cuidado. Si la filósofa estadounidense insiste en la sensibilidad y en la dimensión interpersonal de las relaciones

afectivas que se dan en el ámbito doméstico también ambiciona trasladar estas reflexiones sobre educación moral al ámbito estatal con la intención de aprender a vivir en sociedad; un claro guiño a la perfectibilidad de tendencia neo-humanista. En el primer capítulo “Caring” de su obra *Starting at Home. Caring and Social Policy* (2002) la autora desarrolla la noción de “encuentro” que tiene lugar, en primera instancia en la casa: “Two people meet, and one or both have specific needs. Perhaps it is just a friendly encounter –no obvious needs, no request to be met. Even in this situation there are hidden needs, and the conversants may become aware of them if a comment is troublesome” (Noddings, 2002: 12). Entonces, el encuentro se da en una interacción, por más efímera que ésta sea, y las relaciones de cuidado se establecen en la medida en que existe una serie de necesidades que uno manifiesta y otro identifica. Así sucede en *Réparer les vivants*, cuando Thomas Rémige explica a Sean y Marianne el procedimiento de extracción de órganos del cuerpo de Simon, tratando de ser lo más conciso posible y midiendo el impacto de sus palabras: “[...] Rémige inspire longuement avant de répondre : on incise le corps, on prélève, on referme. Des verbes simples, des verbes d’action, des informations atonales pour contrecarrer la dramatisation liée à la sacralité du corps, à la transgression de son ouverture” (Kerangal, 2014: 162). Estando consciente de la trágica condición de Simón, del momento devastador al que se enfrentan los padres del posible donador y por lo tanto, de la necesidad de recurrir a un registro claro y contundente, pero al mismo tiempo atento y ameno que mitigue la brutalidad del mensaje, Thomas Rémige identifica una necesidad oculta, como dice N. Noddings, de acudir al encuentro del Otro desde una instancia de enunciación específica.

De acuerdo con la teoría social de N. Noddings, el cuidado consiste en una interdependencia inexorable que se hace visible en la esquematización del encuentro: “I will call the carer *A* and the cared-for *B*. [...] The first thing we discover about ourselves as carers

in caring encounters is that we are receptive; we are attentive in a special way” (Noddings, 2002: 13). La autora designa al que cuida como A y al que es cuidado, como B, atribuyéndole al primero una capacidad receptiva específica en función de las necesidades de B, como ocurre en la novela de M. de Kerangal, en el momento en que Sean y Marianne se consuelan mutuamente al conocer la irreversible condición de Simon:

Marianne et Sean se sont tournés l’un vers l’autre, se sont tenus par les mains, bras tendus écartés loin du corps et se sont caressés avec leur visage –rien de plus tendre que ce ponçage, rien de plus doux que les arêtes osseuses du massif facial qui coulissent sous la peau –, finissent par se tenir en équilibre front contre front, et les mots de Marianne forment une empreinte dans l’air statique. (Kerangal, 2014: 159)

En este fragmento, Marianne representa A mientras que Sean representa B. La atención receptiva que mantiene Marianne, en tanto que A, se manifiesta mediante las palabras de consuelo que profiere, pero sobre todo, mediante los gestos, comportamientos y el contacto físico entre los personajes. Este encuentro prescinde, en un primer momento, de las palabras y en su lugar se establece un código comunicativo entre ambos personajes en el que Marianne abre una parte de sí misma para recibir el sufrimiento que está sintiendo Sean; un encuentro en el que el sufrimiento es por demás compartido y en el que tanto las caricias como las palabras configuran las estructuras de cuidado. Ahora bien, en este encuentro, se presenta lo que N. Noddings llama “direccionalidad”: “[...] we must note that directionality is from cared-for to carer. The cared-for need not feel what the carer feels, although in mutual relations the flow may, of course, go both ways” (Noddings, 2002: 14). Esto quiere decir que A está en disposición de recibir lo que B tiene que dar y, en este caso, ambos personajes atienden a la necesidad del otro porque ambos están sujetos a la misma experiencia de la pérdida, por ello, la homeostasis que forma la posición de sus cuerpos evoca la reciprocidad resultante del encuentro, puesto que lo que se regula en conjunto es el dolor del duelo.

El encuentro en N. Noddings se caracteriza por el cuidado del Otro y por la responsabilidad de sí mismo en relación con el Otro y se da entre dos cuerpos que reaccionan a estímulos de diferente orden y en determinadas circunstancias, lo que apunta a lo que ella llama el “control compartido” de una situación: “Caring is not controlled entirely by the carer –it is a mode of shared control” (Noddings, 2002: 14). Esto significa que el control en un encuentro permanece en las manos de A y B, por tanto, A no ejerce despóticamente el control sobre B sólo por el hecho de que B depende de A. Podemos ver esta situación en varios momentos de la novela de M. de Kerangal, por ejemplo en el fragmento anterior o bien cuando Thomas Rémige no coacciona la voluntad de los padres de Simon para obtener su autorización y realizar la donación de órganos, aun sabiendo que el Estado puede disponer de su cuerpo en razón de la legislación vigente en esta materia: “[Thomas Rémige] leur épargnera, par exemple, de s’entendre dire la loi qui, en cas de non-inscription au registre des refus, choisit d’adopter le principe du consentement présumé [...]” (Kerangal, 2014: 135). El control compartido implica la asimetría de las relaciones personales, pero ni A se asume como figura de autoridad ni B adopta una postura de sumisión.

No obstante, no todos los encuentros en *Réparer les vivants* son considerados como tal desde la perspectiva de N. Noddings, ya que no obedecen estrictamente a los criterios teóricos a los que apunta la autora y, sin embargo, se presentan como una estructura de cuidado. Una escena que ilustra esta variante es el momento en que Thomas Rémige aseaa, procura, restituye y canta al cuerpo inerte de Simon, una vez que se han retirado los órganos para reparar otros cuerpos:

Ensuite, il ôte du corps tout ce qui l’envahit, ces fils et ces tubes, les perfusions et la sonde urinaire, il le débarrasse de tout ce qui le traverse, l’enlace, en obstrue la vision, il le dégage et alors le corps de Simon Limbres apparaît dans la lumière, plus nu que nu soudain : corps catapulté hors de l’humanité, matière inquiétante dérivant dans la nuit magmatique, dans l’espace informe du non-sens, mais entité à laquelle le chant

de Thomas confère une présence, une inscription nouvelle. Car le corps que la vie a éclaté retrouve son unité sous la main qui le lave, dans le souffle de la voix qui chante : ce corps qui a subi quelque chose hors du commun rallie maintenant la mort commune, la compagnie des hommes. Il devient un sujet de louange, on l'embellit. (Kerangal, 2014: 287)

Este fragmento muestra lo que podríamos llamar un encuentro particular que se da entre Thomas Rémige y el cuerpo sin vida de Simon. Se trata de una relación de cuidado unívoca que ocurre en un lugar privilegiado, que es el cuerpo, aunque también está en relación directa con el espacio y los objetos: “[...] we cannot forget that the body is the organ of encounter and that, through its encounters, a self is developing” (Noddings, 2002: 127). La relación de cuidado se da mediante el lavado del cuerpo de Simon, la delicadeza con que Thomas Rémige procede y sobre todo, a través del canto que emite el enfermero. Aquí, el canto es una forma de reconocimiento que va más allá de la vida de Simon, puesto que Thomas Rémige reconoce ese cadáver como un cuerpo donde ocurrió una vida humana compleja y llena de relaciones. De este modo, la relación de cuidado se manifiesta mediante un ritual espiritual. De hecho, existe un paralelismo entre Thomas Rémige y Orfeo, ya que ambos expresan, mediante un registro elegíaco, la consternación que sobreviene a la pérdida. Uno y otro lamentan un deceso y, aunque en el caso de Thomas Rémige no existen lazos afectivos como la relación amorosa entre Orfeo y Eurídice, tanto el canto del enfermero como la música de Orfeo subliman la pérdida y trascienden los límites de la muerte. En efecto, el canto goza de una importancia capital en la relación entre Thomas Rémige y Simon, ya que es el medio por el que el cuerpo inanimado de éste adquiere “una presencia, una nueva inscripción”, lo que hace de él la columna vertebral de la dimensión estética. El canto mortuario es el regulador de la relación de cuidado en donde las manos de Thomas Rémige lavan ese cuerpo exánime aunque con una “presencia” más bien estática y, sin embargo, significativa a los ojos del personaje. El canto llega a ser purificador de sí mismo y restaurador del Otro. En

este sentido, conviene destacar la connotación del apellido de Thomas: Rémige alude al verbo *remédier* que significa remediar o enmendar, de tal modo que deviene un intermediario entre la vida y la muerte. A pesar de que la “presencia” de Simon no se explica mediante las aportaciones teóricas de N. Noddings, las tareas de cuidado que propician tal “presencia” sí tienen un efecto en Thomas Rémige y es un efecto que le viene de la necesidad de restituir un cuerpo, ahora incompleto, que habrá de satisfacer las necesidades de otros cuerpos. La idea de la restitución remite, además, al enfoque ético de *l'enquête* del que habla L. Demanze en el segundo apartado de este capítulo.

Por un lado, si la literatura no logra ceñirse a la teoría es porque escapa a las ataduras de la realidad y en ello reside la valía de su naturaleza. Por otro lado, sin embargo, este fenómeno ocurre en la realidad inmediata cuando, por ejemplo, un niño pequeño intenta curar con vendajes a su oso de felpa que ha sufrido un accidente, similar al cuidado que Monsieur Linh le dedica a su muñeca Sans Dieu en *La petite fille de Monsieur Linh* (2005) de P. Claudel. En el caso que nos atañe, la relación de cuidado, que no puede ser calificada de encuentro, se da en la forma en la que el personaje concibe culturalmente la muerte, pero además, la representación de un cuerpo que ha sido alterado encuentra su importancia en la sacralidad. A esta circunstancia la llamaremos una “difracción del cuidado”. El fenómeno difractorio ocurre en el campo de la óptica, cuando la luz atraviesa una superficie irregular, desviando las ondas hacia los bordes de dicho obstáculo, o bien la luz pasa a través de alguna ranura en el centro del mismo objeto (Beléndez, 2000). En este sentido, la difracción del cuidado ocurre cuando, en el esquema propuesto por N. Noddings, B no responde o cumple con la direccionalidad hacia A, puesto que aquél mantiene una postura absolutamente pasiva y, por tanto, no existe un control compartido. No obstante, las estructuras de cuidado tienen lugar, como el caso del cuerpo inmóvil de Simon o del pequeño que pretende sanar a su

amigo de peluche. Mientras que en el primer caso la atención está centrada en la sacralidad del cuerpo conferida por los rituales funerarios, en el segundo, la atención se enfoca en la relación con un objeto, pero ambos casos están configurados socialmente y la importancia de las estructuras de cuidado está en función de las propias necesidades de A. En el caso de Thomas Rémige, el obstáculo que impide la proyección del cuidado, así como la disposición de un encuentro, es el cuerpo sin vida de Simon que es, simultáneamente, objeto de tal proyección. Por tanto, la difracción del cuidado tiene efectos atenuantes en A más que en B, si situamos tanto las inquietudes de Thomas Rémige como las preocupaciones de Sean y Marianne en los bordes oscilantes del obstáculo-objeto de cuidado. Esto se debe a la capacidad de alteridad que manifiesta A respecto de las situaciones desfavorables que afectan a B, aunque éste sea un cadáver o un compañero de juegos, como lo es un oso de felpa. Se trata de un tipo particular de alteridad, de una alteridad ciega que apela a la imposibilidad de omitir la sumisión en beneficio indirecto del objeto. Con base en lo anterior, Thomas Rémige asume el lugar de Simon para obtener el consentimiento de los padres y asistir así a las necesidades de otros cuerpos por medio del trasplante de órganos. No es sino a través de la suplantación que el enfermero logra superar el obstáculo o, más precisamente, atravesarlo, lo que da lugar a una especie de sincretismo ontológico conformado por la agencia de Thomas Rémige y la pasividad de Simon. El resultado de tal substitución se manifiesta en la capacidad de prolongar las existencias de aquellos cuerpos que precisan ser reparados, es decir, una forma indirecta del quehacer ético. En última instancia, la difracción del cuidado representa el núcleo de la dimensión ética de *Réparer les vivants* y tiene un enfoque neo-humanista que está orientado hacia la idea de justicia, de sanar, asistir o mitigar el infortunio del Otro, cuyo impacto es benéfico tanto en A (Thomas Rémige), quien procura tales tareas del cuidado,

como en aquellos que conforman el entorno de B (Sean, Marianne, Juliette, Lou, Claire y los otros donatarios).

Consideraciones conclusivas

A lo largo de esta investigación hemos querido enfatizar la pertinencia de un enfoque actual, en el marco de los estudios literarios contemporáneos, que responde a las incipientes necesidades de nuestras sociedades vulnerables y hace del sujeto y sus relaciones su prioridad: la *littérature de terrain*. Si bien las aportaciones teóricas de Dominique Viart han sido significativas en la medida en que nos han orientado para comprender mejor esta tendencia literaria que aún está gestándose, los análisis que aquí presento no hacen sino ofrecer pautas de reflexión más profundas que conciernen al quehacer literario y con ello, enriquecer el paradigma de *terrain* encaminado hacia una perspectiva neo-humanista de la producción literaria francesa contemporánea.

Hemos visto en el primer capítulo que los textos contemporáneos se revisten de nuevos dispositivos gracias a la polivalencia de *l'enquête*, instrumento de investigación transdisciplinar capaz de hacer dialogar a la literatura con otras ciencias sociales, humanas e incluso, experimentales. Por otro lado, constatamos que estas formas diversificadas adoptan una óptica presentista que cuestiona el hecho real y lo convierte, en un segundo momento y mediante la creación literaria, en una ficción documentaria.

Ahora bien, los métodos heurísticos que ponen en práctica los textos de *terrain* son variados en su forma y cautelosos en su discurso, pues no se presentan como narrativas circunscritas; antes bien, hacen evidentes sus vacíos, de allí su carácter fragmentario. La forma no apela únicamente a la disposición del texto, como el formato de entrevista instaurado por François Beaune, el del reportaje documentario que prefiere Olivia Rosenthal o las ficciones biográficas de Pascal Quignard, sino que alcanza un estadio ético, de acuerdo con el enfoque estético de Roland Barthes, esto es la moralidad de la forma. Si la *littérature de terrain* apuesta por alumbrar los ángulos muertos de la realidad y someterlos después a la

ficcionalización, también pone en juego una serie de cuestionamientos relacionados con la lealtad, la autoridad, la legitimidad y en especial, la responsabilidad de lo que se publica y el respeto hacia los involucrados, el cómo y el por qué se publica. *Réparer les vivants* reúne estas y otras características que cuajan en la precisión de la ficción documentaria y así lo reconoce *de facto* su autora: “Se documenter est une question éthique, ‘On ne peut pas écrire n’importe quoi sous couvert de la fiction. La fiction n’est pas un blanc-seing pour écrire ce qu’on veut’” (Les mots, 2018). La labor documentaria intensifica la ficción, puesto que sustrae al sujeto de su indeterminación, conduciéndolo hacia una apertura de horizontes inexplorados, cuestión que Maylis de Kerangal alegoriza en su novela mediante la imagen del mar impetuoso y sus vigorosas olas.

Por otro lado, el enfoque sociocrítico de la *littérature de terrain* pone de relieve la importancia de la Historia en relación con el sujeto, lo que nos lleva a ver en estos textos literarios su socialidad. De este modo, retornamos a lo fragmentario, ya que las múltiples representaciones de un determinado contexto social emergen a partir de rastros sociológicos para revelarse después en negativo, como si de una fotografía se tratase, desde una óptica presentista. Esta herramienta de análisis corre en forma paralela con los procedimientos del *roman historien*, por ejemplo, aunque de manera más amplia, corresponde a las funciones etnológicas de *l’enquête*; lo que les permite a los autores contemporáneos adentrarse en el mundo laboral como lo hace François Bon, transitar por los espacios urbanos al estilo de Jean Rolin, hablar de enfermedad como lo hacen Olivia Rosenthal y Emmanuel Carrère; o de aparatos de justicia, a la manera de Philippe Claudel y Annelise Heurtier. Por su parte, Maylis de Kerangal concede una importancia particular a la organización interna del texto, puesto que la realidad referenciada sufre una modificación semántica que codifica el trabajo de escritura en elementos formales. Vemos la aplicación de esta perspectiva sociocrítica, que

tiene una fuerte influencia lingüística, en la resignificación de los nombres de los personajes (Limbres, “lugar de penumbras”, Rémige “el que remienda”), así como en la forma de influir emotivamente en el lector, mediante frases excesivamente prolongadas que originan la tensión. Por tanto, la sociocrítica, en sus diversas variantes, proporciona a la *littérature de terrain* una serie de técnicas de análisis alternas capaces de ofrecer una radiografía más detallada de los *enjeux* de las narrativas contemporáneas.

El segundo capítulo de este trabajo vincula la perspectiva de *terrain* con otros dos paradigmas contemporáneos, a saber el de la *bibliothérapie* y el de *l'implication*. La *littérature de terrain* viene acompañada de una concepción terapéutica que, como vimos, renuncia a percibirse como una simple distracción inconsecuente, intentando producir, por el contrario, un eco simbólico en la realidad; lo que pone ya de manifiesto el paradigma de *l'implication*. Existe un interés profundamente marcado en los textos contemporáneos y es, de hecho, el factor común que justifica su razón de ser: la disposición de sentirse mejor a través ya sea de la lectura, ya de la escritura. En este sentido, la literatura propicia el desarrollo espiritual, hecho que remite nuevamente a su función humanista; además de que puede pensarse como una especie de exutorio catártico, particularmente aquellos relatos escritos en primera persona, como en el caso de Philippe Delerm. Sin embargo, es preciso observar las limitaciones de la práctica terapéutica de la literatura, ya que no puede pretenderse la erradicación del dolor físico causado por una metástasis, pero en donde sí puede tener un efecto, es en el desahogo del sufrimiento. Estos son dos ángulos de acción diferentes: el primero compete al ejercicio de la medicina mientras que el segundo apela al hecho de escuchar y ser escuchado.

Réparer les vivants es la forma en la que Maylis de Kerangal logra hablar de la muerte y del duelo después del deceso de su padre, pero la sensibilidad de esta novela rebasa la

instancia personal para rozar el orden colectivo. En el relato, la autora reconstruye el bien común de los personajes, a partir de la muerte de Simon, concatenando experiencias individuales discontinuas, las cuales permiten, en dado momento, a Sean y Marianne, hablar de la muerte de su hijo; a Juliette, manifestar la consternación de la pérdida por medio de la metáfora del laberinto; y a Thomas Rémige, mostrar el cuidado de su propio cuerpo y del cuerpo del otro. Esta estrategia narrativa no se limita a los efectos de los vasos comunicantes, ya que las experiencias de vida de los personajes inciden unas en otras, lo que significa que están hechos de historias, los unos de los otros. El ejemplo por antonomasia, en la novela, es la trasposición de Rémige en Simon que da lugar al dilema ético. *Réparer les vivants* es un relato que inicia con la muerte para afianzar la vida, es un texto que desea reparar, en un primer momento, el cuerpo físico para luego recomponer el cuerpo social desde la agentividad individual y esto es el impacto político del texto literario, ya no desde la modalidad *engagée*, sino desde una óptica de *l'impliqué*.

Todos estos cuestionamientos resuenan con mayor fuerza en la última parte de este trabajo que corresponde a las cuatro dimensiones de *Réparer les vivants*, de las cuales ya hemos profundizado en la primera sobre el enfoque documental. En cuanto a la perspectiva historicista, la pregunta recurrente que acecha a las plumas contemporáneas, incluida la de Maylis de Kerangal, es la de la restitución. Esta es otra interrogante que plantea *l'enquête* y se expresa, más concretamente, en la manera como el escritor se aproxima a su objeto, es decir, ¿cómo hablar de un sujeto ausente?, ¿cómo restituir su historia y su voz? En ocasiones, los textos de *terrain* apelan a la intertextualidad, pues encuentran en ella referencias testimoniales de experiencias análogas, procedimiento común en los relatos de filiación. En otros casos, como el que presenta *Réparer les vivants*, la focalización interna permite

vehicular las experiencias, precisamente, desde el interior, ya que no pueden ser conocidas de otro modo, situación que de hecho nos conduce hacia la dimensión poética.

Réparer les vivants es un relato del trasplante cardiaco que si bien está documentado, viene también revestido de un fuerte simbolismo cultural. A diferencia de otros órganos, al corazón se lo representa como el receptáculo de las emociones dentro de un contenedor aún mayor que es el cuerpo, un órgano del cual la autora elabora una metáfora cristalizada en un laberinto. Este laberinto simboliza a su vez todas las interconexiones que Simon Limbres estableció en vida con otros personajes, lo que sugiere nuevamente la idea de una vida confeccionada de otras vidas, cuyas vivencias entrelazadas dan cuenta del carácter inacabado, complejo y fragmentario de un sujeto.

En la dimensión ético-estética se concentran todos estos cuestionamientos que ya anuncian su origen en la ejecución de *l'enquête*, pasando por la documentación de los procedimientos médicos, por los cuestionamientos historicistas de la restitución y por la perspectiva material y figurada del cuerpo, hasta llegar a los conflictos éticos que se juegan dentro del universo narrativo, para los cuales la teoría resulta, por momentos, insuficiente. Si el enfoque poético prioriza el valor afectivo de ese receptáculo interno, la perspectiva ética se inclina hacia la reparación de ese otro contenedor superior, haciendo del cuidado y de la alteridad sus vectores de análisis. En este sentido, la noción de encuentro de Nel Noddings, inscrita en el marco de las éticas del cuidado, se ve modificada para atender el dilema por que atraviesa Thomas Rémige, dando lugar, así, a una noción que hemos querido llamar “difracción del cuidado”. Esta noción es el resultado de un análisis efectuado desde una instancia de la otredad que, por una parte, pone de manifiesto los retos que plantea la literatura francesa contemporánea; y por otra, dibuja los contornos de una nueva estética basada en la alteridad, la empatía y el cuidado del otro.

Bibliografía

About the American Art Therapy. *Association American Art Therapy Association*. <https://arttherapy.org/about/>. Consultado el 28 de marzo de 2020.

Aline. (Anfitriona). (2020, 3 de abril). *Interview de la bibliothérapeute Katy Roy* (Núm. 3) [Episodio de podcast]. En *Des livres pour cheminer*. Bibliothérapie-Suisse. <https://bibliotherapie-suisse.ch/podcast-interview-katy-roy/>. Consultado el 28 de marzo de 2020.

[Aprendemos juntos]. (15 diciembre 2018). V.O. Complète. *Résilience : la douleur est inévitable, la souffrance est incertaine*. Boris Cyrulnik. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O9ugzdoc5JQ>. Consultado el 20 de marzo de 2020.

BEAUNE, François. (2018). *Omar et Greg*. Paris: Le nouvel Attila.

BECKER, Colette. (2010). *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Armand Colin.

BELÉNDEZ VÁZQUEZ, Augusto. (2000). “Tema 14.- Difracción (Resumen)”. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11880/1/RESUMEN_T14.pdf. Consultado el 01 de noviembre de 2020.

BONNET, Pierre-André. (2011). *La bibliothérapie en médecine générale*. [Thèse de doctorat. Faculté de Médecine de Marseille] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00641546/document>. Consultado el 20 de marzo de 2020.

BOYADJIAN, N. (1980). *El corazón. Historia, simbolismo, iconografía y enfermedades*. Trad. Luis LÓPEZ JIMÉNEZ y Moisés GARCÍA DE LA TORRE. Bruselas: Esco Antwerpen.

CAMET, Sylvie y Nouredine Sabri. (2012). “Autobiographie et auto-analyse” en *Les nouvelles écritures du Moi*. Paris: L’Harmattan.

CAMUS, Albert. (2010). *Actuelles III. Chroniques algériennes*. Paris: Gallimard.

_____. (2010). *L’envers et l’endroit*. Paris: Gallimard.

CHARPENTIER, Isabelle. (2006). “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...” *Contextes*, 1. <https://doi.org/10.4000/contextes.74>. Consultado el 15 de agosto de 2020.

CHEJOV, Anton. *Platónov* [Edición digital a partir de *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1979]. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/platonov--0/html/ff09dcb4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm#5. Consultado el 03 de enero de 2021.

CLAUDEL, Philippe. (2018). *L’archipel du chien*. Paris: Stock.

_____. (2005). *La petite fille de Monsieur Linh*. Paris: Stock.

[CRAL - Centre de Recherches sur les arts et le langage]. (2016, 11 enero). “*Les littératures de terrain*” par Dominique Viart. YouTube. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=t4HNL-IG_SU&list=LLjDxZE6R8k0DEfNXso4M1xQ&index=85&t=2310s. Consultado el 20 de septiembre de 2020. DELERM, Philippe. (2009). *Quelque chose en lui de Bartleby*. Paris: Mercure de France.

_____. (2007). *À Garonne*. Paris: Points.

DEMANZE, Laurent. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête*. Grenoble: Éditions Corti.

DJEBAR, Assia. (2010). *Nulle part dans la maison de mon père*. Québec: Actes Sud Babel.

ERNAUX, Annie. (2010). *Les années*. Paris: Gallimard.

FAERBER, Johan. (2019). “Laurent Demanze: ‘Travailler sur la littérature contemporaine, c’est mener un effort archéologique ou généalogique’”. *Diacritik*, <https://diacritik.com/2019/06/04/laurent-demanze-travailler-sur-la-litterature-contemporaine-cest-mener-un-effort-archeologique-ou-genealogique/>. Consultado el 05 de septiembre de 2019.

FOUCAULT, Michel. (1984). *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. México: Siglo Veintiuno.

GEFEN, Alexandre. (2017). *Réparer le monde*. Paris: Éditions Corti.

GERMAIN, Sylvie. (2011). *Quatre actes de présence*. Paris: Desclée de Brouwer.

HEURTIER, Annelise. (2015). *Refuges*. Bruxelles: Casterman.

KERANGAL, Maylis de. (2014). *Réparer les vivants*. Barcelona: Gallimard.

Les mots. (2018, 30 de mayo). “Dans l’atelier de création de Maylis de Kerangal, premier masterclass littéraire à Les Mots”. *Les mots*. https://medium.com/@_LesMots_/dans-latelier-de-cr%C3%A9ation-de-maylis-de-kerangal-premi%C3%A8re-masterclass-litt%C3%A9raire-%C3%A0-les-mots-7e0d23234202. Consultado el 05 de enero de 2021.

KHOURY-GHATA, Vénus. (2015). *La femme qui ne savait pas garder les hommes*. Paris: Mercure de France.

KIEFFER, Morgane. (2019). “La possibilité du monde : fictions critiques et réalisme adressé dans le contemporain français”. *Revue électronique de littérature française*, 13(1), 13-27. <https://doi.org/10.18352/relief.1029>. Consultado el 05 de enero de 2021.

LESSAULT, Bertrand. (2004). “F. Hartog. Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps”. *L’orientation scolaire et professionnelle*, 33(3), 479-483. <https://doi.org/10.4000/osp.752> Consultado el 13 de julio de 2020.

MAURUS, Patrick et Pierre Popovic. (2013). *Actualités de la sociocritique*. Paris : L’Harmattan.

MEYRONNIS, François. (2012). *Tout autre. Une confession*. Paris : Gallimard.

MOREL CINQ-MARS, José. (2008). “Olivia Rosenthal, *On n’est pas là pour disparaître*”, *Che vuoi ?* 1(29) <https://doi.org/10.3917/chev.029.0189> _ Consultado el 15 de abril de 2020.

NODDINGS, Neil. (2002). *Starting at Home. Caring and Social Policy*. California: University of California Press.

PAYEN, Pascal. (2005). “François HARTOG, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*”. *Anabases*, 1, 295-298. <https://doi.org/10.4000/anabases.1504>. Consultado el 13 de julio de 2020.

[RéGINE Detambel]. (2017, 14 agosto) V.O. Complète. *Les vertus thérapeutiques des ateliers d’écritures et de la lecture*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oyoGIyKabKk>. Consultado el 22 de marzo de 2020.

RICCEUR, Paul. (2000). *Tiempo y narración I*. México: Siglo veintiuno.

ROLIN, Jean. (2002). *La clôture*. Paris: Gallimard.

ROSENTAL, Olivia. (2007). *On n’est pas là pour disparaître*. Paris: Gallimard.

RUFFET, Lionel. (2010). *Qu’est-ce que le contemporain ?* Nantes: Cécile Defaut.

SALVAYRE, Lydie. (2014). *Pas pleurer*. Paris: Du Seuil.

SCHWARZ, Violaine. (2019). *Papiers*. Paris: P.O.L.

SERÇA, Isabelle. (2015). “‘La ponctuation est l’anatomie du langage’. Maylis de Kerangal” *Littératures*, 72. <https://doi.org/10.4000/litteratures.389>. Consultado el 10 de octubre de 2020.

VIART, Dominique. (2018). “Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine” *Repenser le réalisme. Cahier ReMix*, 04 (7). <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>. Consultado el 25 de agosto de 2019.

VIART, Dominique y Gianfranco Rubino. (2013). *Écrire le présent*. Paris: Armand Colin.