

***Une Fille amoureuse* de Pauline Réage: une autofiction avant la lettre?**

Pauline Réage's *Une Fille amoureuse*: autofiction avant la lettre?

MATHILDE TREMBLAIS

Doctora por la Universidad del País Vasco
mathilde.tremblais@hotmail.com

Abstract

This article examines Pauline Réage's *Une Fille amoureuse*, a text that can be categorized as belonging to the vast field of writings on the self. Among the various types of current intimate literature, *Une Fille amoureuse* is closer to autofiction, a kind of text that has progressively taken over the literary landscape of the 21st century. It was published in 1969, which makes it not only prior to the first conceptualization tentatives that resulted from autofiction, but also prior to the appearance of the very notion of autofiction. This study enquires into the distinctive traits of autofiction present in *Une Fille amoureuse*, in which Pauline Réage explores the boundaries between novel and autobiography, allowing a feminine voice to unfold as it is revealed by the writing itself.

Key-words

Pauline Réage, autofiction, writings on the self, invention of the self, intimacy.

Résumé

Cet article propose d'étudier *Une Fille amoureuse* de Pauline Réage, un texte qui s'inscrit dans le champ très vaste des écritures du moi. Parmi les différents modèles de littérature intime existants, *Une Fille amoureuse* se rapproche de l'autofiction, un type textuel qui a progressivement envahi le paysage littéraire du début du XXI^e siècle. L'œuvre a été publiée en 1969, elle est donc antérieure aux premières tentatives de conceptualisation auxquelles l'autofiction a donné lieu et elle est aussi antérieure à l'apparition même de la notion d'autofiction. Cet article analyse les traits distinctifs de l'autofiction que réunit *Une Fille amoureuse*, un récit dans lequel Pauline Réage explore les frontières entre la fiction romanesque et la réalité autobiographique et laisse s'exprimer une voix féminine qui se dévoile tout en s'inventant par le jeu de l'écriture.

Mots-clés

Pauline Réage, autofiction, écritures du moi, invention de soi, intimité.

1. Introducción

Pauline Réage (1907-1998) es el pseudónimo bajo el que se oculta Dominique Aury, una periodista y crítica literaria francesa que hizo una brillante carrera en el mundo de la edición. Esta mujer de letras, que desde niña había soñado con ser escritora, emprendió su carrera componiendo textos sobre el arte para revistas, primero en 1937 para *L'Insurgé* y, un año después, para *Combat*. Hasta la Liberación, Dominique Aury ejerció una actividad en el seno de la revista *Les Lettres françaises* y, en 1945, se convirtió en la única secretaria de redacción de *L'Arche*, una revista que había sido creada en Argel el año anterior por Jean Amrouche, André Gide, Jacques Lassaigne et Edmond Charlot.

Después participó de la vida de la prestigiosa editorial Gallimard, entrando en 1950 en el comité de lectura y fue, a partir de 1953, la secretaria de la *Nouvelle Revue Française*. Durante veinticinco años, Dominique Aury fue la única mujer del comité de lectura de la editorial Gallimard, un comité que contaba con personalidades tan destacadas como Jean Paulhan, Raymond Queneau y Albert Camus. Sin lugar a dudas, la actividad que Dominique Aury desempeñó como crítica fue importante, prueba de ello es el hecho de que su libro *Lecture pour tous* se vio galardonado por el Grand Prix de la crítica literaria en 1958.

En relación con su intensa labor como crítica literaria, es preciso añadir que Dominique Aury es la autora de varios prefacios, tanto de obras de escritoras consagradas como Marguerite Yourcenar como de obras conjuntas que tratan aspectos de la literatura francesa, a modo de ejemplo redactó el prefacio de *Tableau de la littérature française de Madame de Staël à Rimbaud*, publicado por Gallimard en 1974. Asimismo, Dominique Aury ha firmado prefacios en volúmenes que abordan cuestiones relativas a la traducción, como el del libro de Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, publicado por Gallimard en 1963. Se distinguió también por haber realizado numerosas traducciones, principalmente del inglés al francés, por ejemplo en 1949 tradujo *Le cher disparu* de Evelyn Waugh, en 1963, el relato corto titulado *La Fêlure* de Francis Scott Fitzgerald y, en 1970, *Les urnes funéraires* de Thomas Browne. También como traductora, dio a conocer a autores de lengua inglesa y, a través de sus notas de lectura, defendió y promovió casi siempre a mujeres escritoras como Virginia Woolf.

Además de su intensa labor como periodista, crítica literaria y traductora, Dominique Aury es la autora, no muy conocida, de unos libros sobre la poesía francesa. Colaboró en la elección de las ilustraciones poéticas del libro de Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, que la editorial Gallimard publicó en 1939. Cuando estalló la guerra, Dominique Aury orientó sus investigaciones hacia la poesía del siglo XVII y publicó en 1943 el libro *Poètes précieux et baroques*, en una pequeña editorial hoy desaparecida, Les Éditions de Tours. Siguió explorando en el ámbito de la poesía religiosa y en 1943 vio la luz *Anthologie de la poésie religieuse française*. A lo largo de su carrera, Dominique Aury contribuyó a dar

a conocer obras de poetas, por ejemplo colaboró a reunir textos para el volumen *Poètes d'aujourd'hui*, publicado en 1947 por Jean Paulhan en la editorial La Guilde du livre à Lausanne.

Cambiando totalmente de registro, la autora se adentró en el territorio muy particular de la literatura erótica y lo hizo valiéndose de un pseudónimo de mujer, el de Pauline Réage. Este nombre está íntimamente unido a *Histoire d'O*, una novela que marcó un hito en la literatura erótica y que causó escándalo, no solamente por el tema sulfuroso sino también por haber sido escrita por una mujer. Cuando se publicó por primera vez, en 1954, Dominique Aury era una mujer de letras respetable y la secretaria de redacción de la prestigiosa *Nouvelle Revue Française*. Durante toda su vida, la escritora, que dominaba a la perfección las reglas de la clandestinidad que tanto aficionaba, negó que fuera la autora de *Histoire d'O*. Solamente al final de su vida, aceptó prestarse a una entrevista, con la condición de que se hiciera pública tras su muerte. Y es en esa entrevista¹ cuando Dominique Aury confesó, por primera vez, que era la autora de esa singular obra erótica.

El éxito notorio que alcanzó *Histoire d'O* hizo sombra a otro relato de Pauline Réage que lleva por título *Une Fille amoureuse*, un texto corto que, a nuestro conocimiento, no ha dado lugar a estudios pero que, no obstante, presenta un interés innegable puesto que ofrece una autoficción *avant la lettre*, es decir una autoficción antes de que este concepto llegue a teorizarse. En efecto, *Une Fille amoureuse* es anterior a las investigaciones teóricas que se han llevado a cabo sobre la autoficción y también es anterior a *Fils*, la obra que Serge Doubrovsky publicó en 1977 y que suele citarse como el acta de nacimiento de la autoficción.

Este artículo se propone analizar los rasgos distintivos de la autoficción que están presentes en *Une Fille amoureuse*, empezando por las modalidades narrativas del relato que oscila entre la ficción y la autorreferencialidad. El alcance autoanalítico que caracteriza la autoficción será tratado a través de la figura de la autora que irrumpe en el texto para pensarse. La invención de uno mismo que despliega la autoficción y la dimensión onírica que sugiere se analizarán en *Une Fille amoureuse*, un relato que da voz a la intimidad exacerbada de una mujer que sueña su propia vida a través del acto de recreación de sí que permite la escritura.

2. Entre ficción y autorreferencialidad

Une Fille amoureuse cuenta la historia de dos amantes, de sus fugaces encuentros en distintos decorados parisinos. En el incipit de la obra, la protagonista expresa a su amante su anhelo de escribir para él relatos eróticos: “Une fille amoureuse dit un jour à l’homme qu’elle aimait: moi aussi je pourrais écrire de ces histoires qui vous plaisent... Vous croyez?”

¹ Nos estamos refiriendo a *Vocation: clandestine*, la serie de entrevistas a Dominique Aury realizadas por Nicole Grenier en 1988 y cuyo texto Gallimard retranscribió y publicó en 1999, es decir un año después de la muerte de la autora. La introducción de *Vocation: clandestine* hace notar acerca de Dominique Aury: “Pour la première fois elle s’expliquait aussi à visage découvert sur ce roman qui fit scandale en son temps et qu’elle avait signé Pauline Réage” (Aury, 1999: 9-10).

répondit-il” (Réage, 2003: 205). Así emprende, para seguir seduciéndolo, la redacción de textos eróticos, de fantasías secretas y de deseos ocultos. Confía sus relatos a su amante, quien descifra en ellos extrañas correspondencias entre la mujer y la protagonista que pone en escena. Durante meses, el personaje femenino de *Une Fille amoureuse* va entregando en mano o por correo capítulos o fragmentos de capítulos a su amante. El conjunto que forman los relatos escritos por la mujer se convierte luego en el manuscrito de la obra *Histoire d’O*.

La concentración narrativa y la ambigüedad creciente presentes en *Une Fille amoureuse* confieren a este texto su interés. La escritora Régine Deforges publicó unas conversaciones que intercambié con Pauline Réage, *O m’a dit, entretiens avec Pauline Réage*. En ellas, confiesa la conmoción² que causa en las mujeres la lectura de *Une Fille amoureuse* y también manifiesta a su autora el entusiasmo que siente hacia esta obra:

— Est-ce que je peux vous dire aussi que j’ai pour vous un immense respect et une immense admiration. Admiration pour l’écrivain d’*Histoire d’O* et d’*Une Fille amoureuse*, une demi-confession bouleversante qu’on ne connaît pas assez. Respect pour la femme qui se découvre un peu dans ce dernier texte [...] (Deforges, 1975: 6-7).

Régine Deforges ve en *Une Fille amoureuse* una confesión a medias de una mujer que se desvela y sugiere de esta manera que la obra se inscribe en el ámbito de las escrituras del yo. En efecto, Pauline Réage, a lo largo de la narración, sitúa al lector entre la ficción novelesca y la realidad autobiográfica. Explora así sutilmente las fronteras, borrosas y tenues, que existen entre la ficción y la autorreferencialidad, éste es el principal argumento que permite afirmar que *Une Fille amoureuse* constituye un modelo de autoficción.

Serge Doubrovsky, en la contraportada de su obra *Fils*, define la autoficción como una “fiction d’événements et de faits strictement réels”. Retomando esta definición del fundador de la autoficción, Sébastien Hubier, en su ensayo *Littératures intimes. Les expressions du moi de l’autobiographie à l’autofiction*, designa la autoficción como: “un genre indécis, hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel” y, a continuación, escribe: “Ce type textuel se caractériserait par les corrélations unissant fiction et référentialité” (Hubier, 2003: 122). Veamos cómo en la obra de Pauline Réage se entrelazan lo ficcional y lo autorreferencial.

El inicio de *Une Fille amoureuse* sumerge al lector en un relato en tercera persona, en el que una voz heterodiegética domina la narración. Prevalecen los tiempos verbales del pasado y la descripción es omnipresente. Las primeras líneas de *Une Fille amoureuse* adoptan así la apariencia de un texto novelesco clásico. El lector atribuye, sin dudar, una existencia ficcional a los dos protagonistas del relato, a la mujer y a su amante, que están designados por los pronombres personales “elle” e “il”.

2 Régine Deforges confiesa así a Pauline Réage: “Savez-vous que toutes les femmes à qui j’ai fait lire *Une Fille amoureuse* ont pleuré en le lisant ?” (Deforges, 1975: 7). Conviene precisar aquí que cuando Pauline Réage acepta prestarse a una entrevista con Régine Deforges en 1975, lo hace ocultándose bajo la máscara de Pauline Réage, sin revelar su verdadero nombre.

El modo narrativo novelesco del inicio del texto nos induciría a pensar que *Une Fille amoureuse* es una ficción. Sin embargo, a continuación el modo de enunciación cambia. El lector descubre que tras la tercera persona empleada en el principio del texto se esconde, en realidad, la autora-narradora Pauline Réage. En efecto, la primera persona se disimula bajo la máscara de un falso impersonal y, en consecuencia, el modo de enunciación heterodiegético del inicio que funcionaba como un indicio ficcional se altera. La restitución de la identidad se produce en las líneas siguientes:

Un soir, après ce “Vous croyez?” de la première page, et sans avoir idée qu’elle trouverait un jour sur un cadastre le nom de Réage et se permettrait d’emprunter à deux célèbres dévergondées, Pauline Borghèse et Pauline Roland, leur prénom, un soir, celle pour qui je parle aujourd’hui, à bon droit, puisque si je n’ai rien d’elle, elle a tout de moi, et d’abord la voix, un soir cette fille, au lieu de prendre un livre avant de s’endormir, couchée en chien de fusil sur le côté gauche, un crayon bien noir dans la main droite, commença d’écrire l’histoire qu’elle avait promise (Réage, 2003: 205-206).

A lo largo del texto se va perfilando la identidad de los nombres, un rasgo definitorio de la autobiografía según Philippe Lejeune, el teórico de la literatura quien se ha impuesto como uno de los principales investigadores sobre el género autobiográfico desde que publicó en 1975 *Le Pacte autobiographique*. En este ensayo de referencia sobre la autobiografía, Philippe Lejeune sostiene: “Pour qu’il y ait autobiographie, il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage” (Lejeune, 1996: 15). Esta condición se cumple en *Une Fille amoureuse*, el lector descubre que la autora, la narradora y la protagonista comparten la misma identidad onomástica, una identidad que se confirma tras las últimas líneas en las que aparece la firma de Pauline Réage. Ésta es una forma significativa para la autora de entablar con su lector un pacto autobiográfico, que es a la vez un pacto referencial, así lo afirma Philippe Lejeune: “Le pacte référentiel, dans le cas de l’autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique” (Lejeune, 1996: 36).

A pesar de presentar estas características propias del género autobiográfico, *Une Fille amoureuse* no puede considerarse como una autobiografía en el sentido estricto puesto que en su texto Pauline Réage no elabora un relato retrospectivo de su propia existencia, haciendo hincapié en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad³. Además de no ser retrospectivo ni cronológico, el relato que ofrece Pauline Réage no abarca un lapso de tiempo suficiente para que emerja el destino en devenir de su propia vida. No respeta de esta forma la condición del género que establece Jean Starobinski según la cual la autobiografía ha de presentar un relato cuyo desarrollo narrativo “doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu’apparaisse le tracé d’une vie” (Starobinski, 1970: 257).

3 Éstos son los otros criterios que destaca Philippe Lejeune para proporcionar de la autobiografía la siguiente definición: “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1996: 14).

De este modo, *Une Fille amoureuse* es un texto que obedece al mismo tiempo a una lógica novelesca y a una lógica autobiográfica pero que, no obstante, nunca llega a ser una pura ficción ni una autobiografía como tal sino que va oscilando continuamente entre los dos registros. Así, en la obra se van alternando sutilmente dos voces narrativas. La primera es una voz heterodiegética, como si fuera la de un cronista, y la segunda en aparecer y que se impone conforme avanza el texto, es la voz autodiegética, la voz que corresponde a la de la escritura íntima. La voz autodiegética cumple la función de confortar al lector en su espera de la sinceridad del autor puesto que el *yo* que se expresa en la literatura íntima proporciona la ilusión de una comunicación real y crea un efecto de confianza. Por lo tanto, en *Une Fille amoureuse*, la narradora autodiegética respeta la forma constitutiva de la enunciación autobiográfica pero la autora Pauline Réage transgrede los códigos de la comunicación referencial cada vez que hace reaparecer signos de ficcionalidad, como la voz heterodiegética. Las libertades tomadas con el sistema de las modalidades narrativas, como los cambios de focalizaciones, son criterios esenciales del género autoficcional.

Otro rasgo de la escritura ficcional presente en *Une Fille amoureuse* estriba en el carácter metadiscursivo del texto. Sébastien Hubier subraya en este sentido: “L’autofiction est inéluctablement métadiscursive” y, a continuación, añade: “le métadiscours joue aussi bien sur l’accreditation autobiographique des faits relatés que sur leur possible fictionnalisation” (Hubier, 2003: 128). En su ensayo *Est-il je ?, Roman autobiographique et autofiction*, Philippe Gasparini se interesa por el metadiscurso y destaca el “métadiscours fictionnaliste” (Gasparini, 2004: 130-133) y el “métadiscours référentiel” (Gasparini, 2004: 136-140), dos tipos de metadiscurso que están presentes en *Une Fille amoureuse*. El primero contribuye a la ficcionalización del texto, así Pauline Réage escribe a propósito de su obra: “Inventer une histoire est un drôle de piège” (Réage, 2003: 213), una frase que enseguida deja lugar al metadiscurso referencial cuando la autora asegura: “bien sûr rien n’est inventé” (Réage, 2003: 214). Estas dos citas en las que intervienen dos metadiscursos aparentemente antagónicos recogen la ambivalencia propia de la autoficción.

Como se ha dicho antes, el relato de *Une Fille amoureuse* arranca como si fuera una ficción clásica, con una voz heterodiegética que poco a poco va borrándose conforme avanza el texto para dejar lugar a la voz de la narradora homodiegética, que es la protagonista de la historia que cuenta, haciendo emerger así el discurso que predomina en esta obra y cuyas particularidades son dignas de interés. De este modo, en *Une Fille amoureuse* la enunciación está presente a través de los pronombres que ilustran el acto de comunicación. El “je” de la narradora aparece reiterado, brindando de esta manera al texto una impresión muy nítida de subjetividad. El “vous” emerge en el relato cuando la narradora-autora se dirige a su lector o a sus lectores, creando así una forma de diálogo. En este sentido, la voz de la narradora-autora interpela al lector mientras cuenta acerca de su protagonista:

Au matin, elle rangea le bloc, qui contenait les deux commencements que vous connaissez, puisque si vous lisez ceci, c'est que vous avez pris déjà la peine de lire toute l'histoire, et que vous en savez donc aujourd'hui plus long qu'elle n'en savait à ce moment-là (Réage, 2003: 207).

En este fragmento, la autora-narradora convierte al lector en el testigo privilegiado de *Une Fille amoureuse*, en un espectador capaz de ejercer su mirada crítica puesto que conoce el desenlace de la intriga, sabe que el relato que la protagonista está escribiendo para su amante dará lugar a *Histoire d'O*, una obra que ya ha leído porque precede *Une Fille amoureuse* y le da su significado.

A veces, la autora-narradora interpela de modo directo al lector o a sus lectores, por ejemplo, lo hace cuando describe escuetamente una calle de París en la que los dos amantes se han citado y añade en referencia a dicha calle: “(Ne cherchez pas, il y en a beaucoup de semblables, et peu importe laquelle)” (Réage, 2003: 208). Asimismo, al inicio de *Une Fille amoureuse*, la autora-narradora inserta dentro de su texto este otro paréntesis “(cependant nous retrouverons les asters)” (Réage, 2003: 205), suscitando cierta expectación, una expectación que se disipa al final de la obra cuando aclara: “bien sûr rien n'est inventé, et pas davantage les asters, dont je vous avais dit qu'on les retrouverait” (Réage, 2003: 214). Tenemos la impresión de que, de esta manera, la autora-narradora cumple con la promesa hecha a su lector en las primeras líneas de su relato. Estos recursos con los que Pauline Réage llama la atención del lector y lo hace participar confieren a *Une Fille amoureuse* la forma y el ritmo muy vivos propios de un discurso.

Las marcas espacio-temporales situadas en relación con el momento de la enunciación también nos permiten afirmar que el discurso se impone en el texto de *Une Fille amoureuse*. El presente, el pasado compuesto y el futuro acaban siendo los tiempos más utilizados, así como las señas temporales propias del discurso: “Demain”, “après-demain” (Réage, 2003: 208). Además, el discurso que domina *Une Fille amoureuse* se caracteriza por exclamaciones e interrogaciones que abundan en el texto y también por el empleo del presente que une el tiempo de la enunciación con el tiempo del enunciado: “celle pour qui je parle aujourd'hui, à bon droit, puisque si je n'ai rien d'elle, elle a tout de moi, et d'abord la voix” (Réage, 2003: 206-207).

3. La figura de la autora

A medida que *Une Fille amoureuse* se vacía de su sustancia novelesca, la voz de la autora se hace cada vez más nítida y acaba imponiendo su presencia. El complejo sistema de intertextualidad que Pauline Réage despliega en su obra contribuye sin duda a intensificar la figura de la autora que va emergiendo paulatinamente en el relato hasta dominarlo. El dispositivo intertextual al que recurre Pauline Réage logra introducir la presencia de *Histoire d'O*

en las líneas de *Une Fille amoureuse*, cumpliendo así con la función que Philippe Sollers atribuye a los textos y que consiste precisamente en abarcar o influir en otros textos: “tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l’accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur” (Sollers, 1980: 279). Estas palabras describen el papel que desempeña *Une Fille amoureuse*, un texto que invita a una relectura de *Histoire d’O*, que abre sus significados y concede mayor profundidad a la novela erótica.

La figura de la autora Pauline Réage irrumpe en *Une Fille amoureuse* a través de las múltiples referencias a *Histoire d’O* que salpican muy significativamente la segunda parte del texto. Lo más evidente es que volvemos a encontrar en *Une Fille amoureuse* los nombres de los protagonistas centrales de *Histoire d’O*, desde O hasta René, Jacqueline o Sir Stephen, así como los lugares en los que se desarrolla esta novela, París y Roissy. De esta manera, Pauline Réage, en las pocas páginas de las que consta *Une Fille amoureuse*, relaciona lugares y seres pertenecientes a distintas épocas, haciéndolos coexistir en un mismo espacio textual. Esta técnica propia de la autoficción construye un complejo laberinto en el que le resulta al lector difícil no extraviarse.

Cabe insistir en la intertextualidad que impregna profundamente *Une Fille amoureuse*, en las correspondencias, explícitas o implícitas, que Pauline Réage establece entre este texto y su novela *Histoire d’O*. René, el amante de O en esta última obra, reaparece en las páginas de *Une Fille amoureuse* cuando la autora proporciona la siguiente aclaración: “René, par exemple (prénom nostalgique), était le souvenir, non, la trace d’un amour adolescent, plutôt d’un espoir d’amour qui n’avait jamais eu d’autre existence, et René n’avait jamais soupçonné que j’aurais pu l’aimer” (Réage, 2003: 212). Pauline Réage logra despertar dudas en el lector cuando confiere aquí una consistencia real a René, un protagonista que, a la lectura de *Histoire d’O*, creíamos puramente inventado.

En *Une Fille amoureuse*, Pauline Réage también convierte a la protagonista Jacqueline de *Histoire d’O* en un personaje real. En efecto, despoja a Jacqueline de su carácter ficcional y hace de ella una chica de carne y hueso a la que atribuye su primer amor juvenil. Además de la Jacqueline de la adolescencia, la autora se inspira en otra mujer que no vio más que una vez en su vida y construye, a partir de la imagen que guardó de ella, el personaje de Jacqueline. Con estas palabras lo explica: “Reste que Jacqueline, cette vraie Jacqueline, ne figure dans l’histoire que par son prénom et ses cheveux clairs. Celle de l’histoire est plutôt une jeune actrice méprisante et pâle, avec qui j’avais un jour déjeuné rue de l’Eperon” (Réage, 2003: 213). En Jacqueline, Pauline Réage hace coincidir personas y tiempos diferentes, perturbando de nuevo a su lector quien no sabe si estos hechos pertenecen al recuerdo de la autora o si son el producto de su imaginación.

Otro tanto sucede con Sir Stephen, cuyo origen Pauline Réage desvela en las páginas de *Une Fille amoureuse*. Este personaje de *Histoire d’O*, probablemente inglés, de edad madura y dotado de una personalidad muy dominadora que se convierte en el amo de O,

encuentra su punto de partida en una persona real que una vez llamó la atención de la autora. Así, ésta confiesa que, un día en que se hallaba en un bar cerca de los Campos Elíseos su amante le señaló a un hombre que identificó como Sir Stephen: “Sir Stephen, lui, je l’ai vu, de mes yeux” y, a continuación, escribe que lo descubrió: “à demi assis sur un tabouret contre le comptoir d’acajou, silencieux, calme, avec cet air de prince aux yeux gris qui fascine les jeunes gens et les femmes” (Réage, 2003: 213). Estos rasgos corresponden a los que Pauline Réage atribuye al Sir Stephen de su novela *Histoire d’O*. De hecho, en *Une Fille amoureuse*, la autora no duda en reconocer que plasmó las características de ese desconocido que un día le señaló su amante en su personaje de papel, y que la inesperada complicidad que se estableció entre los tres inspiró su creación literaria:

Mais ce rapport muet, unilatéral, entre lui et mon compagnon, entre lui et moi, est reparu en éclair dix ans plus tard, au milieu de la nuit trouée par la lueur du phare à mon chevet, et la main sur le papier l’a fait renaître avec une signification neuve plus vite encore que la réflexion (Réage, 2003: 214).

Además de ciertos personajes como René, Jacqueline o Sir Stephen, la autora recuerda en *Une Fille amoureuse* a la protagonista emblemática de *Histoire d’O*. La heroína de la novela erótica, que lleva como nombre O, está evocada en *Une Fille amoureuse* a través de la referencia a su muerte: “Un jour pourtant le récit s’arrêta. Devant O, il n’y eut plus rien que cette mort vers laquelle obscurément elle courait de toutes ses forces, et qui lui est accordée en deux lignes” (Réage, 2003: 210). Aquí Pauline Réage despierta la perplejidad del lector puesto que el desenlace de *Histoire d’O* no narra la muerte de O, solamente uno de los dos finales posibles que prolongan la obra deja entrever la muerte hacia la que fatalmente se encamina la protagonista: “Il existe une seconde fin à l’histoire d’O. C’est que, se voyant sur le point d’être quittée par Sir Stephen, elle préféra mourir. Il y consentit” (Réage, 2003: 201).

Mediante este dispositivo intertextual que emplea Pauline Réage, los relatos de *Histoire d’O* y de *Une Fille amoureuse* se superponen, se completan y se enriquecen. Asimismo, el efecto de *mise en abyme* que de este modo logra la autora ayuda a la comprensión y al análisis de cada obra. En *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Philippe Gasparini repara en la reflexión sobre el texto que favorece la *mise en abyme*:

On dit qu’un récit est mis en abyme lorsque le narrateur y raconte l’écriture ou la narration d’un autre récit. En représentant la transmission d’un texte, la mise en abyme construit une *mimésis* de la situation d’énonciation. Ce n’est pas seulement par jeu que l’auteur met en place cette structure analogique, mais aussi, et surtout, pour proposer un commentaire de l’œuvre qu’il nous communique (Gasparini, 2004: 119).

En relación con el alcance reflexivo del texto, es preciso subrayar la dimensión autoanalítica patente en *Une Fille amoureuse*. Pauline Réage indaga en las partes de sí que aflorarían en el relato de *Histoire d’O* y que, curiosamente, no solamente estarían presentes

en su heroína O sino también en sus personajes masculinos. Así, no nos ha de extrañar que la narradora de *Une Fille amoureuse* llegue a preguntarse: “René est-il ce que j’aurais pu devenir, si j’avais été homme? Dévoué à un autre, au point de tout lui céder, sans même trouver anachronique cette démarche de vassal à suzerain? J’en ai peur” (Réage, 2003: 213). Pauline Réage sugiere que podría identificarse con René quien siente tal admiración hacia Sir Stephen que le acaba entregando a O.

La presencia en *Une Fille amoureuse* del nombre de Jean Paulhan⁴, a quien llegó el manuscrito de *Histoire d’O*, es otro enigma que la autora se complace en crear para desconcertar a su lector. Es sabido que Pauline Réage y Jean Paulhan eran amantes y que éste, amigo de Jean-Jacques Pauvert, contribuyó a la publicación de *Histoire d’O*. Tal vez por este motivo podamos pensar que, tras el personaje masculino de *Une Fille amoureuse*, el amante de la narradora que motiva y anima su proyecto literario, se oculta, en realidad, la figura de Jean Paulhan. Así, Pauline Réage aporta muchos indicios en *Une Fille amoureuse* que cumplen la función de aclarar la génesis de *Histoire d’O*, la historia secreta del manuscrito de esta obra, pero que, también, sirven para intrigar al lector.

El uso del pseudónimo Pauline Réage contribuye al misterio que impregna la narración de *Une Fille amoureuse*. Como se ha dicho al principio, tras este pseudónimo se disimula una mujer que responde al nombre de Dominique Aury. La verdadera identidad de la autora de *Histoire d’O* permaneció oculta hasta su muerte ya que el secreto y la discreción eran los valores que a lo largo de su existencia preservó Dominique Aury, una mujer que en la vida real desempeñaba una labor literaria muy reconocida. En *Dominique Aury*, la biografía dedicada a la autora de *Histoire d’O*, Angie David insiste en la dualidad que caracteriza a Dominique Aury y en el misterio que durante toda su vida la escritora se esmeró en cultivar⁵.

A partir de los elementos que remiten a la verdadera identidad de la autora y a las condiciones reales en las que concibió la escritura de *Histoire d’O*, Dominique Aury se aleja de sí misma y crea a Pauline Réage, su *yo* literario, con el que se inventa a sí misma, para lograr, de este modo, una imagen más reveladora de sí que la que refleja su *yo* real.

4. La invención de uno mismo

Hemos visto que el grado de autorreferencialidad que presenta *Une Fille amoureuse* nos obliga a identificar el *yo* de la narradora con el de la autora Pauline Réage y a relacionar este texto con el modo autodiegético. Sin embargo, la autora se complace a lo largo de su relato en enturbiar los códigos con el fin de desorientar a su lector y mantiene paradójicamente,

4 Le nombre de Jean Paulhan aparece una sola vez en *Une Fille amoureuse* (Réage, 2003: 210).

5 Angie David escribe en este sentido: “Pauline Réage est Dominique Aury, femme de lettres respectable, secrétaire de rédaction de la NRF aux côtés de Jean Paulhan, et sa maîtresse depuis plusieurs années. Il est en apparence invraisemblable qu’elle soit l’auteur de ce livre scandaleux, tant cette femme est discrète et courtoise. Mais c’est aussi une femme intelligente, moderne” (David, 2006: 19).

como antes se ha dicho, que en su obra: “bien sûr rien n’est inventé” y, al mismo tiempo, escribe: “Inventer une histoire est un drôle de piège”. Estas frases o elementos, aunque pueden parecer contradictorios a primera vista, recogen en el fondo la ambivalencia propia de la autoficción y su inscripción entre la verdad personal y la invención de uno mismo, dos ejercicios que coinciden en este tipo textual.

Si tomamos como base las definiciones inaugurales propuestas por Serge Doubrovsky, la autoficción aparece esencialmente como un juego de voces y de perspectivas narrativas. Más allá, el autor, que se ha sometido a un psicoanálisis⁶, también muestra la influencia que ejerce esta ciencia en su proyecto literario. Sin duda, la autoficción se ve motivada por el psicoanálisis que reveló los fenómenos del inconsciente que los autores plasman en sus obras. En esta perspectiva, Isabelle Grell afirma al inicio de su ensayo *L’Autofiction*:

Dès l’origine, l’autofiction est conçue comme l’autobiographie revisitée par la psychanalyse, impliquant que toute image de soi est une construction plus ou moins fictive dont il faut essayer de comprendre les raisons d’être (Grell, 2014: 10).

Conforme han ido progresando los análisis, la autoficción ha aparecido como un dispositivo que refleja el deseo de fabricarse, gracias a la literatura, una individualidad nueva. En torno a esta noción de invención está elaborada la tesis de Vincent Colonna, *L’Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Para el crítico, se puede denominar autoficcional cualquier obra a través de la que un escritor se esculpe, se forja o se crea una personalidad y una existencia, pero sin renunciar a su identidad real.

Pauline Réage ofrece en *Une Fille amoureuse* una reflexión muy profunda sobre la invención de la vida a través de la escritura. En el fragmento siguiente, después de expresar la reacción que causa al amante la lectura del manuscrito, la narradora da rienda suelta a sus pensamientos sobre la imagen de sí que crea la escritura, sobre el *yo* representado y proyectado, ese *yo* intencional y, tal vez, inconscientemente, el más verdadero de todos los que distinguen el ser:

Ce qui le passionnait, lui pour qui j’écrivais cette histoire, dit-elle encore, c’était le rapport qu’elle se trouvait avoir avec ma propre vie. Se pouvait-il qu’elle en fût l’image déformée, inversée? Qu’elle en fût l’ombre portée, méconnaissable, resserrée comme celle d’un promeneur au soleil de midi, ou méconnaissable encore, diaboliquement allongée comme celui qui revient de la mer atlantique, sur la plage vide, quand le soleil se couche en flammes derrière lui? Je voyais entre ce que je croyais être et ce que je racontais et croyais inventer à la fois une distance si radicale et une si profonde parenté que je ne m’y reconnaissais pas moi-même. Sans doute n’acceptais-je ma vie avec tant de patience (ou de passivité ou de faiblesse) que parce que je savais fidèlement retrou-

6 Serge Doubrovsky emprendió un psicoanálisis en 1968 cuando falleció su madre. Su psicoanalista, Robert Akeret, le aconsejó apuntar en un cuaderno los sueños que hacía. Robert Akeret debió de animar a Serge Doubrovsky al ejercicio de la escritura, como otros tantos psicoanalistas animaron a sus pacientes, por ejemplo Adrien Borel fue quien ejerció una influencia decisiva en el escritor Georges Bataille.

ver à volonté cette autre vie obscure qui console la vie, qui ne s'avoue pas, ne se partage pas (Réage, 2003: 211-212).

Estas líneas sugieren la pluralidad de facetas, a menudo contradictorias, que encierra el *yo* de la autora. La imagen deformada o la sombra irreconocible que genera la puesta en la escena literaria del *yo* sugieren la dificultad que atraviesa el autor cuando pretende circunscribir su *yo*, e incluso la imposibilidad de tal proyecto. Proyectar su *yo* en un texto literario provoca sin duda un fenómeno de distanciamiento para consigo mismo. La escritura autoficcional convierte en ilusoria la empresa del autobiógrafo que consistiría en hacer emerger un *yo* único, sujeto sólido e inquebrantable. Además, conviene subrayar que aún más que en la autobiografía, la lógica de la autoficción despliega una ambigüedad que mezcla la realidad y su representación. En esta óptica, podemos considerar que la escritura, que para el autor es inseparable de la vida, no sería a fin de cuentas más que un calco de la vida o, parafraseando a André Breton, más que el revés de lo real⁷. Desde esta perspectiva, la escritura ofrecería, no solamente un medio para lograr un conocimiento más justo de sí mismo y una comprensión más verdadera de los pormenores del *yo*, sino también, y sobre todo, del inconsciente.

Como sugiere Pauline Réage en las líneas de *Une Fille amoureuse*, la autoficción se funda en la convicción de que la vida es indescriptible e imperceptible, y por eso mismo, el *yo* del autor de autoficciones concibe la escritura como una búsqueda de una verdad que se sitúa en los márgenes de la realidad y de la imaginación. Este hecho explica que los universos que recrean las autoficciones resultan siempre insólitos.

La invención de uno mismo pone en juego otro tema propio de la autoficción, el sueño. El autor de literatura íntima que elige el modelo de autoficción sueña su propia vida, de ahí la dimensión onírica que fatalmente impregna su texto. Pauline Réage despliega en *Une Fille amoureuse* una escritura profundamente onírica, a la imagen y semejanza de la que caracteriza *Histoire d'O*. En esta última obra, el modo onírico es esencial a la historia de la novela y la lectura de las enracias de O se encamina como en un sueño. Otro tanto sucede en *Une Fille amoureuse*, un texto en el que el poder onírico se expresa a través de la escritura que adopta la apariencia de los sueños:

La fille écrivait comme on parle dans le noir à celui qu'on aime, lorsque les mots d'amour ont été retenus trop longtemps et ruissellent enfin. Pour la première fois de sa vie écrivait sans hésitation, sans répit, rature, ni rejet, écrivait comme on respire, comme on rêve (Réage, 2003: 207).

La omnipresencia de la noche en la obra acentúa la impresión onírica que se desprende de *Une Fille amoureuse*. Pauline Réage cuenta en este texto que ha concebido *Histoire d'O*

7 André Breton cree que la novela debe llamar la atención del lector “non plus sur le réel, ou sur l'imaginaire, mais, comment dire, sur l'envers du réel” (Breton, 1988: 812). Estas palabras del escritor hacen pensar en la definición de la autoficción, una noción que se sitúa en dos espacios duales.

de noche, que se trata de una novela que ha escrito esencialmente sola en su habitación, cuando la ciudad entra en silencio entre el declive del día y el amanecer. En el refugio de su cama, se aísla del mundo exterior y, en vez de leer antes de dormirse como otras tantas noches, empieza así a elaborar la historia que ha prometido a su amante. Emprende la búsqueda de las palabras justas, se entrega a la escritura en cuerpo y alma como si se abandonase a su amante, hasta que el día despunte:

Mais sous le petit phare allumé au chevet du lit, la main qui tenait le crayon courait sur le papier sans souci de l'heure ni de la clarté. [...] Le ronflement continu des voitures faiblissait, on n'entendait plus claquer de portières, Paris entraînait dans le silence. Elle écrivait encore à l'heure des boueux, et de la petite aube. Première nuit passée tout entière comme sans doute passent les leurs les somnambules, arrachée à elle-même, ou qui sait? rendue à elle-même (Réage, 2003: 207).

La protagonista de *Une Fille amoureuse* se vuelca en la escritura con pasión. La ambivalencia de las últimas palabras de esta cita, “arrachée à elle-même” y “rendue à elle-même”, sugiere el estado extremo y contradictorio en el que se halla la protagonista cuando se entrega a la escritura, al ejercicio a través del que emerge la esencia más íntima de su ser. Como se ha dicho, el grado autoficcional de *Une Fille amoureuse* se expresa en este acto de invención de uno mismo y de recreación de sí que permite la escritura.

El género autoficcional es, por definición, un territorio literario en el cual se despliega la fantasía. El carácter autoficcional de *Une Fille amoureuse* también se manifiesta gracias a las fantasías que la protagonista plasma en el cuaderno que escribe para seducir a su amante, a quien lee en voz alta fragmentos de sus textos eróticos:

[...] il fallait à la fille qui lisait s'interrompre, une fois ou l'autre, parce qu'il est possible en silence d'imaginer le pire et le plus brûlant détail, d'imaginer et d'écrire, mais non de lire à voix haute ce qui fut rêvé dans les interminables nuits (Réage, 2003: 209).

Estas líneas sugieren la dificultad que supone comunicar las errancias de su *yo* erótico. Está permitido fabular, inventarse las fantasías más extravagantes, contárselas a sí mismo, pero resulta embarazoso compartirlas o desvelarlas, incluso tan solamente a una persona, aunque se trate de su amante, como en el caso de la protagonista de *Une Fille amoureuse*. Así, no deja de ser sorprendente que la protagonista se abandone físicamente a este amante del que está enamorada, pero siente pudor cuando le narra sus sueños eróticos, como si temiera su mirada. La protagonista atribuye una suerte de poder castrador a su amante, con quien se atreve a dar rienda suelta a sus pasiones sexuales, pero no a comunicar las fantasías eróticas que escribe en silencio para él. Encontramos aquí la problemática que suscita la divulgación del *yo* erótico, el *yo* que consideramos como el más íntimo de los que nos definen.

Une Fille amoureuse encierra una reflexión muy profunda sobre los sueños, sobre el origen y el significado oculto de los sueños, tanto los que la protagonista hace cuando duerme

como los que construye con los ojos abiertos. En las líneas siguientes, la narradora distingue dos tipos de ensoñaciones, las que se apoderan de ella por la noche antes de dormirse y que presentan un carácter erótico claro y las que se adueñan de ella de día y que, a diferencia de las primeras, están ordenadas y razonadas:

D’où me venaient ces rêveries répétées et si lentes, juste avant le sommeil, toujours les mêmes, où l’amour le plus pur et le plus farouche autorisait toujours ou plutôt exigeait toujours le plus atroce abandon, où d’enfantines images de chaînes et de fouets ajoutaient à la contrainte les symboles de la contrainte, je n’en sais rien. Je sais seulement qu’elles m’étaient bénéfiques, et me protégeaient mystérieusement — à l’inverse des rêveries raisonnables qui tournaient autour de la vie diurne, tentaient de l’organiser, de l’apprivoiser. Je n’ai jamais su apprivoiser ma vie. Cependant tout se passait comme si ces étranges songeries y aidaient, comme si quelque rançon était payée par les délires et les délices de l’impossible : les journées qui suivaient en étaient bizarrement allégées, alors que le sage ordonnancement de l’avenir et les prévisions de bon sens se voyaient chaque fois démentis par l’événement (Réage, 2003: 210).

En esta cita, la narradora destaca la influencia benéfica de las fantasías eróticas, el poder que tienen para ayudarla a vivir y alejarla de la morosidad de la existencia cotidiana en la que vive presa. Las ensoñaciones eróticas que pueblan el inconsciente de la narradora en sus noches solitarias, las cadenas y los látigos de los que habla aquí, son las imágenes que inspiran la escritura de *Histoire d’O* y que configuran el erotismo de esta obra. La expresión a la que Pauline Réage recurre en este fragmento “les délires et les délices de l’impossible”, no puede sino recordarnos el universo batailliano, el vocabulario que Georges Bataille emplea cuando designa el deseo erótico como un imposible.

5. Hacia un nuevo fantástico

La omnipresencia de la fantasía en *Une Fille amoureuse* pone de manifiesto el género fantástico hacia el que se orienta este texto. Vincent Colonna, uno de los principales investigadores de la autoficción, reflexiona en torno a las relaciones que entretiene este tipo textual con el género fantástico. En su ensayo *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, postula la existencia de una “autofiction fantastique” (Colonna, 2004: 75-92). En el ensayo colectivo *Genèse et autofiction* (Jeannelle & Viollet, 2007), Vincent Colonna escribe un artículo en el que evoca el nacimiento de su novela *Ma Vie transformiste* (2001) que considera como una autoficción que se asemeja a lo fantástico.

La obra *Une Fille amoureuse* se acerca a lo que Jean-Baptiste Baronian entiende como nuevo fantástico en su ensayo *Un nouveau fantastique* (1977). En este sentido, en el relato de Pauline Réage dos mundos coexisten: el de la realidad exterior, a menudo percibida como agresiva, y el que corresponde al espacio, reconfortante, en el que se producen los encuentros entre los dos amantes. Así, cuando se reúne con su amante, la narradora cuenta:

“Et le temps vient où l’on ne peut plus séparer le bruit des paroles et des soupirs d’avec le bourdon continu des moteurs et le chuintement des pneus qui montent de la rue” (Réage, 2003: 206). Lejos del ambiente hostil de la ciudad y de su cacofonía apremiante, los amantes recrean para sí mismos un universo apacible, un refugio sosegado, en el que los libros ocupan un lugar de primer orden:

Pendant plusieurs années, ces haltes furtives et tendres, dans le répit qui suit l’amour, jambes mêlées et bras défaits, avaient été bercées de ces racontages et si l’on peut dire de ces récitages, où les livres ont la première place. Les livres étaient leur seule entière liberté, leur commune patrie, leurs vrais voyages ; ils habitaient ensemble les livres qu’ils aimaient comme d’autres une demeure de famille ; ils avaient dans les livres leurs compatriotes et leurs frères ; les poètes avaient écrit pour eux, les lettres des amants d’autrefois leur parvenaient à travers l’obscurité des langages anciens, des mœurs et des modes révolues — et tout cela se lisait à voix sourde dans la chambre ignorée, sordide et miraculeux donjon où la houle du dehors, quelques heures, venait briser en vain (Réage, 2003: 206).

La comunicación literaria que une a los dos amantes añade un matiz más a la naturaleza fantástica que caracteriza su relación. La importancia que para ellos adquieren los textos literarios les sitúa fuera de lo real y de su insignificación. Los momentos que comparten se inscriben en un tiempo suspendido, lejos del contexto de la realidad: “L’idée qu’il fallait rentrer donnait tout son prix au temps dérobé, qui s’établissait hors du temps véritable, dans une sorte de bizarre et éternel présent” (Réage, 2003: 208). Cuando los amantes se separan, cada uno recobra su vida normal, el decorado que marca su cotidianidad:

Il fallait, tout d’un coup, à telle ou telle heure fixée d’avance — la montre ne quitte pas le poignet — repartir. Il fallait retrouver chacun sa rue, sa maison, sa chambre, son lit de tous les jours, retrouver ceux à qui vous liait une autre manière d’inexpiable amour (Réage, 2003: 206).

Asimismo, cuando al amanecer interrumpe la redacción de la historia que le ha prometido a su amante, la protagonista recupera su ritmo de todos los días: “Il fallait maintenant se lever, se laver, s’habiller, se coiffer, reprendre le harnais strict, le sourire de chaque jour, la muette douceur coutumière” (Réage, 2003: 207-208). Separada de su amante, la protagonista vive presa de una realidad frustrante:

Les obstacles de chaque jour, de chaque semaine — affreux dimanches sans etres, sans téléphone, sans un mot ni un regard possible, affreuses vacances aux quatre cent mille diables, et toujours quelqu’un pour demander: À quoi penses-tu? (Réage, 2003: 208).

Aparecen pues dos mundos paralelos en *Une Fille amoureuse*, por un lado, el que corresponde al lugar en el que se desarrollan los encuentros entre los amantes y al espacio en el que la protagonista construye su obra literaria y, por otro lado, el que remite a la realidad

palpable en la que los dos personajes anclan su existencia, a la realidad insatisfactoria que les mantiene alejados el uno del otro. La presencia de estos dos mundos paralelos confiere a esta obra su dimensión fantástica puesto que el género del nuevo fantástico se define precisamente por hacer coincidir universos oníricos con el mundo real.

El doble es una figura recurrente en el género fantástico. En su ensayo *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov sostiene acerca del tema del doble: “Il en est question dans maint texte fantastique” (Todorov, 1970: 151) y cita a Hoffmann, Maupassant, Nerval y Potocki como ejemplos de autores que han puesto en escena la figura del doble en sus obras que pertenecen al género fantástico. En *Une Fille amoureuse*, Pauline Réage sugiere el desdoblamiento de su *yo*. Por una parte, alude al *yo* que desarrolla su existencia, a este *yo* público, que desempeña un trabajo y que responde a unas obligaciones y, por otra parte, hace referencia a este otro *yo* que ocultamos de día, un *yo* que desconocemos o que interesa ignorar. Así, en el fragmento siguiente, Pauline Réage evoca su *yo* nocturno, el que se alimenta del silencio, de la soledad, y que ha elegido para sí la clandestinidad:

[...] nous sommes tous des geôliers, et tous en prison, en ce sens qu'il y a toujours en nous quelqu'un que nous-mêmes nous enchaînons ; que nous enfermons, que nous faisons taire. Par un curieux choc en retour, il arrive que la prison même ouvre à la liberté. Les murs de pierre d'une cellule, la solitude, mais aussi la nuit, la solitude encore, la tiédeur des draps, le silence, délivrent cet inconnu à qui nous refusons le jour. Il nous échappe et s'échappe sans fin, à travers les murs, à travers les âges et les interdits. Il passe de l'un à l'autre, d'une époque, d'un pays à l'autre, il prend un nom ou l'autre. Ceux qui parlent pour lui ne sont que des traducteurs, à qui, sans qu'on sache pourquoi (pourquoi ceux-là, pourquoi ce jour-là), il a été permis, un instant, de saisir quelques fils de cet immémorial réseau des songes défendus. Aussi bien, voilà quinze ans, pourquoi pas moi? (Réage, 2003: 211).

La narradora hace alusión en estas últimas líneas al *yo* que escribió *Histoire d'O*, quince años antes de que el *yo* de la enunciación estuviera redactando aquí el texto de *Une Fille amoureuse*. Sobreentiende en este fragmento que el *yo* más huidizo que soterramos en el fondo de nosotros mismos: “cet inconnu à qui nous refusons le jour”, remite de alguna manera al *yo* más auténtico que nos caracteriza. Recordando la impostura propia que despliega el género autoficcional, el *yo* de la autora que se disimula tras el nombre de Pauline Réage, este *yo* que concibió la novela de *Histoire d'O*, no es sino un reflejo de este otro *yo* que adormece en ella, de este *yo* más oculto, pero más verdadero.

A través de la historia de *Une Fille amoureuse*, el texto que cumple la función de aclarar *Histoire d'O*, Pauline Réage quizás invite a pensar que el *yo* que desarrolla una obra literaria, aunque no se trate de una obra escrita en primera persona como es el caso de *Histoire d'O*, se corresponde en realidad con el *yo* más íntimo que nos define, es decir este *yo* que amortiguamos de día y que emerge de noche, este *yo* que habita en lo más profundo de nosotros mismos y que sólo el proceso creativo puede hacer emerger.

Además de la presencia de varios *yo*, la dimensión fantástica que impregna *Une Fille amoureuse* se hace notar por medio del suspense que atraviesa el texto. El suspense es, sin duda, un ingrediente del género fantástico. En su libro *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov afirma pues que “Le fantastique sert la narration, entretient le suspense: la présence d’éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l’intrigue” (Todorov, 1970: 98). El suspense latente que sustenta *Une Fille amoureuse* se debe ante todo a la relación clandestina que une a los dos amantes, al desarrollo del relato que está concibiendo la narradora para su amante y a la reacción que teme por parte de éste. Subrayemos de paso que la locura también es un elemento muy propio del género fantástico y del que *Histoire d’O* y *Une Fille amoureuse* no están desprovistos. El fragmento siguiente reúne los principales temas que hemos ido exponiendo aquí e invita a reflexionar sobre la parte fantástica inherente a la obra de Pauline Réage:

Mais une fois la part faite au fantastique et au ressassement par quoi s’assouvissent les obsessions (la répétition sans fin des plaisirs et des sévices étant aussi nécessaire qu’elle est absurde et irréalisable), tout se recoupe fidèlement, vécu ou rêvé, tout se découvre communément partagé dans l’univers d’une même folie — et si l’on parvient à le regarder en face, horreurs, merveilles, songes et mensonges, tout y est conjuration et délivrance (Réage, 2003: 215).

Estas líneas reflejan la presencia de temáticas propias del género fantástico en *Une Fille amoureuse* donde emergen dos mundos, el de la realidad y el de la ilusión, dos mundos que, lejos de oponerse, confluyen y crean un *ailleurs* que reviste más consistencia que el mundo real. Además, esta cita recuerda el universo de *Histoire d’O*, una obra que también presenta analogías con la representación teatral y la estructura de la fantasía, en ella volvemos a encontrar la orgía sadiana, con sus verdugos y sus víctimas, que adoptan posturas espectaculares en un lugar cerrado, a modo de *huis clos*.

Sin duda, la autoficción es una escritura de la fantasía y, de hecho, pone en escena el deseo, más o menos disfrazado, de su autor que aspira a decir, al mismo tiempo, todos los *yo* que le constituyen. Así, el *yo* de la autoficción no remite a una realidad permanente como en la autobiografía, sino que el *yo* autoficcional se caracteriza por su multiplicidad y por su pluralidad. Se trata de un *yo* absolutamente fragmentado que refleja que el autor de autoficciones, confundido entre su identidad personal y su realidad narrativa es, en su texto, él mismo y otro, el lector y el escritor de su propia vida. El fragmento siguiente de *Une Fille amoureuse* ilustra el carácter metadiscursivo y polifónico del género autoficcional. En él, Pauline Réage insiste en la disolución, según un modo postmoderno, del *yo* autoficcional:

J’ai promis de ne pas le dire, comme de ne pas dire le vrai nom de Pauline Réage, me fiant à la courtoisie de ceux qui le connaissent pour qu’il continue de n’être pas répandu aussi longtemps qu’il me paraîtra impossible de rompre cette promesse. Au reste, rien n’est plus fallacieux et mouvant qu’une identité. Si l’on peut croire, comme le crient

des centaines de millions d'hommes, que nous vivons plusieurs vies, pourquoi ne pas croire aussi que dans chacune de nos vies nous sommes le lieu de rencontre de plusieurs âmes? Qui suis-je enfin, dit Pauline Réage, sinon la part longtemps silencieuse de quelqu'un, la part nocturne et secrète, qui ne s'est jamais publiquement trahie par un acte, par un geste, ni même par un mot, mais communique par les souterrains de l'imaginaire avec des rêves aussi vieux que le monde? (Réage, 2003: 210).

Las reflexiones llevadas a cabo permiten considerar que *Une Fille amoureuse* representa una autoficción *avant la lettre*. Pauline Réage tal vez conceda a su relato una dimensión autoficcional para sentirse más libre de expresarse. La lógica poética que atraviesa el texto y la estilización literaria que caracteriza la obra confluyen en el proyecto de recreación del *yo* que Pauline Réage logra mediante las palabras.

6. Conclusión

La literatura contemporánea y ultra-contemporánea de lengua francesa se distingue precisamente por su tendencia autoficcional y ofrece numerosos relatos escritos por mujeres que la crítica no duda en caracterizar como 'autoficciones'. A modo de ejemplo, citemos *Garçon manqué* (2000), *Poupée Bella* (2004) y *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui o *Passion simple* (1992) y *Les Années* (2008) de Annie Ernaux, libros que aparecen muy a menudo designados como 'autoficciones', aunque sus autoras no reivindicaban para sus obras su pertenencia al género que es la autoficción. Hoy la autoficción parece haberse convertido en una moda literaria en Francia, en este sentido Philippe Vilain observa: "Par mode, on nomme désormais *autofiction* à peu près tout ce qui relève de l'autobiographique" (Vilain, 2010: 162). No obstante, cuando Pauline Réage publicó *Une Fille amoureuse* en 1969, no abundaban los textos que obedecían a los criterios que definen el tipo textual que representa la autoficción. Por ello, *Une Fille amoureuse*, una confesión velada a través de la que la autora se escribe a sí misma inventándose, resulta ser una obra que presenta un interés innegable.

Pauline Réage elabora en *Une Fille amoureuse* un relato que, por su tema, su organización y su estilo, crea un efecto de intimidación con el lector. Oculta tras la máscara de su pseudónimo, Pauline Réage se presta con brillo al juego virtuoso de la autoficción, donde la verdad del *yo* íntimo se revela a través de la invención de uno mismo que refleja el espejo de la escritura. Además, *Une Fille amoureuse* brinda aclaraciones acerca de la personalidad inconsciente de su autora y del significado secreto que encierra su obra *Histoire d'O*. En esta perspectiva, *Une Fille amoureuse* recuerda a *Réminiscences* de Georges Bataille, un relato en el que el escritor desvela la parte autobiográfica disimulada bajo la extravagancia de la ficción de *Histoire de l'œil*, una obra erótica que entretiene sutiles correspondencias con *Histoire d'O*.

Une Fille amoureuse se define, sin duda, por su profunda dimensión metaficcional. A través de esta obra, Pauline Réage plasma en el espacio literario el proceso de disolución del

yo, un símbolo propio de la postmodernidad. Frente a las certezas del yo clásico, a la subjetividad del yo moderno, el yo postmoderno estalla en pedazos que, gracias al milagro del arte, se constituyen en una multitud de yo tan diversos como complementarios, tan complejos como enriquecedores, tan oscuros como brillantes.

Referencias bibliográficas

- AURY, Dominique. 1943. *Poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*. Tours, Éditions de Tours.
- AURY, Dominique. [1943] 1997. *Anthologie de la poésie religieuse française*. Paris, Éd. Gallimard, coll. "Poésie".
- AURY, Dominique. 1958. *Lecture pour tous*. Paris, Éd. Gallimard.
- AURY, Dominique. 1974. *Tableau de la littérature française de Madame de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard.
- AURY, Dominique. 1999. *Lecture pour tous II*. Paris, Gallimard.
- AURY, Dominique. 1999. *Vocation: clandestine*. Paris, Gallimard, coll. "L'Infini".
- BARONIAN, Jean-Baptiste. 1977. *Un nouveau fantastique*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*. 1928. Paris, sin nombre de editor.
- BOURAOU, Nina. 2000. *Garçon manqué*. Paris, Stock.
- BOURAOU, Nina. 2004. *Poupée Bella*. Paris, Stock.
- BOURAOU, Nina. 2018. *Tous les hommes désirent naturellement savoir*. Paris, JC Lattès.
- BRETON, André. 1988. *Second Manifeste du Surréalisme. Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".
- BROWNE, Thomas. 1970. *Les urnes funéraires*. Paris, Gallimard. Traduit de l'anglais par Dominique Aury.
- COLONNA, Vincent. 1989. *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral dirigida por Gérard Genette.
- COLONNA, Vincent. 2001. *Ma Vie transformiste*. Paris, Tristram.
- COLONNA, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram.
- DAVID, Angie. 2006. *Dominique Aury*. Paris, Léo Scheer.
- DEFORGES, Régine. 1975. *O m'a dit, entretiens avec Pauline Réage*. Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris, Galilée.

- DOUBROVSKY, Serge. 1989. *Le Livre brisé*. Paris, Grasset.
- ERNAUX, Annie. 1992. *Passion simple*. Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2008. *Les Années*. Paris, Gallimard.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique".
- GRELL, Isabelle. 2014. *L'Autofiction*. Paris, Armand Colin, coll. "La collection universitaire de poche".
- HUBIER, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, coll. "U".
- JEANNELLE, Jean-Louis & Catherine VIOLETT (sous la dir. de). 2007. *Genèse et autofiction*. Paris, Academia Bruylant.
- LEJEUNE, Philippe. [1975] 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil coll. "Poétique".
- MAULNIER, Thierry. 1939. *Introduction à la poésie française*. Paris, Gallimard.
- MOUNIN, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, "Préface de Dominique Aury".
- PAULHAN, Jean. 1947. *Poètes d'aujourd'hui*. Lausana: La Guilde du livre à Lausanne, "Préface de Jean Paulhan, textes réunis par Dominique Aury et Jean Paulhan".
- RÉAGE, Pauline. [1954] 2003. *Histoire d'O*. Paris, Librairie Générale Française.
- RÉAGE, Pauline. [1969] 2003. *Une Fille amoureuse*. Paris. Librairie Générale Française.
- SCOTT FITZGERALD, Francis. 1963. *La Fêlure*. Paris, Gallimard, "Nouvelles traduites de l'anglais par Suzanne Mayoux et Dominique Aury, Préface de Roger Grenier".
- SOLLERS, Philippe. [1968] 1980. *Tel Quel, théorie d'ensemble*. Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points".
- STAROBINSKI, Jean. 1970. "Le style de l'autobiographie", in *Poétique*, n° 3, 257-265.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Édition du Seuil, coll. "Poétique."
- VILAIN, Philippe. 2010. "L'autofiction, exception théorique" in DAMBRE, Marc & Richard J. Goslan (éds). *L'exception et la France contemporaine: Histoire, imaginaire et littérature*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 161-168.
- WAUGH, Evelyn. [1949] 2010. *Le cher disparu*. Paris, Robert Laffont, coll. "Pavillons poche", Traduit de l'anglais par Dominique Aury.
- YOURCENAR, Marguerite. 1990. *Souvenirs Pieux, Archives du Nord, Quoi? L'éternité*. Paris, Gallimard.