



REVISTA ÚRSULA

**Significantes y significados. Lacan y el Seminario de “La Carta Robada” en
Reina de Elizabeth Duval**

**Signifier and Signified. Lacan’s seminar on “The Purloined Letter” in *Reina* by
Elizabeth Duval**

Víctor Simón Ruiz

(Universidad de Granada)

victorsimonruiz@gmail.com

RESUMEN: La autoficción es un género que se construye en torno a una suerte de psicoanálisis del autor que supone, a la par, una búsqueda continua de significados. No obstante, el significante ocupa también un papel determinante en el desarrollo del mismo. En este artículo se desarrollará una relación entre ambos conceptos a través de un comentario de la obra de Elizabeth Duval, que pretende ahondar en la cuestión que plantea la cita de Lacan que abre la obra.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, Lacan, Duval, significante, significado, psicoanálisis.

ABSTRACT: Autofiction is a genre that is built around a sort of psychoanalysis of the author whom is supposed to be continually searching for meaning. Nevertheless, the signifier plays a crucial role in the development of the genre. This article discusses the relation between both concepts through a comment on Elizabeth Duval’s book which intends to examine the question that is posed in the opening quote by Lacan.

KEYWORDS: Autofiction, Lacan, Duval, signifier, signified, psychoanalysis



Reina, la ópera prima de Elizabeth Duval en el campo de la narrativa, se presenta en un primer momento como una obra autoficcional, a caballo entre el género diarístico, la autobiografía y el *buildingsroman* más clásico. Sin embargo, la *nouvelle* de la joven filósofa, estudiante de la Sorbona, no puede estar más alejada de los estándares de la conocida como “literatura del yo”. Formulados en el ensayo *Autoficción, una ingeniería del yo* (2018), Sergio Blanco plantea los tres principios elementales de este subgénero narrativo, a saber: la noción de intersección de encrucijada – esto es, de confluencia entre lo real y lo que no –, el llamado *pacto de mentira* – el acuerdo tácito e implícito entre el autor y el lector, que sabe que aquello que lee es susceptible de ser ficción – y finalmente la urgencia de toda autoficción por encontrar al otro:

Si bien la empresa autoficcional surge de un yo, de una vivencia en *primera persona*, de una experiencia personal – dolor profundo o felicidad suprema –, siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia otro. De esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el *uno* y el *otro*, entre el yo y la *alteridad* (Blanco 24).

De este modo, *Reina* supone una enorme crítica al género de la autoficción, uno de los fenómenos editoriales más efervescentes en los últimos cincuenta años¹. Basta una primera lectura para observar cómo, no solo se evitan los grandes tropos del género autobiográfico, como podría ser la aparición de la infancia y el desarrollo clásico de la novela *buildingsroman*, sino que, además, aquellas características propias de la autoficción presentes en el libro se retuercen y desdibujan hasta la total y completa desaparición. Sánchez Terrés, en su detallado análisis de la obra, señala:

Lo inédito de la obra de Elizabeth Duval es el juego que plantea a través de la autoficción para diseñar su propia imagen pública, parodiar y jugar con los límites genéricos y construir un relato que revela el drama de la generación poscrisis española, es decir, la narrativa de todos aquellos sujetos que conviven —o sobreviven—, con una identidad avatárica y nómada en un mundo globalizado (Sánchez Terrés 96).

Este sentido crítico se siente latente desde el propio comienzo de la *nouvelle* e incluso en las citas que introducen la obra. La primera, de Derrida, puede considerarse una declaración de intenciones en toda regla:

¹ Sobre la popularidad del término, Ana Casas apunta: “Seguramente su popularidad se ha visto alentada por la proliferación, y a veces el éxito, de textos de difícil clasificación genérica, no siendo del todo ajeno el interés comercial de las editoriales que, apelando a la curiosidad del lector, con frecuencia invitan a hacer una lectura más o menos autobiográfica de ciertas obras” (Casas 10).



Lo que esbozo aquí no es en absoluto el principio de un bosquejo de autobiografía o de anamnesis, ni siquiera un tímido intento de Bildungsroman intelectual. Sería no tanto la exposición de mí mismo como la exposición de aquello que (me) habrá obstaculizado (en) esta auto-exposición (Duval 9).

Sin embargo, contrasta la claridad de esta primera cita con la obscuridad y desorientación que provoca la segunda, un fragmento de los *Escritos* de Lacan que se ha traducido como: “¿En qué somete a quien de él se apodera un significante capaz de dominar a la Reina?” (Duval 9). Se trata de una cita sin contexto,² sin mucha interpretación posible en un primer momento, compleja, incluso a nivel sintáctico, y que plantea más incógnitas de las que resuelve.

Reina sería entonces el resultado de una hipotética suma de ambas: una *nouvelle* clara en sus objetivos, cristalina en sus premisas, pero sustancialmente obtusa, de naturaleza difícil y que da la sensación de haberse perdido —como en la película de Sofía Coppola— en la traducción. Con esto me refiero, no a una traducción literal, sino a la traducción de la propia Duval-autora a la Duval-personaje. Una autoficción clásica se centraría en ese ejercicio de translación —de cambio de paradigma— de un *yo real* a un *yo ficcional*, siendo el resultado esa suerte de traducción de la identidad. Sin embargo, a Elizabeth Duval no le interesan las traducciones perfectas, su obra no se centra en la introspección y en el análisis de lo que se narra, sino por el contrario, presta toda su atención a lo intrascendente, a lo que se pierden en el cambio, al hueco y su forma. En otras palabras, *Reina* no es un texto sobre significados, sino sobre significantes.

Regreso entonces a la cita de Lacan para plantear una cuestión clave. La sentencia escogida del psiquiatra francés presenta varios elementos: el sujeto (el significante), aquel que se apodera de él, la Reina y el foco de la cuestión, que son los aspectos que se verían modificados en aquel que estuviese en posesión del objeto. La primera pregunta, dado el título de la obra, resulta evidente, ¿quién es la Reina?

Es bastante fácil caer en la tentación de realizar un análisis superficial y establecer una conexión directa con el capítulo 59, donde se cita la obra de Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano* y critica las afirmaciones que este hace sobre la autodeterminación del género, en tanto que continuistas, a efectos prácticos, del *status quo*:

² Es cierto que se cita el origen, *Los Escritos* de Lacan, pero esa información no es clara, sino todo lo contrario, confunde y dispersa al lector que no conozca la obra de Lacan, al contrario que la cita de Derrida, que puede llegar a comprenderse, sin haber profundizado en la obra del filósofo francés.



“Yo no soy un hombre”, interpretado como afirmación que parte del cuerpo de Preciado, es la constatación de la alteridad, sí, pero también la negación de un privilegio que se le otorga. Puedes no ser un hombre. No pasa nada. Pero ahora las calles nocturnas son tuyas, como para un hombre; ahora no tienes por qué cambiar de acera ante un grupo de cinco pavos, igual que un hombre; ahora no eres el objeto de consumo que no paga por entrar en discotecas, no como las mujeres; ahora tienes una tribuna y escribes para *Libération* y eres el pensador trans más interesante de tu tiempo, como los hombres, “como los hombres son siempre los más interesantes de su tiempo, como los hombres ostentan siempre la corona”: según el artículo 57.1 de la Constitución Española, la sucesión en el trono seguirá el orden regular de primogenitura y representación, siendo preferida siempre la línea anterior a las posteriores; en la misma línea, el grado más próximo al más remoto; en el mismo grado, el varón a la mujer, y en el mismo sexo, la persona de más edad a la de menos (Duval 101).

En este capítulo, Elizabeth se postula como el anverso de la moneda que supone la sentencia de Preciado. Frente al rey, ella se proclama reina, de forma involuntaria, sin “aspirar al trono”; reina “a pesar de ser mujer”; reina “a pesar de los hombres”; reina *a pesar de todo*. Duval reflexiona aquí sobre cómo la aceptación de su identidad, implica también la asunción de un maltrato generalizado y que, al contrario que para Preciado, el privilegio de ser reconocida como mujer encierra la oscuridad que supone vivir la realidad de las mujeres. De aquí nace la reivindicación del término “reina” como un acto, en el fondo revolucionario y disidente, que no es buscado, como tampoco lo son los linajes reales, pero que se asume junto con la responsabilidad que ello conlleva:

Yo seré reina para que no queden más reyes en el mundo. Porque yo también, Preciado, quizá tanto más que tú, puedo decir que *soy*, en presente, en singular, amante del pecho abierto. No voy a insinuar que cada vez que respire cometa un acto revolucionario. No voy a arrastrar a la humanidad a un mundo nuevo, ni voy a anunciarme precoz, visionaria, profeta [...]. Yo viviré por tener la bala en el pecho (Duval 101-102).

Sin embargo, adjudicar el título de la novela a este pasaje me parece algo contradictorio, ya que rompe directamente con la premisa principal de la obra, que es precisamente huir de los trascendentalismos y recrearse en lo banal. La propia Duval reconoce en una entrevista a *El País*, que ella no considera “lo trans” como un elemento central en su obra, sino más bien tangencial: “En *Reina*, la palabra trans aparece un total de cinco veces. Lo trans es una realidad que me ha sucedido, pero tampoco significa tanto en mi vida. No sabría decir en qué varía mi existencia por el hecho de ser trans, más allá de tener que ponerme un parche cada cierto tiempo” (*El País* 2020). Así pues, continuando con el mismo análisis que Duval realiza, el cuantitativo, se puede observar cómo la palabra reina aparece un total de ocho veces, cuatro en minúscula y cuatro en mayúscula y en cursiva. ¿A qué se debe este cambio? Resulta que una vez acaba el capítulo 59, ya expuestas las reflexiones a propósito de la obra de Preciado, se produce un desplazamiento del foco que apunta a la palabra, su valor cambia, ya no interesa tanto



su significado, como su valor en tanto que significante. La voz “reina” deja de utilizarse con el sentido con el que se ha presentado hasta ahora y pasa a convertirse en el sustantivo autorreferencial que nombra a la propia *nouvelle*. “*Reina*” tan solo es una herramienta para nombrarse a sí misma, al texto.

Este giro nos obliga, irremediablemente, a regresar al punto de partida, la cita de Lacan y su incógnita. Encontrar el origen de la cita del francés ya supone en sí un desafío, ya que no se indica cuál es el texto concreto del que se extrae. Se sabe que pertenece al volumen primero de los *Escritos*, pero no se cita el nombre del capítulo exacto. Tras una rudimentaria y apresurada labor detectivesca (a base de comparativas superficiales del campo semántico de los textos, buscando palabras clave como: “significante”, “reina”, etc.), uno podría llegar a la conclusión de que la cita pertenece a *El seminario sobre “La carta robada”*, localizado en el primer apartado, del primer volumen. En este texto, Lacan reflexiona a propósito del homónimo cuento de Edgar Allan Poe, un relato detectivesco en el que se narra como el célebre detective Auguste Dupin y su ayudante (el narrador), se ven envueltos en un pintoresco drama, que nace a partir del hurto de una carta³. No obstante, si se revisa concienzudamente el texto, no encontrarán rastro alguno de la frase que menciona Duval. Esto se debe a que, en España, los *Escritos* completos de Lacan, publicados en dos volúmenes por Siglo Veintiuno Editores, en una edición revisada y corregida, no incluyen el texto al que Duval hace referencia. Digo esto porque el texto al

³ Con el propósito de desglosar y comprender mejor las reflexiones del psicoanalista francés, procedo a realizar un breve resumen de la obra:

La carta robada es un relato detectivesco, escrito por Edgar Allan Poe y publicado por primera vez en 1844 en *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1845*, una suerte de revista literaria anual que se vendía a finales de año, como parte de una moda editorial a mediados del siglo XIX. La trama gira en torno a un crimen cometido en París, alrededor del 1800s, pero sin una fecha exacta. G..., un perfecto de la policía y viejo amigo del célebre detective Auguste Dupin, contacta con él para informarle del robo de una carta en las cámaras reales, cuya publicación podría comprometer la integridad de la destinataria, así como la del reino en general. El robo ha sido perpetuado por el ministro D..., que intenta valerse de su reciente adquisición como un medio de extorsión para así, imponer sus ideales políticos. El perfecto solicita la ayuda de Dupin, quién se niega a participar en el caso y le recomienda que inspeccione a conciencia la mansión de dicho ministro. Tras varios intentos de búsqueda fallidos, el perfecto vuelve a visitar a Dupin y le ofrece una enorme cantidad de dinero a cambio de su colaboración. Finalmente, el detective acepta y en ese mismo instante le entrega la carta que tanto ansiaba y que el propio Dupin había conseguido recuperar por sus propios medios. Para llegar a ella únicamente tuvo que colarse en la mente del ministro, cambiando la perspectiva y aplicando al caso la misma lógica que usó el ladrón. Pensó en todos los posibles escondites que la policía podría acabar revisando, para concluir que la mejor manera de esconder algo era dejarlo a simple vista, al alcance de cualquiera. Así fue como Dupin la encontró en un “insignificante tarjetero”, sucia, manchada de tinta y a medio romper. La historia concluye así con un nuevo robo, el de Dupin al ministro, cambiando la carta original por una nueva, en cuyo interior puede leerse la siguiente frase, escrita por el detective, en francés: “Tan funesto designio, / si no es digno de Atreo, digno, en cambio, es de Tieste”.



que se refiere la autora es, en realidad, el postfacio para la edición francesa de bolsillo de 1970. En este texto se puede encontrar la escurridiza frase Lacan, inserta en el siguiente párrafo:

¿Un significante que da poder sobre la Reina, [en] qué somete a quien se apodera de él? Si dominarla a través de una amenaza vale el robo de la carta que Poe nos presenta como proeza, es decir que es a su poder que ha pasado las riendas. ¿A qué, finalmente? A la Feminidad en tanto que es omnipotente, pero sólo por estar a merced de lo que se llama, aquí no por nada, el Rey (Lacan 7).

Si analizamos este fragmento desde el prisma del significado, buscando una relación concreta con el texto de Duval, el paralelismo se muestra palpable. Se produce aquí, al igual que en el capítulo 59, una reflexión en torno al concepto de Feminidad, que solo se entiende a partir del sometimiento por parte del rey a la reina, esquema que se repite en la oposición Preciado-Duval. Sin embargo, lo que se discute en el postfacio es precisamente la irrelevancia del significado en comparación con el significante. En el cuento de Poe, nunca llega a conocerse el verdadero contenido de la carta. Según el análisis del francés, el mensaje deja de tener importancia, una vez se asume que la carta, en tanto que objeto, se desvincula del contenido para reivindicar su valor propio: el de herramienta que sirve para ejercer presión sobre su destinatario. Aguilar García lo explica de una manera mucho más clara:

El significado real está oculto en todo momento y sin embargo la movilización del relato es la causa de ese contenido desconocido pero inferido por la reacción de la reina. Y a través de esta inferencia el significado queda marcado como peligroso y toma el lugar forzosamente del significante, puesto que éste es lo únicamente conocido, es la supremacía del significante (Aguilar García 276).

El juego de presiones y secretos se desplaza entonces a una cuestión de miradas, de puntos de vista y de inferencias:

Así pues, hay miradas que ven la verdad, miradas que para ocultar la verdad la exponen a la vista y miradas, como la de la reina, que aun siendo testigos de la verdad están incapacitadas para revelarla, para impedir el fraude. (...) Lacan en el seminario sobre *La carta robada* distingue estas miradas en relación con los tiempos, según él son tres tiempos que soportan tres miradas encarnadas en tres sujetos:

- 1) Una mirada que no ve nada: el Rey y la policía
- 2) La reina y el ministro: miradas que ven cómo los primeros no ven nada
- 3) El ministro y Dupin encarnarían la tercera mirada: los que ven cómo lo que hay que ocultar se deja al descubierto (Aguilar García 275).

De este modo, lo que Elizabeth Duval propone con su *nouvelle* es un ejercicio metaliterario, similar al que Dupin realiza cuando explica el procedimiento que siguió para conseguir la carta. Así es como “reina” con minúscula (significado) pasa a ser “*Reina*” con mayúscula (significante). El cambio se produce justamente en el capítulo 74



y la primera vez que se utiliza “*Reina*” con mayúscula, es precisamente en una conversación por WhatsApp transcrita con Aurore, personaje que encarna toda la trama amorosa y que podría entenderse, en cierta medida, como el motor del relato, el ovillo en torno al cual gira el hilo narrativo. Una vez se produce este primer intercambio, se resquebraja por completo toda la unidad argumental que pudiera haber llegado a existir, ya que intenta evitarse a lo largo de toda la *nouvulle* con interrupciones del tipo: “¿Qué más pasa que no te haya contado? No sé. No sé qué más decirte” (Duval 129).

Duval lo explicita en el momento en el que se utiliza por última vez la palabra con minúscula: “No quiero ser su reina: quiero ser su Diosa” (Duval 129). No le interesa lo más mínimo el significado y es algo que recalca una y otra vez a lo largo de la obra: “¿Cómo podría alguien escribir aquello que ha perdido su significado? Madrid ya no es ni siquiera pasado. Madrid no existe” (Duval 118). Igual que tampoco existe París. Desde el mismo inicio de la *nouvelle*, Duval lo manifiesta:

Solo se puede escribir en presente: «yo escribo»; incluso «yo escribía» se refiere a un tiempo presente pasado el cual aquí trascendemos, «yo escribiré» es un momento transitorio del futuro. (...) Si algo no sucedió, se convierte de cualquier manera en experiencia al ser escrito. Si realmente fue vivido, también fue en concurrencia escrito: los actos y las palabras como unidad de sentido. No es París un catálogo de emociones imaginadas, ficticias, construidas, premeditadas: todo París —ayer, hoy, mañana— se escribe —se inscribe— en el presente de quien lo vive, como empiezo yo a vivirlo a principios de septiembre (Duval 13).

Es por ello que nos recuerda constantemente que lo que estamos leyendo, aquello que hay detrás de la palabra no importa: “Me perdonarás la inexactitud, pero todo lo demás, absolutamente todo lo demás, es esconderse detrás de la palabra. Y yo quiero dejar de esconderme detrás de la palabra⁴. Escúchame un momento” (Duval 125). Duval busca romper uno de los elementos clave de la autoficción, aquello que Sergio Blanco ha denominado “pacto de la mentira”, esto es, que el lector sabe que varios de los acontecimientos que suceden en el libro son susceptibles de ser falsos, pero en ningún momento se sabe qué es cierto y qué es falso. Juega así con el pacto a la par que lo critica, pues, como el propio Lacan señala: “Lo que nos interesa es la manera en que los sujetos se relevan en su desplazamiento en el transcurso de la interpretación subjetiva” (Lacan 28). Es cierto que en *Reina* es imposible discernir qué es verdad y qué mentira, sin embargo, ello no afecta de ninguna manera al desarrollo de la obra y esa es justamente

⁴ Esta frase parece incluso una respuesta directa a Serge Doubrovsky, quién según Marie Darrieussecq, trataba de “entrar en la autobiografía fraudulentamente ‘escondiéndose detrás de la novela’” (Darrieussecq 71).



una de las críticas que Duval realiza al género de la autoficción. Las tres reglas que Sergio Blanco propone en su *Ingeniería del yo*, caen por su propio peso en el momento en el que la intención psicoanalítica, que se presupone en todo autor de autoficción, según autores como Doubrovsky, desaparece. A este respecto, Darrieussecq señala:

La autoficción tal y como se definía en Fils nace directamente de la palabra analítica, donde la ficción es fricción, donde el sonido de las palabras “frotadas” recrea la vida en su relato. La autoficción funcionaría, pues, de la misma manera que la reconstrucción analítica; la ficción pondría al yo “en su punto de mira” (Darrieussecq 68).

Reina no puede leerse desde un punto de vista psicoanalítico, porque la autora, en lugar de establecer un relato íntimo e incluso confesional, se dedica a exponer aspectos superficiales de su vida y a reflexionar a propósito de la lectura y la venta de su propia obra, exponiendo así los propios medios de producción de la *nouvelle* e integrándolos como parte del relato. ¡Qué mayor gesto de sinceridad puede haber, por parte de una escritora de autoficción, que dirigirse directamente a la lectora en la que tanto piensa⁵! Llegado a cierto punto, decide incluso rebelarse de forma explícita contra la anticipada lectura psicoanalítica, en un reproche en el que se muestran todas las costuras de la obra, haciendo un uso contrario al que se esperaría de lo metaliterario:

Podría nada de esto estar sucediendo. ¿Y tú qué sabes? Perdona la especulación, pero creo que asumirás que todo esto tiene buena parte de autobiográfico. No sé si lo harías si cambiara los nombres. No sé si lo harías si yo fuera un hombre y mis palabras tuvieran el peso que tiene *la literatura*. Pero también yo merezco ser una primera persona autónoma. ¡También yo merezco ser independiente! ¿No me vas a conceder la libertad? ¿Hasta cuándo vas a tenerme aquí, repitiéndome una y otra vez, cayendo en los mismos errores una y otra vez, representando los mismos temas una y otra vez? ¿No te cansas? Déjame ser un personaje. Déjame tener una vida. Deja que esto sea una novela. No quiero que mi Todo deje de ser perfecto por tu culpa. No quiero que el hecho de que esto no es más que una interpretación quede expuesto a la luz del día. No quiero expresar lo que otra persona provoca en mí. No quiero contarte nada. No quiero decirte nada más. No quiero hablarte de lo que no te he dicho todavía. No quiero. No me obligues. No me fuerces. No quiero seguir con esto (Duval 139).

Por ello, si se cambia la mirada —igual que en el relato de Poe— cuando Duval proclama aquello de “No quiero ser su reina: quiero ser su Diosa” puede leerse incluso en claves unamunianas. Duval, no cómo personaje, sino como la autora que nos recuerda constantemente su condición de autora y su poder sobre los personajes, como si se tratase de Unamuno, mofándose de Augusto Pérez en *Niebla*. De esta manera, muestra su deliberada decisión de introducir personajes a placer, dejándolos a medio construir e incluso olvidándolos por completo:

⁵ Esto sucede en el capítulo 77 (Duval 148).



Pasé las elecciones generales con Lola y Rania. ¿No te parece extraño que junte así a dos personajes que no tienen nada que ver? (Duval 128)

[...]

Me acosté con Yasmina después de una exposición de arte soviético. ¿Quién es Yasmina? Yasmina es una chica de las movilizaciones de Tolbiac a la cual no he mencionado porque no ha sido relevante hasta el momento en que me he acostado con ella, es decir ahora, o hace unos días, unas semanas, no sé. (Duval 128-129).

El ejemplo más extremo de esta radical exhibición de poder se produce cuando, tras realizar el paso del significado al significante y dar la vuelta a la *nouvelle* como si de una tortilla se tratase, reemplaza a Aurore, el motor del relato, por un personaje, Hannah, que no aparece hasta el último tercio de la obra y que, además, se introduce justo después de un malicioso párrafo, que advierte de la poca importancia real de lo que acontece en la obra⁶:

Te confesaré que no sería capaz de acordarme de todo lo que aquí queda escrito. Las cosas se me olvidan y, muchas veces, necesito algo para que vuelvan a mi cabeza: un objeto, una palabra, una story guardada de Instagram. Pienso en las posibilidades narrativas de cada persona que me encuentro por la calle. Todo podría propiciar una intimidad, desencadenar una sucesión de escenas. Incluso ahora que nos acercamos al final. ¿Es ya demasiado tarde como para introducir nuevos personajes? (Duval 133).

Lo más curioso de la desaparición de Aurore es que se produce de forma paulatina, como la crónica de una muerte anunciada, tras su último diálogo: “J’emerge doucement (Emerjo lentamente)”. A partir de ese último mensaje, la relación entre Elizabeth y Aurore parece distanciarse, de igual manera que sucedería con un escritor que se ha cansado de su personaje:

Me pregunta por qué no he insistido en tomar algo con Aurore: ¿por miedo, por pereza? (Duval 140) [...]. Le pareció muy rara la ausencia absoluta de interacción entre Aurore y yo, así que insiste, cuestionando ahora si creo que hay una Aurore social y otra íntima. Me pregunta qué busco en el amor y en Aurore en específico (Duval 141).

Pareciera que la propia autora se extrañase de la ausencia del personaje y llamase la atención sobre ella, haciendo, además, especial hincapié en la separación entre la persona y el personaje. Hannah, por su parte, aparece de la nada, como un personaje que no tiene claro su cometido en esta historia. La conversación que mantiene con Elizabeth acerca de lo gris y lo blanco, puede aplicarse perfectamente a sus papeles dentro de la propia *nouvelle*. El papel de Elizabeth puede parecer inequívoco en un principio: ella es la reina blanca, la protagonista del relato, mientras que Hannah no parece terminar de comprender su lugar en esta historia. La reflexión concluye con un diálogo directo por WhatsApp,

⁶ Como ya sucede desde el propio comienzo de la *nouvelle*: “Lo llaman ennui (aburrimiento)” (Duval 10).



muy similar al mantenido con Aurore tan solo unas páginas más atrás, y en el que se siente el eco de su ausencia:

Hannah: A pesar de toda la contención que las metáforas permiten guardar, creo que nos hemos entendido

Elizabeth: más allá de la contención y el brusco final, estuvo bien

Hannah: El brusco final era la mejor de las posibles salidas grises, no?

Elizabeth: era una buena salida al bucle en el que habíamos entrado (Duval 136).

Hannah emerge entonces como una suerte de reencarnación de Aurore, pero antes siquiera de llegar a desarrollar esta idea, antes de que Hannah ocupe el papel que Aurore tenía en la inexistente trama principal de la *nouvelle*, Duval decide cortar por lo sano y exponer, de forma rotunda, su intencionalidad crítica por encima de cualquier intento de desarrollo argumental:

Pero ya no voy a tener ni días ni capítulos como para desarrollar lo que podría haber sucedido entre Hannah y yo. La literatura es siempre lo verosímil, lectora: nunca lo auténtico. No se abrirán arcos narrativos con ella: no nos queda tiempo. Nunca nos besaremos. ¿Te das cuenta de la tremenda distancia que pongo entre mí misma y las palabras, mis palabras, las mías? No tienes por qué creerme, pero te aseguro que cada una de las palabras de cada uno de los mensajes es verdadera en su origen. Tan verdadera como puede ser una palabra: ha existido, ha ocupado unos píxeles en mi pantalla; he respondido, he escuchado la notificación, he tardado en responder, me he angustiado esbozando un borrador. No estoy tan segura de la veracidad de nada de lo que voy escribiendo. ¿No tienes la sensación de que hay gente en esto que te estoy contando que no es o no representa otra cosa que un recurso narrativo? Personajes que no sirven para nada que no sea avanzar la historia o ciertos temas (Duval 138).

Como conclusión, cabe señalar que *Reina*, al igual que sus citas (ambas un epílogo y un postfacio) es una novela que empieza cuando termina, una obra pensada hasta el más ínfimo detalle para ser un jaque (casi mate) a los postulados sobre los que se erige la llamada literatura del yo. Al igual que la reina del relato de Poe, Elizabeth Duval es un personaje total, que atraviesa toda la obra, aún sin estar presente realmente. Nada puede saberse de ella, pese a que, en teoría, lo sepamos todo. *Reina* es tan solo la historia de sí misma, de la carta sin significado que fue puesta a la vista de todos para ser robada y cuyo significante es, en realidad, la pieza clave que sujetan las manos de la portada, las herramientas que moldean y enmarcan este universo ficticio, creado por la humana y Diosa, reina (con minúsculas y mayúsculas), personaje y autora, Elizabeth Duval.



Referencias bibliográficas

AGUILAR GARCÍA, Teresa. “Reflexiones sobre *La carta robada*: Lacan, Derrida y Zizek”. *Eikasia*, num. 51, Septiembre 2013: 271-282.

<https://www.revistadefilosofia.org/51-13.pdf> Web 14 Sep. 2021.

BLANCO, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de vista Editores, 2018.

CASAS, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la novela actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 9-45.

DARRIEUSSECQ, Marie. “La autoficción, un género poco serio” *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 65-82.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.

———. “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 45-64 .

DUVAL, Elizabeth. *Reina*. Barcelona: Caballo de Troya, 2020.

LACAN, Jaques. *Escritos I*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

———. *Post-face à l'édition de poche des “Écrits”*. 14 de Diciembre de 1969 en *Écrits I*, Trad. y notas de Claudia Bilotta y Ricardo E. Rodríguez Ponte. Coll. Points, aux Éditions du Seuil, 1970: 7-12.

SÁNCHEZ TERRÉS, Marta. “Narcisismo, identidad y parodia: el nuevo giro de la autoficción en *Reina* de Elizabeth Duval”. *Revista Úrsula*, num.4, Diciembre 2020: 95-109. <http://revistaursula.com/wp-content/uploads/2020/12/Sanchez-Terres-Marta-3.pdf> Web 14 Sep. 2021.

VICENTE, Alex. “Elizabeth Duval: ‘Ser trans no significa tanto en mi vida’”. *El País*. 12 de marzo de 2020
https://elpais.com/cultura/2020/03/11/babelia/1583948411_096766.html Web 14 Sep. 2021