



Escritura de los límites en *Memoria de chica*, de Annie Ernaux

Agustina Concepción Alonso¹

Dentro del vasto panorama que la literatura contemporánea de habla francesa nos presenta, y aún en la heterogeneidad que caracteriza en él a las escrituras del yo, son objeto de nuestro interés aquellas narraciones cuya consciencia de sí mismas alcanzan con lucidez los múltiples acontecimientos que afectan su sensibilidad y su praxis poética; aquellas donde la reflexión metaliteraria se exagera al punto de convertirse en un fin por sí misma, de manera que la escritura del yo queda ligada indisolublemente a la escritura sobre la escritura.

En esta oportunidad, nos proponemos seguir la línea que Annie Ernaux, ganadora del premio Nobel de literatura en 2022, traza con *Memoria de chica*, publicada en 2016 por la editorial Cabaret Voltaire; se trata de una obra de género indefinido donde la narradora reconstruye momentos de su adolescencia y juventud: su iniciación sexual, la ambición en sus estudios, sus primeros pasos en la adultez y, en definitiva, su relación con los otros en esa temprana etapa de su vida. En este relato, la recuperación del pasado toma como punto central los eventos transcurridos durante el verano de 1958 en la colonia de S, en el departamento del Orne, el período que pasa la narradora como alumna en la Escuela Normal y su posterior viaje a Londres como *au pair* en 1960. Estos sucesos constituyen núcleos narrativos y núcleos de la memoria; funcionan como los hitos de un movimiento –del discurso y de la voz narrativa– que anhela la conexión entre la joven y la adulta, es decir, entre el pasado de la narración y el presente del relato.

Con todo esto, una indagación en torno a la naturaleza del vínculo que se establece entre la configuración del yo poético y la reflexión

¹ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Correo electrónico: agustina.alonso@mi.unc.edu.ar

sobre el proceso de la escritura implica, para comenzar, una selección de teoría crítica relativa a las escrituras modernas del yo. En esta búsqueda, nos inclinamos por aquellas líneas de investigación que no procuran tanto la designación de un género como sí la contemplación de un modo: un modo de narrar, según Philippe Gasparini en su estudio “La autonarración” (2012), un modo de proceder en la organización del discurso, diría Pozuelo Yvancos en “Figuración del yo’ frente a autoficción.” (2012). Ambas son líneas críticas que, en definitiva, contemplan las búsquedas formales de estas escrituras –de aquí la designación de modos– a partir de los principios de fragmentación y heterogeneidad en relación a la reflexión del texto acerca de los límites de su propia validez.

No más que un acercamiento primario a la estructura de la obra basta para notar que estos principios –heterogeneidad y fragmentación– son en ella constitutivos. Ya desde su inicio, en lo que podríamos llamar imprecisamente su primer capítulo, la narración se dispone entrecortada en párrafos breves; de igual manera, el progreso entero de la obra se da a través de capítulos o apartados no numerados ni titulados, más bien cortos, que avanzan y retroceden en el tiempo y que se turnan para narrar, por un lado, los recuerdos de la narradora, y por otro, la reflexión, ya sea sobre lo vivido, ya sea sobre la escritura.

Con una libertad semejante, la memoria avanza en su discurso ayudada por la reconstrucción de cartas y fotografías que disparan el recuerdo en múltiples y variadas direcciones; recreadas ambas vívidamente gracias a la flexibilidad de un lenguaje rico y descriptivo.

Reconocemos en *Memoria de chica*, entonces, una escritura que deviene.

Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. (Gasparini, 2012, p. 193).

Con esto, Gasparini hace referencia a obras que no buscan evitar la confrontación con lo real ni refugiarse tras la ficción, sino que tienen por objeto decir lo real a través de una forma literaria; o, como

cierra la narradora de *Memoria de chica* en sus últimas líneas, “explorar el abismo entre la espantosa realidad de lo que ocurre, en el momento en que ocurre y la extraña realidad que reviste, años después, lo que ha ocurrido” (Ernaux, 2016, p. 111).

Por otra parte, una lectura de Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2010) puede resultar pertinente por lo que ella denomina, en relación a las formas de subjetivación en la afirmación de una nueva privacidad, un modo de mirar. Ya sea que hablemos, entonces, de la recepción y percepción o de la reproducción o representación de la experiencia, hay un énfasis particular que hace la crítica literaria sobre estos modos, es decir, las maneras de articulación de sentidos. Si volvemos nosotros también sobre este punto, no es más que para señalar una impronta de las escrituras modernas del yo que *Memoria de chica* comparte: la experiencia literaria del espacio biográfico como apertura hacia un nuevo horizonte de inteligibilidad de la experiencia vivida. La riqueza de esa experiencia literaria, la riqueza de la escritura, queda expresa en la diversidad formal, en la heterogeneidad e hibridación narrativa de la obra.

Ahora bien, el hecho de que la crítica, en sus múltiples derivas, señale la particularidad de una forma literaria cuya comprensión pasa necesariamente por la definición de su estrategia pragmática, nos habla del interés creciente de estas autonarraciones por problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. En este sentido se refiere, traslúcida, la voz narradora de Ernaux (2016) a un “hacer pasar del estado de imágenes y sensaciones al de palabras” (p. 69). Y es que, entre recuerdo y recuerdo, la narración de *Memoria de chica* enhebra un hilo introspectivo del pensamiento que reflexiona sobre su intento de, a través de la escritura, desenterrar “[...] algo que no sea el resultado de una idea preconcebida ni de una demostración, sino del relato, algo que salga de los repliegues escalonados del relato y que pueda ayudar a entender –a soportar– lo que sucede y lo que se hace.” (Ernaux, 2016, p. 71).

Con esto, Ernaux rechaza los sentidos y los tiempos externos al relato porque, precisamente, el relato no puede ceñirse a la opacidad del presente en el que ocurren las cosas; nos referimos, así como lo hace la autora, a la incompreensión de lo que se vive en el momento

en que se vive. De manera que el vínculo entre la experiencia y el discurso estético sólo existe en relación al mundo dispuesto por la obra en su propio discurrir, nunca fuera de él. Las consideraciones de Blanchot (*El libro que vendrá*, 1969) en relación a la indisponible lejanía entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas refieren a lo mismo. Para el autor,

la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho —el error y el afuera, lo inasible y lo irregular (Blanchot, 1969, p. 230).

Y es que el lenguaje hecho lenguaje de “ficción” (sic), es decir, literario, nombra las cosas a condición de que su mundo se haya derrumbado primero, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas.

Es esta no-determinación la que lleva a la voz narradora de la obra al presentimiento de que todo aquello, el verano del 58 y el tiempo en Londres, podría haberse escrito de otra manera; y a la convicción, en última instancia, de que esa ausencia de sentido es lo que multiplica las posibilidades de la escritura.

Siguiendo con Gasparini, en esta nueva relación que los autores establecen entre la experiencia de lo real y los discursos estéticos, destaca ya no el concepto de veracidad, sino el de compromiso, pues el trabajo de la narración no tiene que ver tanto con la verdad como sí con la construcción de una verdad íntima y subjetiva. Entonces tiene lugar la libertad de la narración para romper con la linealidad y la ilusoria objetividad de la reminiscencia —la propia narradora de *Memoria de chica* hace eco de esto. Esa ruptura, sin embargo, trasciende en la obra hacia el plano formal, como ya hemos mencionado, y deviene finalmente en el cuestionamiento de la posibilidad del yo unívoco. Se trata, de nuevo, y siguiendo a Blanchot, de la ruptura con el referente al momento de la transcripción literaria, en este caso, la experiencia subjetiva, el yo. De allí que Ernaux nos presente a una y a tres protagonistas: la chica del verano del 58, la chica de Londres y a la actual, mujer madura que rememora: “Soy yo, hoy, al escribir, la que asocio las dos imágenes, y constato, con el recuerdo de esas lágrimas, la distancia entre ambas chicas” (Ernaux, 2016, p. 93).

A partir de este último punto, recordamos las reflexiones de Ricoeur en *Sí mismo como otro* (2006) sobre la posibilidad y la contingencia de la mutabilidad de la identidad del sujeto textual; identidad ligada al principio de permanencia en el tiempo y, de allí, sobre su unidad como subsidiaria de la unidad de la historia. En Ernaux la historia no obedece a una linealidad ininterrumpida, sino a una progresión dificultosa y zigzagante. La narración recorre los cincuenta y cinco años de intervalo desde el verano de 1958 hasta el momento en que se efectúa la escritura; procura partir de su primer día como monitorea en la colonia de S, pero retrocede también a momentos de su infancia, recuerda los numerosos intentos previos de esa misma escritura, se detiene y vuelve a avanzar sobre los años de su temprana juventud.

La ruptura cronológica es en este caso medio y fin a la vez, en complicidad con los principios de fragmentación y heterogeneidad. Fragmentación de la identidad, como ya mencionamos, y heterogeneidad de las perspectivas, de los planos del discurso, incluso; porque de la ruptura de la temporalidad se desprende aún como efecto el desdoblamiento del tiempo de la memoria del de la rememoración. Estos son, en efecto, los rastros del presente inmediato de la escritura.

Así, en un movimiento de ir y venir constante entre la historia y el relato, Ernaux escribe “me doy cuenta de que lo que precede tiene por finalidad apartar lo que me retiene, me impide, como en los malos sueños, progresar” (p. 113). Marcas como esta nos remiten a Dominique Viart en su “*Écrire au présent: l'esthétique contemporaine*” (2001); allí, el autor observa una literatura que privilegia el relato por sobre la diégesis; una literatura que parece no poner en escena más que una pura pulsión narrativa: “mais cette Littérature qui fait retour n'est qu'un répertoire de formes, vidées de toute nécessité, de tout lien avec un Sens qu'il serait urgent de manifester”² (Viart, 2001, p. 18).

Identificamos esta práctica, la transcripción del presente inmediato, en todos aquellos rastros del ejercicio de la escritura dispersos

2 “pero esta Literatura que retorna es tan sólo un repertorio de formas, vaciadas de toda necesidad, de todo vínculo con un Sentido que sería urgente manifestar” (La traducción es nuestra).

dentro de la diégesis de la obra. Nos resulta, entonces, imprescindible volvernos hacia el concepto de notación expresado por Roland Barthes en los cursos compilados en *La preparación de la novela* (2005); se trata de una noción referida a “la captación de ese texto paralelo, el texto de la vida ‘contemporánea,’ concomitante” (Barthes, 2005, p. 53) que resulta de la práctica de una escritura que se ubica voluntariamente bajo la instancia del “Señuelo-Realidad”. En este sentido, la obra plasma una escritura que busca conciliar la distancia con lo vivido —distancia implicada en el solo acto de la enunciación— a través de la anotación de los arrebatos de su propio presente.

Finalmente, esta doble vía de la narración, el relato de lo que se recuerda, por un lado, y el relato del acto de recordar, por otro, deviene en lo que parece ser la particularidad de *Memoria de chica*: la homología entre la vida y la escritura. La misma narradora hará coincidir el calendario del verano de 1958 con los días de su escritura años más tarde, según ella misma recuerda:

Así es que he progresado muy lentamente, dilatando esas seis semanas de la colonia durante otras cuarenta, 273 días exactamente, para escrutarlas lo más cerca posible y hacerlas existir realmente a través de la escritura. Para experimentar la duración inmensa de un verano de juventud en las dos horas de lectura de un centenar de páginas (Ernaux, 2016, p. 57).

Al desplegar todos estos momentos de su vida, la narradora sospecha de sí misma, de una subrepticia intención: experimentar los límites de la escritura, llevar hasta el extremo, como ella dice, una “lucha contra la realidad” (Ernaux, 2016, p. 41). Para Ernaux, ambas duraciones, vida y escritura, fueron igualmente vividas e imaginarias.

Con todo esto, la enunciación se presenta como punto dominante de la nueva forma (Pozuelo Yvancos, 2012). El discurso queda adaptado a los límites —inestables y difusos— del yo, a la vez que el yo poético existe sólo ligado al ejercicio de la escritura. Podemos agregar, por último, que los mismos rastros de ese ejercicio confieren al yo poético una nueva especificidad.

En todos estos sentidos, *Memoria de chica* se nos presenta como una escritura de sondeo; allí, en el espacio liminar entre la experien-

cia y la palabra; allí también en los dobleces de la identidad narrativa. Aún también entre la memoria y el olvido.

¿Qué creencia, si no es que la memoria es una forma de conocimiento? ¿Y qué deseo —que supera el de comprender— en ese encarnizamiento por encontrar, entre miles de nombres, verbos y adjetivos, los que procurarán la certeza —la ilusión— de haber alcanzado el grado más elevado posible de realidad? (Ernaux, 2016, p. 65).

Entonces, la escritura desnuda los procesos de la experiencia de la subjetividad literaria, aun cuando —o precisamente porque— lo que trata de asir es no menos que la cualidad evanescente de la vida. El yo poético emerge de la escenificación de la escritura; es decir, se construye junto con ella, en su puesta en escena; de allí que la notación del presente de la escritura se convierta en un fin en sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México D.F.: Siglo XXI Editores. Trad. Patricia Willson.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores. Trad. Pierre de Place.
- Ernaux, A. (2019). *Memoria de chica*. Madrid: Cabaret Voltaire. Trad. Lydia Vázquez Jiménez.
- Gasparini, P. (2012). La autonarración. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp.177-210). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Pozuelos Yvancos, J. M. (2012). 'Figuración del yo' frente a autoficción. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp.151-176). Madrid: Arco/Libros, S.L.

Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. México D.F.: Siglo XXI editores. Trad. Agustín Neira Calvo.

Viart, D. (2001). *Écrire au présent: l'esthétique contemporaine*. En *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.