

**UN DESAFÍO DE(SDE) LA AUTORA POSTULADA:  
L., DELPHINE DE VIGAN Y *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE***

**A CHALLENGE OF/FROM THE POSTULATED AUTHOR:  
L., DELPHINE DE VIGAN AND *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAI***

**Meri TORRAS FRANCÉS**  
Universidad Autónoma de Barcelona  
Meri.Torras@uab.cat

**Resumen:** Tras la publicación de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan se vio expuesta al espacio público. Eso fue así, no solamente por el éxito que obtuvo la novela, reconocida por la crítica y merecedora de prestigiosos premios, sino por dar cuenta de episodios privados de la historia familiar de la autora, especialmente de su madre. Desde la ambigüedad del título que cruzará por entero el libro, *D'après une histoire vraie*, la novela que seguirá puede leerse como una respuesta crítica y ácida, en clave ficcional, a la situación de vulnerabilidad que atravesó De Vigan. Conflictuando la figura de la autora postulada, el texto es co-protagonizado por Delphine y L., otra autora. Discurriendo por las líneas de frotación entre la autobiografía y la autoficción, el relato es un artefacto prodigioso capaz de sostener, hasta el último carácter del texto (y aún más allá), una doble lectura.

**Palabras clave:** Autor postulado. Proceso interpretativo. Delphine de Vigan. Metaliteratura. *D'après une histoire vraie* (Basada en hechos reales).

**Abstract:** After the publication of *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan was exposed to the public space. This was so, not only because of the novel's success, recognized by critics and deserving of prestigious awards, but also because it gave an account of private episodes in the author's family history, especially her mother's. From the ambiguity of the title that will cross the entire book, *D'après une histoire vraie*, the novel that will follow, can be read as a critical and acid response, in a fictional key, to the situation of vulnerability that De Vigan went through. Conflicting the figure of the postulated author, the text is co-carried out by Delphine and L., another author. Running along the lines of friction between autobiography and autofiction, the story is a prodigious artifact capable of sustaining, until the last character of the text (and even beyond), a double reading.

**Keywords:** Postulated author. Interpretative process. Delphine de Vigan. Meta-literature. *D'après une histoire vraie* (Based on a true story).

[L. a D.] Le succès d'un livre est un accident dont on ne sort pas indemne, mais il serait indécent de s'en plaindre. De cela, je suis sûre (De Vigan, 2015 : 41).

[L. a D.] Nous avons beaucoup de choses en commun. Mais toi seule peux les écrire (De Vigan, 2015 : 203).

## 1. LA (DOBLE) AUTORÍA POSTULADA

La literatura implica una comunicación aplazada porque se materializa en un texto verbal escrito —*littera* [*letra*] exige escritura—, y se establece por ello un desajuste en la interlocución, que abre el espacio a los juegos auto(r)ficcionales y a las elucubraciones teórico-críticas. Si bien la voz narrativa en un texto literario se dirige a la figura destinataria de su relato, con quien comparte el nivel extradiegético —esto es, *externo* a la [intra]diegesis o relato que alguien produce y alguien recibe—, cuando tratamos las figuras autora o lectora, el diálogo entre ambas se complejiza. Autor real y lector real no se comunican nunca directamente, sino que lo hacen con las figuras imaginadas, en cierto modo ideales, que se proyectan a partir del texto y tienen su existencia en el espacio fronterizo entre la ficción de los relatos, los libros y la realidad.

Así, en el proceso de lectura de un texto literario armamos cierta concepción de su autor real *a partir* de ese texto, pero también con la concurrencia de aquellos intertextos que tenemos del autor en cuestión (imágenes, entrevistas, críticas, comentarios, lecturas precedentes de sus libros...), de ahí que insista en la hibridez de su naturaleza, *hipotética* en la misma [gruesa y borrosa] línea que separa lo real de lo ficticio. Esta categoría mestiza y, en cierto modo monstruosa, por su constitución fragmentaria, cambiante y heterogénea, ha merecido atención crítica. Con ella interseccionan nociones como la de *autor implícito*, de Wayne Booth, o la de *autor postulado*, de Alexander Nehamas, y es en este mismo espacio donde ahondan e indagan buena parte de las teorías de la autoficción<sup>1</sup>.

Desde el otro lado, en dirección inversa, también los autores reales —los escritores— proyectan e imaginan lectores implícitos, para decirlo con Wolfgang Iser, capaces de leer sus libros comprendiendo todos los guiños, ironías, parodias, logros estilísticos, juegos literarios, etc. Luego, los lectores y las lectoras reales hacen/hacemos lo que podemos, hallando más y menos a la vez de lo que estaba en aquello irrecuperable en sí mismo,

---

<sup>1</sup> Quiero poner en valor la labor que Ana Casas y el grupo investigador que dirige llevan desarrollando de forma sostenida a través de distintos proyectos, encuentros académicos y, por supuesto, publicaciones. Entre ellas destacaría *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Madrid: Arco / Libros, 2012) o *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2017). Consigno en nota estos dos volúmenes fundamentales porque, como se verá, este artículo se mueve en los contornos de la autoficción pero declina entrar a considerar la novela de De Vigan desde ella. Lo que me interesa es el establecimiento y mantenimiento de estos contornos, el juego de los límites.

fruto de construcción y elaboración, que colocamos en el origen de todo y llamamos *intención autorial*.

Cuando un autor y un lector *reales* coinciden, por aquellos ritos literarios que acompañan los libros, el entendimiento no suele ser tan fluido como el que mantiene con sus contra-figuras imaginadas. En *D'après une histoire vraie*, Delphine de Vigan ficcionaliza un episodio de este encuentro en el festival literario de Chalon-sur-Saône, cuando su alter ego en la novela dialoga con un grupo lector de sus libros. La andanada de preguntas insiste una y otra vez en la dimensión sincera, verdadera, real y no ficcional de su novela anterior, *Rien ne s'oppose à la nuit*. Un lector toma la palabra para enmendar—incluso corregir— la defensa de la ficción que acaba de hacer la escritora invitada:

—Vous avez tort. Ce n'est pas ça. Nous, ce qui nous plaît dans votre livre, c'est l'accent de vérité. On le sent, on le reconnaît. L'accent de vérité, ça ne s'explique pas. Vous avez beau dire, c'est ce qui fait la force de ce que vous avez écrit (De Vigan, 2015: 447).

La escritora reúne la fuerza para replicarle:

—Je ne crois pas à l'accent de vérité, Monsieur. Je n'y crois pas du tout. Je suis presque certaine que vous, nous, lecteurs, tous autant que nous sommes, pouvons être totalement dupes d'un livre qui se donnerait à lire comme *la vérité* et ne serait qu'invention, travestissement, imagination. Je pense que n'importe quel auteur un peu habile peut faire ça. Multiplier les effets de réel pour faire croire que ce qu'il raconte a eu lieu. Et je nous mets au défi —vous, moi, n'importe qui— de démêler le vrai du faux. D'ailleurs, ce pourrait être un projet littéraire, écrire un livre entier qui se donnerait à lire comme *une histoire vraie*, un livre soi-disant *inspiré de faits réels*, mais dont tout, ou presque, serait inventé (De Vigan, 2015: 448).

La cita es extensa pero absolutamente fundamental para enmarcar el objetivo de este escrito. El juego metaliterario que pone en escena el fragmento es evidente: he aquí la poética del libro de Delphine de Vigan en el que se centra este artículo, la novela donde se ubica y leemos esta misma escena. En ella se enuncia el desafío al que alude el título de este texto y que me propongo desgranar a partir de tres hipótesis interpretativas, vinculadas entre ellas, y que no son, ni mucho menos, las que saturan los múltiples lugares posibles de lectura que este libro no solo posee sino, incluso, suscita.

Alexander Nehamas desarrolló, a lo largo de la década de los ochenta, el concepto de *autoría postulada*. Ya en 1981, desde las páginas de *Critical Inquiry*, publicó un artículo donde usaba el término en el marco de un diálogo teórico con la deconstrucción, en relación a la consideración que para ésta merece la (i)legibilidad intrínseca de los textos, y su vínculo con la persona que los ha escrito. *Escritor* y *autor* no son lo mismo; ya se habían ocupado de señalarlo Roland Barthes y Michel Foucault en sus escritos

fundamentales de 1967 y 1969 respectivamente<sup>2</sup>. Nehamas revisa las distintas posiciones de enunciación para acuñar un concepto de autor que no precede al texto, sino que emana de él, como *productio* y *productio* a la vez de la interpretación que se hace del mismo:

[...] since texts are products of expressive actions, understanding them is inseparably tied to understanding their agents. But just as the author is not identical with a text's fictional narrator, so he is also distinct from its historical writer. The author is postulated as an agent, whose actions account for the text's features; he is a character, a hypothesis which is accepted provisionally, guides interpretation, and is in turn modified in its light. The author, unlike the writer, is not a text's efficient cause but, so to speak, its formal cause, manifested in thought not identical with it (Nehamas, 1981: 145).

Una formulación más intensiva, sintética y depurada del concepto apareció cinco años después en las páginas de *The Journal of Philosophy*, en un artículo titulado "What an author is", donde Nehamas ejemplificaba lo que teorizaba, puesto que se dedicaba a dialogar con un Foucault autor postulado. Lo que me parece sugerente de la propuesta de Nehamas en el marco de este análisis de la novela de Delphine de Vigan es la vinculación que establece entre interpretación y autoría postulada. Considerar el texto como una acción implica asumir la interpretación como un proceso intertextual donde el sentido del texto *deviene* en relación ampliada: "Interpretation [...] places a text within a perpetually broadening context, not within a continually deepening one" (Nehamas, 1986: 688). El agente postulado que acompaña este fenómeno y lo regula dándole unidad y coherencia relacional es un constructo llamado *autor*: "[...] seeing a text as a work, we necessarily see it as the partial manifestation of a character" (Nehamas, 1986: 688). Se trata no de una persona sino de un ente abstracto, híbrido, que ocupa el espacio fronterizo al que hacía referencia más arriba, derivado de la interpretación individual y colectiva-contextual-cultural de un texto y/o una obra, que no coincide —como ya se ha señalado— con el escritor real, aunque este pueda conformar o incidir en el ente *autor*.

The author [...] is a plausible historical variant of the writer, a character the writer could have been, someone who means what the writer could have been, someone who means what the writer could have meant, but never, in any sense, did mean. [...] the author, produced jointly by the writer and text, by work and critic, is not a person; it is a character who is everything the text shows it to be and who in turn determines what the text shows. The author has no depth (Nehamas, 1986: 689).

Mi primera hipótesis de lectura plantea que en *D'après une histoire vraie*, Delphine de Vigan articula estratégica y minuciosamente los mecanismos de un relato que *dificulta* el proceso interpretativo de constituir *una* autora postulada, puesto que en esta noción exegética conviven *dos* autoras postuladas, no sin conflicto, de modo que el relato se mantiene en una incómoda polivalencia hasta el final de la lectura. Esta ambigüedad

<sup>2</sup> Me refiero al artículo "The Death of the author", de Barthes, aparecido primero en inglés en la revista *Aspen Magazine*, número 5/6 (1967) y a la conferencia de Foucault en la Société française de Philosophie, el 22 de febrero de 1969, intitulada "Qu'est-ce que c'est un auteur?".

concierno, incluso, a la novela en tanto libro-objeto y a su [presunta] escritora real, asediada terroríficamente por *otra* existencia postulada.

Qué duda cabe de que este es un planteamiento que puede ponerse en relación con los juegos metaliterarios, propios de la autoficción. Así, por ejemplo, el fenómeno de la *autofabulación*<sup>3</sup> que a juicio de Vincent Colonna acompaña este género textual, o la definición que da de *autonarración* Philippe Gasparini<sup>4</sup>, se encarnan en *D'après une histoire vraie*. Sin embargo, no voy a desarrollar este nexo en las páginas que siguen porque supondría un posicionamiento interpretativo a priori que dirigiría mi lectura neutralizando la ambigüedad estructural de la autora postulada a la que aludía más arriba. El propósito de este texto no es subsumir la novela de De Vigan bajo el paraguas de la autoficción, sino mostrar como construye y mantiene el desafío interpretativo irresuelto.

## 2. LA INFLEXIÓN DE *RIEN NE S'OPPOSE À LA NUIT* EN LA OBRA DE DELPHINE DE VIGAN

En 2011, en éditions Jean-Claude Lattès, vio la luz el sexto libro de Delphine de Vigan. Parafraseando en su título un verso de uno de los éxitos del cantante francés Alain Bashung en la década de los noventa —“Osez Joséphine”—, *Rien ne s'oppose à la nuit* es un relato que busca lo audible, un texto escrito contra el silencio. Da curso, a su vez, a la tentativa de encontrar a la madre y comprender su dolor, poner en palabras una existencia en sus contextos, dotarla de discurso y fijarla, darle la presencia material de un volumen impreso que la evoca a cada lectura. El tejido del texto une, restablece un nexo entre Lucile, la madre en la ficción<sup>5</sup>, y su hija, la narradora, cuyo relato le permite, de este modo, acercarse —acercarnos— a la mujer que le dio la vida, cuando ésta ha acabado con la suya, suicidándose a los sesenta y un años de edad, enferma de un cáncer de pulmón.

Diagnosticada de bipolar y maniaco-depresiva, Lucile Poirier es para su hija una ausencia presente y una presencia ausente, en la vida compartida y en la muerte irreversible. Es en la frontera de esa tensión que discurre el relato que, de algún modo, la devuelve entre fantasmas, en tanto que la representa y en esa misma acción, la desplaza y la suplanta, subrayando su ausencia<sup>6</sup> y, con ello, la dificultad de alcanzar *esa* verdad capaz de colmar todas las preguntas y las inquietudes que la atraviesan. Entre los diversos interrogantes que re-traza la escritura de De Vigan en este texto, está el que circunda la

<sup>3</sup> Una “proyección del autor en situaciones imaginadas y bajo un contrato de lectura indudablemente personal” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 11).

<sup>4</sup> “Texte autobiographique et littéraire présentant des nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience” (Gasparini, 2008: 311).

<sup>5</sup> Los nombres de las personas *reales* han sido modificados.

<sup>6</sup> Esa es, para decirlo con Corinne Enaudeau, *la paradoja de la representación*: “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau, 1999: 27).

enfermedad mental. Lucile recibe el mismo diagnóstico que la hermana de su madre, es decir, de la abuela de la narradora. La fatalidad del trastorno psíquico parece residir en el seno familiar, que Lucile heredó de su tía y que planea sobre la figura de la narradora, bajo el régimen de lo ineludible<sup>7</sup>:

J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets, parce que je veux cesser d'avoir peur qu'il nous arrive quelque chose comme si nous vivions sous l'emprise d'une malédiction, pouvoir profiter de ma chance, de mon énergie, de ma joie, sans penser que quelque chose de terrible va nous anéantir et que la douleur, toujours, nous attendra dans l'ombre (De Vigan, 2011: 274-275).

## 2.1. Un género de escritura *distinto*

Para escribir este libro, Delphine de Vigan emprendió un camino de búsqueda y metódica investigación, que la llevó a entrevistarse con integrantes más o menos cercanos de la familia, así como con amistades y/o personas conocidas de su madre. Este proceso, largo, arduo y doloroso, está tematizado en el libro que, en este sentido, apunta el juego metaliterario que cruzará por entero la novela posterior, aunque —como se verá— la autorreflexión escritural tiene lugar desde lugares relacionados pero distintos. Así, en *Rien ne s'oppose à la nuit*, asistimos a menudo a la lectura de fragmentos que condensan el mismo proceso que supuso la elaboración material del libro que leemos. Esto sucede a lo largo de todo el texto. Así, en la primera parte, señala:

Pour avoir un sentiment d'avancer, j'ai décidé de retranscrire les entretiens que j'avais menés, les retranscrire mot pour mot comme on le fait dans le métier que j'ai longtemps exercé, en vue d'une analyse de contenu, selon une grille de lecture généralement définie par avance, à laquelle s'ajoutent les thèmes spontanément abordés par les interviewés. J'ai commencé et j'y passé des journées entières, casque sur les oreilles, les yeux brûlants face à l'écran, avec cette volonté insensée de ne rien perdre, de tout consigner (De Vigan, 2011: 40).

Y, más avanzado el texto, ya en la tercera y última parte, insiste:

J'ignore au fond quel est le sens de cette recherche, ce qui restera de ces heures passées à fouiller dans les cartons, à écouter des cassettes ralenties par l'âge, à relire des courriers administratifs, des rapports de police ou médico-psychologiques, des textes saturés de douleur, à confronter des sources, des discours, des photographies (De Vigan, 2011: 274).

Por primera vez, De Vigan pone a prueba su capacidad de escribir desde un lugar de partida no ficcional. Su opera prima, *Jours sans faim*, aparecida en 2001 y publicada bajo el pseudónimo de Lou Delvig, desarrollaba su trama a partir de un episodio *real* de la

<sup>7</sup> Cabe hacer hincapié en esta especie de *amenaza* en tanto que es la que se proyectará en *D'après une histoire vraie*, en el paraguas psicopatológico de algo más cercano a la esquizofrenia.

vida de la escritora: la experiencia de haber atravesado una etapa en que se le diagnosticó anorexia, a los diecinueve años de edad, y fue internada en un centro para su recuperación. La escritura de este primer libro, no obstante, se instala en la ficción desde el inicio de su devenir texto<sup>8</sup>, mientras que no es así en el relato sobre su madre. A pesar de llevar en el subtítulo la palabra *roman*, que lo declara partícipe de un género de ficción, *Rien ne s'oppose à la nuit* no es una *novela* autobiográfica (como sí puede entenderse, en parte, *Jours sans faim*), sino un discurrir auto(bio)gráfico, indiferenciado en este caso de una escritura que podríamos denominar *heterobiográfica*<sup>9</sup>, en tanto que —sin dejar de tratarse de una escritura del yo— es literal y figuradamente *alterada* por la vida de otra persona, en este caso su madre. En el seno del mismo texto, la voz narrativa marca la diferencia:

*Jours sans faim* est un roman en partie autobiographique, pour lequel je souhaitais maintenir, à l'exception de quelques incursions dans le passé, une unité de temps, de lieu et d'action. La construction l'a emporté sur le reste, aucun des personnages secondaires n'a vraiment existé, le roman comporte une part de fiction et, j'espère, de poésie.

Ma démarche actuelle me semble à la fois plus périlleuse et plus vaine. Aujourd'hui, il arrive toujours un moment où les outils me tombent des mains, où la reconstruction m'échappe, parce que je cherche une vérité qui se situe au-delà de moi, qui est hors de ma portée (De Vigan, 2011: 304).

La(s) familia(s) que *Rien ne s'oppose à la nuit* pone en escena, la propia extensa, coyuntural y concreta alrededor de la figura materna, así como la dimensión institucional, estructural, del concepto, forjadas ambas dos en vínculos no elegidos, las sombras de los silencios y los fantasmas que estos engendran, son objeto en el libro de una lúcida deconstrucción. Lúcida e iluminadora, en tanto que arroja luz a la oscuridad, en busca de esa verdad a la que se refiere la cita, fuera de su alcance. Después de la dedicatoria a su hermana Margot, el epígrafe que cancela el acceso ya supone un aviso para quien se adentre en el texto. Se trata de una cita de Pierre Soulages, conocido como el pintor del negro, donde recuerda el descubrimiento artístico y emocional que le supuso hundirse en este color: “Dans cet extrême j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. [...] Mon instrument n'était plus le noir, mais cette lumière secrète venue du noir” (De Vigan, 2011: 9). De un modo similar, la escritora se arroja a la oscuridad para encontrar la luz que la

<sup>8</sup> De Vigan elige, por ejemplo, una voz narrativa extraheterodiegética y descarta, así, el relato desde un yo protagonista.

<sup>9</sup> Chistine Delory-Momberger usa el término aplicado a la lectura de textos ajenos y no, como hago yo en este caso, a la escritura de textos autobiográficos a través del relato fundamental de una bios *otra* que la propia que de ningún modo puede ser ajena. Delory-Momberger lo define así: “La comprensión que produzco del relato de los otros se inscribe en un juego de interrelaciones que hace de este relato, no un objeto unánime e idénticamente decodificable, sino un *en-juego* entre los demás y yo, entre yo y yo-mismo. No puedo (re)construir el mundo de experiencia del relato que recibo más que relacionándolo con mi propia biografía de experiencia y haciéndolo entrar en ella, *com-prendiéndolo* en relaciones de resonancia y de inteligibilidad con mis propias experiencias. En el acto de su recepción, el relato del otro es, así, una forma mediatizada de *experiencia* y de *escritura de sí*. El término *heterobiografía* podría ser propuesto aquí para nombrar las formas de experiencia y de escritura de sí que practicamos cuando *com-prendemos* el relato por el cual otro trae su experiencia, cuando nos lo apropiamos en el sentido de hacérselo propio, de, en tal relato, *com-prendernos* a nosotros-mismos” (Delory-Momberger, 2014: 703).

conduzca a una verdad: la que le permita recuperar a su madre y reconciliarse con ella. El nombre que recibe ésta en el texto —Lucile, de *lucilis* (‘de color claro’)— es una muestra más de esta tenaz búsqueda de la claridad desde la ausencia de ambas (madre y luz), que son en el relato la promesa de ser lo mismo.

## 2.2. Éxito y condena

Si la gran acogida que tuvo *No et moi*, en 2007, había contribuido a dar a conocer a Delphine de Vigan como escritora<sup>10</sup>, *Rien ne s’oppose à la nuit* fue su consagración profesional definitiva. El libro fue galardonado con varios premios el mismo año de su publicación: Prix du roman Fnac, Prix du roman France Télévisions, y Prix Renaudot des lycéens; y, al año siguiente, en 2012, mereció también en Grand Prix des lectrices de Elle. A partir de ese momento se incrementaron notoriamente las traducciones de la obra de De Vigan y su fama tomó una dimensión internacional.

No obstante, la conjugación de prestigio y popularidad que, a partir de este libro, la laureaba como autora supuso, para De Vigan, una presión que la condujo a un bloqueo en la escritura. Cabe detenerse en los efectos de *Rien ne s’oppose à la nuit* porque se encabalgan en la novela que le sigue. A pesar de los cuatro años que las separan, hay una ilusión de continuación entre ellas, por el hecho de que la historia relatada en *D’après une histoire vraie* se ubica en este espacio temporal entre ambas. Así, en las páginas que, a modo de preámbulo, dan apertura al relato, la voz narrativa constata esa imposibilidad de la escritura.

Quelques jours après la parution de mon dernier roman, j’ai cessé d’écrire. Pendant presque trois années, je n’ai pas écrit une ligne. Les expressions figées doivent parfois s’entendre au pied de la lettre [...]. Pas une ligne, pas un mot [...].

Écrire, je ne pouvais plus.

Écrire, c’était non (De Vigan, 2015: 7-8).

No es esa la sola resaca que le ha dejado la aclamada novela. Si bien, además, hay una demanda por parte del público (y parte de la crítica) de que siga escribiendo desde ese lugar no ficcional, Delphine empieza a recibir en su domicilio particular cartas anónimas insultantes y violentas justamente por haber elegido esta *poética de la verdad* en su último libro. Los anónimos se irán reproduciendo en el texto con una tipografía distinta, que recuerda la máquina de escribir. Este es el primero:

Delphine,

Tu crois sans doute que tu es quitte. Tu crois pouvoir t’en tirer comme ça, parce que ton livre est soi-disant un roman et que tu as changé quelques prénoms. Tu crois que tu vas pouvoir reprendre le cours de ta petite vie minable. C’est trop tard. Tu as semé la

<sup>10</sup> Prueba de ello es la adaptación filmica que hizo del texto la actriz y directora francesa Zabou Breitman, con el título homónimo de *No et moi*, en 2010. Roman Polanski asumirá el reto de adaptar *D’après une histoire vraie*, cuyo estreno fue en 2017, en la sección oficial (fuera de concurso) del Festival de Cannes.

haine, tu récolteras ton dû. [...] Tu as vendu ta mère et ça t'a rapporté gros. Tu gagnes du fric, n'est-ce pas? Ça paye bien la saga familiale, hein, ça rapporte un maximum? [...] (De Vigan, 2015: 44-45).

El tono de este fragmento es suficientemente elocuente para entender que la aparición de estas misivas amenazantes, sin remitente, en el buzón de su casa, contribuye a intensificar el malestar, el miedo y el terror que, *in crescendo*, se adueñaran del devenir del relato.

A tenor de lo que ficcionaliza *D'après une histoire vraie*, debe añadirse la presión que recibe Delphine de Vigan ya no solamente desde la demanda del público lector, sino desde la misma política editorial, para poner en práctica una escritura de lo real. Así, la experiencia iniciática de su opera prima, la ya citada *Jours sans faim*, vuelve a proyectarse en las páginas de la novela cuando el personaje de D.[elphine de Vigan] recuerda los motivos por los que un editor de París rechazó su publicación. A juicio de él, le faltaba al manuscrito un *efecto de realidad* [*effet de réel*] y, no sin manifiesto paternalismo, citando a Roland Barthes, se dispuso a explicarle en qué consiste este concepto, mientras acompañaba a D. hacia el camino de salida. A medida que se alejaba, D. recuerda haber reflexionado:

Je n'avais rien contre les effets de réel, j'adorais les effets de réel, j'étais une passionnée d'effets de réel, mais l'éditeur parlait d'autre chose. Il voulait que j'inscrive le texte dans le Vrai. Il voulait que je dise au lecteur attention, Madame, Monsieur, tout ce que je vous raconte est authentique, voilà un livre qui sent le Vécu, un livre cent pour cent autobiographique, voilà de la Vrai Vérité, voilà la Vie à l'état brut, garantie sans additifs, du réel qui n'a subi aucune transformation, surtout pas celle de la littérature (De Vigan, 2015: 143).

Esa misma petición, que la protagonista recuerda a razón de su primera novela, se intensificará —como ya hemos visto— tras la aparición de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Delphine de Vigan se topará con ella en entrevistas, conversaciones con el público lector, reseñas críticas, a menudo en forma de un elogio que marca no obstante el camino, y que exige tácita o explícitamente más. Voy a tratar de mostrar que es en resistencia frente a esa demanda que la autora construye en *D'après une histoire vraie* un artificio literario que nos desafía a ser capaces de leer desde la ficción, que nos obliga a avanzar en una tensión interpretativa entre lo que es real o no en la historia narrada y que, magistralmente, consigue proyectar esta duda al conjunto del libro como objeto real. Esa tensión real/ficcional se desatará, pues, a distintos niveles, desde el *yo* hasta la escritura material del texto que conforma el volumen físico publicado por JCLattès. No debe sorprendernos, en consecuencia, que los pareceres del señor lector en la escena recogida al inicio, del editor aludido en el fragmento citado justo más arriba y los de L., la coprotagonista del relato, estén muy cerca. D. y L. complejizarán y problematizarán el lugar de la *autora postulada*. Y Delphine de Vigan, como ya avancé, se aprovechará de este espacio para lanzarnos un reto.

### 3. EL DESAFÍO DE LEER FICCIÓN

#### 3.1. Los códigos del texto: D. y L., D. versus L.

*D'après une histoire vraie* se divide en tres partes: I. *Séduction* (Seducción), II. *Dépression* (Depresión) y III. *Trahison* (Traición)<sup>11</sup>. Antecedes el inicio de la primera parte unas páginas preliminares, apenas tres [de la 7 a la 9] que son, a todas luces, fundamentales: con ellas Delphine de Vigan/la narradora marca el modo cómo invita a quien lee a incorporarse en el texto. Y empieza el desafío de la autora postulada. Aparentemente estamos en el mismo registro que el libro precedente, ante un relato autobiográfico, a lo sumo autoficcional, donde la escritora Delphine de Vigan (autora real) juega a fundirse con la narradora (personaje), llamada más adelante D. o directamente Delphine. Desde ese lugar se nos da cuenta de tres cuestiones determinantes: por un lado, después de casi cuatro años sin publicar la narradora explica la situación de bloqueo en la que se encontraba, a la que ya me he referido; inmediatamente, la asocia con un estado de ánimo que sobrepasa el miedo y la lleva a ingresar en el terror, que se irá en efecto apoderando del texto (incluso en tanto género textual) a medida que lo leamos:

Avec mes proches, il m'est sans doute arrivé d'évoquer la peur. Je ne me souviens pas d'avoir parlé de terreur, c'est pourtant de *terreur* qu'il était question. Maintenant je peux l'admettre: l'écriture qui m'occupait depuis si longtemps, qui avait si profondément transformé mon existence et m'était si précieuse, me terrorisait (De Vigan, 2015: 9).

Finalmente, presenta a la coprotagonista indiscutible de la trama: L.

La vérité est qu'au moment où j'aurais dû me remettre à écrire [...], j'ai rencontré L.  
Aujourd'hui je sais que L. est la seule et unique raison de mon impuissance. Et que les deux années où nous avons été liées ont failli me faire taire à jamais (De Vigan, 2015: 9).

L, pronunciado en francés *el* deviene homofónicamente *elle* ('ella').

Mi segunda hipótesis de lectura es que L. es Delphine de Vigan, no porque la escritora padezca ningún tipo de esquizofrenia en la línea de la maldición familiar que, no sin cierta ironía, proyecta su sombra sobre el texto. L. es la figura autorial emanada a partir de *Rien ne s'oppose a la nuit*, la encarnación de la autora postulada por el público y la crítica, y que la escritora de carne y hueso se ve impelida a poner en escena a costa de su propio cuerpo, en un momento de extrema vulnerabilidad, fruto en gran parte de la exposición que ha supuesto escribir ese relato no ficcional sobre la vida y la muerte de su madre. L.

<sup>11</sup> Cabe preguntarse el porqué de esta elección, y la respuesta no es tan fácil. La tripartición da cuenta de la relación entre ambas —L. y D.—, quizás focalizando un poco más desde el lado de D. No obstante, ¿quién traiciona a quién? Y ¿en qué? Y ¿por qué? De nuevo, lo que responsamos delata la lectura escogida.

es, en consecuencia, algo/alguien que ama y odia, algo/alguien que la puede destruir, algo/alguien que es ella misma y no lo es. Entrará en juego como consecuencia directa de la puesta en escena de la figura de autora que Delphine performa:

J'avais écrit un livre dont je n'avais pas imaginé la portée.

J'avais écrit un livre dont l'effet au sein de ma famille et autour de moi se diffuserait en plusieurs vagues, dont je n'avais pas anticipé les dommages collatéraux, un livre qui ne tarderait pas à désigner mes appuis indéfectibles mais aussi mes faux alliés, et dont les effets retard se prolongeraient longtemps.

Je n'avais pas imaginé la multiplication de l'objet et ses conséquences [...] (De Vigan, 2015: 16).

Entre esta multiplicación del objeto estará el desdoblamiento de la figura autorial postulada y la literaturización en *D'après une histoire vraie* de la lucha por la imposición de una poética no ficcional, que dé continuidad al libro anterior. El título es ya un hallazgo: puede entenderse en el sentido en el que se ha traducido —*Basada en hechos reales*— pero la polisemia del *après* ['a partir de' y 'después'] permite una traducción extraña pero posible, que revela otro sentido: *De después de una historia real*, donde la historia real sería *Rien ne s'oppose à la nuit* y el libro que tenemos entre manos sería, en efecto, el que viene *después* de esa historia real. De este modo el mismo título contiene el desdoblamiento que cruza todo el libro: L. *versus* D.<sup>12</sup>

Por cuestiones de espacio, no voy a entrar en analizar la atracción que existe entre ambas mujeres y la relación de fusión amorosa que se acaba estableciendo entre ellas. Tampoco voy a entretenerme en el magistral juego de desdoblamientos que De Vigan desarrolla a lo largo del relato y que sostiene ese *nous est un autre je*, si se me permite un eco deformado de la frase de Rimbaud. Sí me detendré, no obstante, en las distintas poéticas de creación que las enfrentan. Como D., L. es escritora, pero otro tipo de escritora: escribe para los otros y las otras, en su nombre, normalmente personas famosas y textos de corte autobiográfico. Tiene, eso sí, una forma de rubricar sus textos y lo exige por contrato; es su *griffe* autorial secreta: “À la fin de chaque texte qu'elle terminait pour quelqu'un d'autre, elle écrivait le mot FIN, suivi d'une étoile (une sorte d'astérisque qui ne renvoyait à rien)” (De Vigan, 2015: 282). Le comparte este detalle a D., que se burla un poco por el desuso de la práctica de escribir “Fin” al final de los textos. Antes L. ya le había dado a conocer su particular método de trabajo.

<sup>12</sup> De hecho (y no es nada gratuito), es L. quien sugiere este libro a D., como algo ineludible, que terminará por escribir: “—Tu n'as jamais envisagé d'écrire un livre sur l'après? Un livre qui raconterait la parution de ton dernier roman, ses conséquences, ce qu'il a provoqué, précipité, ce qu'il a révélé. Cette manière dont il opère, à retardement” (De Vigan, 2015: 124). Y la teorización a propósito de este tipo de libro sigue en las páginas siguientes, reinsertándose la disputa de poéticas creadoras que mantienen ambos personajes a la que inmediatamente aludiré. Además, claro está, se trata de una reflexión metaliteraria a propósito del texto que tenemos en las manos, que se integra en el juego de la novela en torno a quién es la autora de la misma: D. o L.

Elle avait passé l'été précédent à Ibiza, dans la maison d'une célèbre animatrice de télévision, avec laquelle elle avait ainsi vécu plusieurs semaines. Elle avait adopté son rythme, rencontré ses amis, elle s'était fondue dans le décor. Peu à peu, les confidences étaient venues, au détour d'un petit déjeuner, d'une promenade nocturne, d'un lendemain de fête dans la maison désertée. L. avait tout enregistré, des heures d'échanges anodins au détour desquels surgissait parfois une révélation. Après quelques mois de travail, elle venait tout juste de terminer le livre. L. avait évoqué cette matière qui lui était offerte, une matière brute, vivante, quelque chose au fond qui relevait du Vrai, elle a prononcé le mot plusieurs fois, car au fond seul le Vrai comptait (De Vigan, 2015: 52).

El fragmento es extenso, pero merece la pena detenerse en él: por un lado, la rutina metodológica que sigue L. se parece, salvando las distancias, a la que De Vigan decía seguir en *Rien ne s'oppose à la nuit*. Por otro lado, es también la misma que L. está llevando a cabo con/tra D. La alabanza de la Verdad en mayúscula por parte de L. avanza la diferencia fundamental entre ambas escritoras y su poética de escritura por la que se enfrentarán, produciéndose un incremento paulatino de la violencia en la novela, hasta desembocar en el género del terror psicológico, a medida que se produce el desenlace<sup>13</sup>. A lo largo de la novela, hay distintos momentos donde L. y D. mantienen discusiones teóricas a propósito de la escritura, la ficción, la verdad y la demanda de los lectores. Así, por ejemplo, el capítulo que se desarrolla en la primera parte [páginas 97-109] despliega, durante una cena de las dos protagonistas, una rica reflexión teórica a propósito de la verdad, la ficción y la literatura. Hay otros momentos en el texto, pero me detendré en éste por su aparición temprana, su extensión y porque sienta las bases del desafío interpretativo que la novela y su(s) autora(s) nos lanzan, y que es el centro de interés de este artículo.

### 3.2. El desafío de(s) la autora postulada

En el transcurso de una velada juntas, durante los preparativos de la cena, de forma súbita L. le pregunta a D. qué es lo que va a escribir ahora. Tras apurar la copa de vino tinto, D. se decide a compartir, a grandes líneas, el proyecto alrededor de la telerrealidad y la sobreexposición sobre el que ha estado trabajando y que tendrá como protagonista un personaje inventado<sup>14</sup>. L. se muestra decepcionada. Le recrimina no estar haciendo lo que había enunciado en una entrevista a propósito de su siguiente libro, más personal aún que el precedente. D. responde que después de la experiencia de *Rien ne s'oppose à la nuit* ahora le apeste volver a la ficción. De nuevo, el repliegue metaliterario, la marca de que este libro que D. dijo que escribiría y ahora no se muestra dispuesta a escribir puede

<sup>13</sup> He ido aludiendo a esta cuestión que, sin embargo, no desarrollo en este texto. La mutación sigue, es evidente, la transformación de la relación entre ambas —L. y D.— y, como contribuyen a señalar los epígrafes de Stephen King que abren cada sección, es un terror que tiene que ver con la escritura, en relación con la identidad y la salvación. Poner en relación los epígrafes elegidos de King con la novela de De Vigan puede ser objeto de otro artículo.

<sup>14</sup> Un proyecto que ha acabado constituyendo, con transformaciones substanciales, pero focos de interés mantenidos, la que es hasta la fecha su última novela publicada: *Les enfants sont rois* (2021).

ser el que albergamos entre las manos. A lo largo del intercambio conversacional que sigue entre ambas protagonistas, se debate sobre la función de la literatura, así como la relación de la escritura con la ficción y la verdad. A juicio de L., la literatura debe ocuparse de la Verdad, de lo auténtico, mientras que para D. esa verdad no existe o, en cualquier caso, es inalcanzable y, además, cualquier textualización conlleva necesariamente ficcionalización.

—Mais il n’y a pas de vérité. La vérité n’existe pas. Mon dernier roman n’était qu’une tentative maladroite et inaboutie de m’approcher de quelque chose d’insaisissable. Une façon de raconter l’histoire, à travers un prisme déformant, un prisme de douleur, de regrets, de déni. D’amour aussi. Tu sais très bien tout cela. Dès lors qu’on ellipse, qu’on étire, qu’on resserre, qu’on comble les trous, on est dans la fiction (De Vigan, 2015: 105).

La decepción de L. muda velozmente a rabia ensordecida. Replica:

—Je ne te parle pas du résultat. Je te parle de l’intention. De l’impulsion. L’écriture doit être une recherche de vérité, sinon elle n’est rien. [...] Il n’y a d’écriture que l’écriture de soi. Le reste ne compte pas (De Vigan, 2015: 105-106).

D. vuelve a la carga con la constatación de que es imposible distinguir entre lo que la crítica gusta de tipologizar como géneros textuales distintos, porque el territorio de la producción literaria es la ficción:

—Tu sais, la fiction, l’autofiction, l’autobiographie, pour moi, ce n’est jamais un parti pris, une revendication, ni même une intention. C’est éventuellement un résultat. En fait, je crois que je ne perçois pas les frontières de manière aussi claire (De Vigan, 2015: 107).

He aquí dos enfoques distintos sobre el fenómeno literario: uno que se centra en la intención de Verdad que acompaña la escritura e interpela una lectura en clave de autenticidad; el otro que focaliza en la materialidad del texto resultante y su apertura interpretativa, e invoca una lectura ficcional que todo texto, en cuanto a tal, requiere. He aquí las dos poéticas que pugnan y conviven en *D’après une histoire vraie*, representadas por L. y D. respectivamente. El capítulo cierra con unas palabras de L., que se acercan a la amenaza de la imposición de un destino:

—Ton livre caché, moi je sais ce que c’est. Je le sais depuis le début. Je l’ai compris la toute première fois où je t’ai vue. Tu portes ça en toi. Nous portons ça en nous Toi et moi. Si tu ne l’écris pas, c’est lui qui te rattrapera (De Vigan, 2015: 109).

Quedan establecidas<sup>15</sup>, en esta escena, las bases del desafío que el libro nos lanza en el desarrollo de la trama: ¿Leemos *D’après une histoire vraie* desde la invención ficcional

<sup>15</sup> *Establecidas* es el término justo. Las dos poéticas de escritura irán reapareciendo hasta el último carácter impreso en el libro. Así, por ejemplo, entre las páginas 188 y 189 se halla nuevamente la insistencia de L.

o desde el relato de la verdad? ¿Es D. o es L. quien escribe el texto que conforma el libro que leemos? ¿Con qué posición lectora nos alineamos? ¿Con aquella que rastrea en el texto resquicios de una revelación verdadera, incluso acontecimientos factuales de indudable autenticidad? ¿O bien con la que acepta el pacto de ficción y se entrega al juego de simulación verdadero de otro modo, aunque sea únicamente desde el ámbito de la verosimilitud que el propio texto construye?

La tercera hipótesis de lectura que trato de sostener en este análisis radica, pues, en que *D'après une histoire vraie* obliga a la persona que lee a tomar una responsabilidad interpretativa que la novela plantea, sustenta, pero se resiste magistralmente a resolver de forma unívoca. Desde luego estamos en el ámbito de la ficción y no hay una sola verdad. Una lectura desde la Verdad sería posible solamente si se arguyera que ha sido L., en tanto que una existencia de carne y hueso separada de D., ejerciendo su trabajo habitual de escritora en la sombra, quien ha escrito el relato y publicado el libro con el nombre de Delphine de Vigan.

Pocos lectores se acomodarán a esta posibilidad que, por otro lado, en mi lectura deshecho, además, porque es incompatible con mi segunda hipótesis. La sensación que consigue generar el texto es la de una confusión dentro de una ficción, que se erige como espejo/espejismo de lo real. ¿Quién es L.? ¿Un ser encantador y maquiavélico que consigue apoderarse de la narración y la vida de la escritora de *Rien ne s'oppose à la nuit*? ¿La encarnación de la figura de autora postulada, resultante de esta novela que se obstina en permanecer y de la cual Delphine de Vigan no quiere/puede/sabe (la relación es ambigua) desembarazarse? ¿Conforman D. y L. un doble? La respuesta está en la novela, en la lectura de la novela que cada quien forja. De Vigan nos invita a percatarnos del poder de la ficción y a tener que enfrentarnos con mirada crítica y reflexiva a lo mismo que proyectamos en la lectura, nuestros axiomas ciegos de interpretación de la literatura.

De este modo, De Vigan no se pliega a la fórmula de su éxito ni a la demanda de repetirla, o sí, pero dentro de la creación de una estructura ficcional que tematiza la creación literaria y sus peajes, la dificultad de la escritura, los conflictos conceptuales, éticos y vitales que entraña, y encarna todo ello en un libro en tanto que relato y objeto. Recurre a la estrategia de convertir el lugar de la autora postulada en un lugar conflictuado y conflictivo, dual, complejo, que dificulta a quien lee determinar quién es la autora postulada e incluso —si se me permite el juego fácil— postular una autora. En las páginas finales, una sorprendida D. recibirá dos SMS de su editora, el primero acusando el recibo del manuscrito de la novela, y el segundo entusiasmada por la lectura del mismo. Y al llegar a la conclusión del relato, nos encontraremos la palabra FIN seguida del consabido asterisco que nos remite, puesto conocemos su firma secreta, a L. como autora del mismo.

---

en la *verdad* como objeto y fin último de la literatura: “Pourquoi crois-tu que les lecteurs et les critiques se posent la question de l'autobiographie dans l'œuvre littéraire? Parce que c'est aujourd'hui sa seule raison d'être: rendre compte du réel, dire la vérité. Le reste n'a aucune importance. Voilà ce que le lecteur attend des romanciers : qu'ils mettent leurs tripes sur la table” (De Vigan, 2015 : 188).

A pesar de su carácter anunciado o relativamente fácil de prever, el efecto no deja de acercarse al de la metalepsis, aunque no haya, en sentido estricto, una transgresión de nivel narrativo sino una polivalencia a propósito de la propietaria de voz narrativa, en correlación con la indeterminación de quién es la autora postulada del texto. La cubierta del libro *emerge* igualmente del relato del mismo:

Avant que j'aie pu répondre, elle a cherché dans la boîte et a tendu vers moi, pour approbation, une série de trois Photomaton en noir et blanc. La photo manquante avait dû servir pour ma carte d'étudiante.

Je l'ai vue ranger la série avec précaution dans son portefeuille sans attendre ma réponse.

Je crois que c'est ce jour-là qu'elle m'a dit cette phrase que j'ai notée sur un Post-it juste après son départ :

—Nous avons beaucoup de choses en commun. Mais toi seule peux les écrire. (De Vigan, 2015: 203).

#### 4. ÚLTIMAS REFLEXIONES

*D'après une histoire vraie* se aviene a la definición de *auto(r)ficción* que acuñan Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo:

La diferencia entre autoficción y *autorficción* reside en el hecho de que en la última, el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo así hincapié en la artificialidad del relato (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 21).

No obstante, si en la *auto(r)ficción* el autor tiene que mostrar que está fingiendo ser otro personaje, “dejar ver que lleva una máscara para que el espectador pueda disfrutar el proceso de metamorfosis, la ambivalencia de realidad y apariencia” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 17), en *D'après une histoire vraie* De Vigan dificulta esa complicidad afinitiva porque conflictúa el lugar de la autoría postulada. De este modo, a través de una labor textual de orfebre, elabora y mantiene en ese espacio la incómoda ambigüedad de una doble identidad autorial [D. y L.] en pugna, como lo están las poéticas creativas que [las] sostienen. En mi lectura, ambas son *la* autora, conviven en Delphine De Vigan, que pone así en escena el esfuerzo que implica encarnar *una* autora, asumir la postura autorial, su ethos<sup>16</sup>. No es solamente *un* personaje del autor que irrumpe al final —último carácter del texto— como [potencial] autora [L.], sino que hay dos potenciales autoras en frotación continua y la que se identifica con la [presunta] autora real es, precisamente, la *otra* [D.], que es quien tiene la voz narrativa o, al menos, con quien esa voz narrativa se autoidentifica. El lector no podrá no responder al reto de leer la novela autorreflexionando a propósito de sus propias asunciones de lo que es *referencial* o *ficcional*. Ese es el desafío

<sup>16</sup> Uso los conceptos de Jérôme Meizoz y Dominique Maingueneau, respectivamente; nociones que no he usado en este análisis pero que sería del todo pertinente e iluminador leer esa incomodidad autorial desde estas nociones. Cf. Pérez y Torras (2016), esp. 187-204 y 131-154, según el orden citado.

que este libro nos lanza desde una poética o desde otra, o desde algún lugar que negocia con una y otra, sin resolución definitiva y dejando una serie de conclusiones inestables, que más vale denominar (in) conclusiones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELORY-MOMBERGER, C. (2014). “Experiencia y formación. Biografización, biograficidad y heterobiografía”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 19.62, 695-710.
- DE VIGAN, D. (2011). *Rien ne s’oppose à la nuit*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- \_\_\_\_ (2015). *D’après une histoire vraie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès.
- ÉNAUDEAU, C. (1999). *La paradoja de la representación*, J. Piatigorsky (trad.). Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.
- GASPARINI, P. (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- NEHAMAS, A. (1981). “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal”. *Critical Inquiry* 8.1, 133-149.
- \_\_\_\_ (1986). “What an Author is”. *The Journal of Philosophy* 83.11, 685-691.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. y TORRAS, M., eds. (2016). *Los papeles del autor/a*. Madrid: Arco / Libros.
- TORO, V.; SCHLICKERS, S. Y LUENGO A., eds. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Verveert.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 25/05/2022