



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA *AUTOFICCIÓN* DE SERGE DOUBROVSKY Y SU APORTACIÓN A LA EVOLUCIÓN AUTOBIOGRÁFICA ACTUAL

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Francesas

PRESENTA:

Darana González Navarro

Asesora: Dra. Tatiana Sule Fernández



Facultad de Filosofía
y Letras

Ciudad Universitaria, México D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

No puedo concluir este trabajo sin agradecer a Marie Paule Simon, quien me introdujo en el mundo de la literatura contemporánea francesa con su incomparable clase de Nueva Novela llena de entusiasmo y disciplina, y a la Doctora Tatiana Sule por haber dirigido esta tesina y por brindarme su ayuda para mejorar mis reflexiones con la amabilidad y dedicación que le es innata.

No quisiera olvidarme de todas las personas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México que me han brindado su apoyo y me han acompañado en este recorrido por el conocimiento. Del mismo modo, agradezco a Virginie Gros quién me brindó los medios para hacer la presente investigación en las instalaciones de la Biblioteca Nacional de Francia, recinto donde consulté la mayor parte de la información que aquí desarrollo.

A mis padres Luis y María quienes, con su amor y educación, han contribuido en mi solidez intelectual y emocional, la cual ha sido crucial para la elaboración de este trabajo. A mi abuelo Carlos González por su apoyo incondicional que ha hecho de este proyecto cultural y académico una realidad.

A todos mis amigos, en especial a Julie y a Alfredo quienes me han acompañado a lo largo de esta carrera con una gran pasión por el saber. A esta pareja entrañable por sus puntos de vista amigables pero sobre todo profesionales y por sus opiniones siempre constructivas que me indujeron a reflexionar acerca de la forma y validez de mis planteamientos iniciales.

Y finalmente a François Pineau, a quien dedico esta tesis. Le agradezco por sus comentarios y su visión objetiva desde un punto de vista externo, por su ejemplo y apoyo día a día, pero más que nada por haberme acompañado todos estos años motivándome inagotablemente para lograr éste como el primero de muchos otros proyectos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO LITERATURA	7
1. MARCO HISTÓRICO Y LITERARIO	8
a) Una comunidad resentida.....	8
b) Nuevas Escrituras	11
2. LA AUTOBIOGRAFÍA EN EL SIGLO XX, UN GÉNERO MENOR	14
a) Verdad y arte: una mezcla problemática	14
b) La verdad como valor autobiográfico.....	19
3. <i>EGOLITERATURA</i> . REVOLUCIÓN LITERARIA CON RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS	24
c) Una literatura consciente	24
d) El arte de la escritura personal.....	27
II. <i>AUTOFICCIÓN</i> , UNA ALTERNATIVA INEVITABLE	34
1. <i>LE LIVRE BRISÉ</i> DE SERGE DOUBROVSKY.....	35
2. EL PACTO AMBIGUO	43
a) Una ficción sincera	43
b) Aventuras autobiográficas	47
3. PROBLEMÁTICA DE LA <i>AUTOFICCIÓN</i>	50
a) Autobiografías ambiguas y vergonzosas	50
b) Dos vertientes de una categoría inexistente.....	53
CONCLUSIONES	58
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	61

LA AUTOFICCIÓN DE SERGE DOUBROVSKY Y SU APORTACIÓN A LA EVOLUCIÓN AUTOBIOGRÁFICA ACTUAL

Language is not truth. It is the way we exist in the world.
Paul Auster

Je fais alors une réponse Normande: c'est moi et ce n'est pas moi.
Roland Barthes

INTRODUCCIÓN

La palabra “autobiografía” viene del griego y significa escribir (grafía) su vida (bios) uno mismo (auto). Alrededor de 1900, Francia toma esta palabra del inglés *autobiography* como un sinónimo del término “memorias” pero dándole cada vez menos énfasis al periodo histórico y mayor interés a la vida o la experiencia de la persona. El término “*mémoires*” en francés tiene el inconveniente de que no se puede utilizar en singular puesto que el significado cambia, además, no permite la derivación de adjetivos.¹ La palabra autobiografía tiene la ventaja práctica de oponerse al término “biografía”; es decir, a la “heterobiografía” donde un individuo cuenta la vida de otro que le es ajeno. Autobiografía es, entonces, escribir su vida uno mismo, no obstante, para que sea leída como tal, el autor tiene que indicarnos en alguna parte fuera del texto (título, prólogo, etc.) que se trata de un proyecto de escritura personal.

Se supone que, en una autobiografía, el autor y el narrador tienen el mismo nombre que el personaje principal. El autor es la persona que escribe y publica, es el responsable de la obra; pero dentro del texto habla el narrador, un locutor artificial que relata los acontecimientos. El narrador crea entonces una copia de los sucesos y traduce, en el mejor de los casos, la atmósfera, los sentimientos y las reflexiones de interés tanto para el escritor como para el lector. En el nivel del autor se encuentra el lector, la persona social que recibe y lee el texto publicado, y desde la

¹ Véase Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 7

perspectiva de éste surgen las siguientes preguntas relacionadas con los límites genéricos entre novela y autobiografía:

¿Qué pasa cuando todos los hechos contados en un libro han sucedido en la realidad, cuando el autor tiene el mismo nombre que el narrador y el héroe, pero donde el simple hecho de estar narrado en forma de novela, es decir, de omitir algunos detalles, de reconstruir, de reinventar los sucesos y los personajes crea una realidad, ni más ni menos verdadera, sino simplemente verosímil?, ¿es novela o autobiografía? ¿Qué sucede si la intención del autor es dejarnos con la duda o, dicho de otro modo, mostrarnos que uno nunca puede escribir una vida, pues una vida se vive y una novela se escribe? El propósito de este trabajo es tratar de responder a estas preguntas genéricas respecto a los textos autobiográficos.

La autobiografía es una narración y narrar es una manera de leer la realidad; en cualquier relato se seleccionan imágenes y palabras, hay un orden estricto, lineal y ordenado, regido por el lenguaje, que no corresponde a la yuxtaposición de ideas y sensaciones vividas por el autor fuera del texto. Las acciones suceden de una manera en la realidad y estimulan o afectan al autor en su intimidad; así, éste, por medio de un narrador, traduce esas impresiones al texto.

La autobiografía supone una fidelidad a la realidad y a la verdad², puede compararse con el periodismo y la historia, pues esta última, en teoría, no sólo se abstiene de ambigüedades y de versiones, sino que cuenta la realidad de una manera pasiva o, si se prefiere, objetiva. El periodismo, por su lado, da cuenta de datos y de hechos que puede cuestionar y dramatizar, pero ambos siempre intentan mostrar la realidad. Por otro lado, el discurso ficcional crea verdades que coexisten con el mundo y personas reales, pero que no son la realidad; crea un universo propio y

2 Estos términos no tienen una definición estricta pero, en general, la "realidad" se relaciona con el conjunto de cosas tal cual son percibidas por el ser humano. En filosofía, se observa que aquello denominado como realidad está teñido de subjetividad y limitado a los medios de observación que el sujeto posee en su época. La realidad se diferencia de "lo real" que sería todo aquello que es o existe, perceptible o no para el ser humano, aceptado o no por la ciencia, la filosofía, etc.

La verdad por su lado, la entenderemos como el resultado de la intuición de lo real y de la captación directa de la realidad. De esta manera, es imposible hablar de una verdad inmutable, única o absoluta. En algunos casos, la verdad se relaciona con los conceptos de honestidad y sinceridad.

verosímil basado tanto en la realidad como en la imaginación, no en la verdad. La ficción se basa en la realidad únicamente como fuente de inspiración, la utiliza como punto de partida para crear e inventar mundos con verdades propias que el lector sienta como tales.

Intentar describir la realidad no es una tarea fácil y menos cuando la realidad implica nuestra propia vida. A lo largo de la historia literaria, muchos escritores han evitado la autobiografía pues, por un lado, esta escritura no goza del estatus literario que tiene la novela, y además se ve afectada por las implicaciones sociales de la primera persona o del nombre propio y, por otro, asume un pacto de verdad con el lector. El autobiógrafo, además de descubrirse ante la sociedad, puede implicar a terceros y, como escritor, encuentra varios problemas prácticos en la redacción “honesta” de su vida, como son el olvido, la imaginación, las omisiones, lo políticamente correcto o las diferentes versiones sobre un mismo suceso que ponen en duda el carácter verídico y objetivo de los hechos. Existe la idea de que la historia está fundada sobre la duda ya que no hay verdades absolutas y, además, los documentos o sucesos siempre pueden ser manipulados. La autobiografía, sobre todo a finales del siglo XX, es igualmente digna de sospecha pues se duda tanto de lo realmente sucedido como de la capacidad de ser objetivos ante nuestra propia vida.

Autobiografías como las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau y *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand aportan un valor agregado a este género al ser consideradas prosas poéticas que retratan una vida interior coherente y lúcida, sin dejar de lado el contexto histórico y la sociedad dentro de la cual se desarrolla la historia del personaje. Estas obras se vuelven un modelo autobiográfico literario, sin embargo, son textos restringidos a un discurso más o menos cronológico sobre la vida de personas ilustres, de gente conocida por sus obras literarias o filosóficas anteriores y cuyos lectores están interesados en el devenir del escritor-pensador. La autobiografía logra cierto reconocimiento, aunque parece que no puede evitar estancarse como género literario, ya que durante el siglo XX hay pocas autobiografías reconocidas a la altura de estas dos, y al mismo tiempo, hay varios intentos autobiográficos no reconocidos como tales por su

alteración formal o contenido ficcional.

El contexto histórico de la Europa del siglo XX, la experiencia de la guerra y del holocausto ven nacer a una generación de escritores que comparten la necesidad ya no sólo de comprender el mundo, sino de comprenderse a sí mismos. La influencia de la psicología, la sociología y las nuevas corrientes literarias como el surrealismo, el existencialismo, el Teatro del absurdo y la Nueva Novela alimentan una escritura del *yo* donde las nuevas ideas van acompañadas de nuevas formas de expresión. Escritores pertenecientes a la Nueva Novela y otros más recientes se involucran artísticamente en textos híbridos que, evidentemente, complican su estudio y categorización.

Presentaré ese movimiento hijo de la Nueva Novela y familiar de la autobiografía, aún sin nombre, y que parece seguir en boga. No pretendo afirmar la existencia de un género que probablemente no lo sea, sino dar cuenta de una evolución literaria en textos autobiográficos de los años 1970 y 1980, y de las causas de esa nueva generación de textos que presentan un pacto ambiguo con el lector. La ambigüedad genérica de estas obras está ligada al misterio de la mente y al enigma que representa la vida misma en una época postfreudiana de desilusión y de sospecha. Parece que ya no basta con hablar de desconfianza en las historias, también hay que representarla formalmente.

Serge Doubrovsky es un escritor, crítico y profesor de literatura, cuya obra literaria es casi totalmente autobiográfica. En 1977, este autor crea la palabra *autoficción* para describir su obra: una obra cuestionada por autocriticarse, por rebasar los límites de géneros y de privacidad. La palabra *autoficción* encuentra una polémica relevante ya que, por un lado, describe la obra de este autor y, por otro, podría englobar toda una generación de textos, si no similares, al menos igualmente híbridos por la mezcla de un discurso tanto autobiográfico como ficcional. Sin tener todavía una sola definición clara y definitiva, este término es conocido en el ámbito académico y empieza a ser utilizado en otros terrenos, pues es difícil concebir formas nuevas bajo nombres

antiguos.

A lo largo de este trabajo expondré en una primera parte el contexto histórico y literario que alimenta esta nueva literatura del último cuarto de siglo. Asimismo, presentaré la evolución teórica acerca de la autobiografía de Philippe Lejeune, la cual representa un primer paso para reivindicar el género como integrante formal de la literatura y del mismo nivel artístico que la novela. En la segunda parte, estudiaré tanto la crítica como la obra de Serge Doubrovsky, en particular *Le livre brisé* (El libro destrozado), para explicar el concepto de *autoficción* en este autor. El objetivo global de este trabajo es, además, mostrar las diferentes críticas sobre la *autoficción* de teóricos como Gerard Genette, Dominique Viart y Jacques Lecarme entre otros estudiosos de la autobiografía y de la literatura para descifrar el papel que puede representar y significar en la evolución autobiográfica actual.

I. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO LITERATURA

Ni vrai ni faux mais vécu.
Malraux

Cada periodo de la historia suscita un estado de experiencia y de conciencia que se refleja tanto en los temas como en la manera de hacer literatura. Si bien no hay un suceso o un momento histórico que coincida con los movimientos literarios, en este capítulo pretendo describir el contexto histórico de Francia en el siglo XX, así como algunas corrientes literarias sincrónicas para entender la herencia y la evolución ideológica en la sociedad y en la literatura de finales de siglo. Las nuevas ideas y sensaciones que acompañan a las corrientes literarias desde principios de siglo hasta la Nueva Novela, pasando por una reivindicación del género autobiográfico, son relevantes para introducir el movimiento de literaturas personales que aquí llamaré *Egoliteratura*³, es decir, los textos con rasgos tanto autobiográficos como novelescos de alrededor de los años 1980.

3 Noción atribuida a Philippe Forest a partir de su libro *Le Roman du Je*, Pleins feux, 2001

1. MARCO HISTÓRICO Y LITERARIO

a) Una comunidad resentida

El siglo XX hereda una Europa que se encuentra ante la decadencia de las ideas totalitarias. En 1902, el partido radical francés, que en ese momento es de centro izquierda, sube al poder y promueve la idea de una sociedad laica: se vota a favor de la ley de separación entre la Iglesia y el Estado; el derecho divino y la religión de Estado ven su fin. La sociedad sufre la jerarquía de clases y el poder del dinero, la Francia de principios de siglo se divide en dos: una parte conservadora resentida y otra apegada a las ideas revolucionarias y al progreso social, a la justicia y a la libertad. Esta división de base política se volverá intelectual, pues la postura de los escritores se fraccionará y la percepción de la sociedad se verá representada en sus escritos.

Al declararse la Primera Guerra Mundial, combate político que cambia la visión del mundo en la sociedad, surgen generaciones decepcionadas del hombre, del mundo y de la realidad. Al repasar una de las peores catástrofes de la historia, la crítica y la teoría se vuelven una nueva manera de vida. En un primer momento, las teorías se quedan en un nivel puramente intelectual, no obstante, poco a poco, la experiencia común de la guerra crea un ambiente de reflexión en los diferentes estratos sociales. Surge un cuestionamiento que se mezcla con el trabajo filosófico de los “maestros de la sospecha” (noción de Paul Ricœur⁴) que son Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, lo que será un primer paso hacia el cambio de pensamiento del siglo XX.

Los trabajos de Freud muestran, a principios de siglo, que una parte de la personalidad humana escapa a la conciencia; se habla del inconsciente y se buscan los medios para acercarse a él. Sus investigaciones lo llevan a descubrir que en el inconsciente hay una explicación del

4 Véase Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, pp. 149-150

consciente: las acciones no hechas, los errores, los sueños, los impulsos sexuales constituyen también síntomas reveladores de recuerdos o de deseos contenidos en nuestra persona. Surge entonces una introspección al mismo tiempo que un reclamo social, cuyo mayor representante es el movimiento surrealista que asume la misión de captar esa “sobre-realidad” antes de que la razón la perciba y la organice. En literatura, los poetas surrealistas pretenden tanto burlarse como contradecir todo, pero no se conforman con refutar la razón sino que se esfuerzan por dar vida a un lenguaje que describa lo indescriptible. Muchos escritores siguen esta aventura hasta que, en algunos casos, se consagran a la política, como André Breton quien se adhiere al partido comunista alrededor de 1935.

La Segunda Guerra Mundial, pasando por la Ocupación y el Holocausto para terminar con la bomba atómica, rebasa todas las catástrofes humanas antes conocidas. Lo imposible sucede y mientras las pérdidas aumentan, el poder se conceptualiza al mismo tiempo que se pone en duda. La expresión escrita toma su importancia no sólo a nivel literario sino periodístico, pues parece urgente tratar las ideas políticas y difundirlas a todos los estratos de la sociedad. Gracias a los medios de comunicación se puede compartir y teorizar la experiencia personal, social y humana; el malestar de la guerra es, por primera vez, colectivo.

Al terminar la guerra, se vuelven evidentes los antagonismos ideológicos. El comunismo soviético, el fascismo y el nazismo son movimientos que marcarán profundamente el contenido literario de las obras del siglo XX; los intelectuales, y las personas en general, se ven forzados a radicalizar sus tendencias. Al tomar conciencia de las experiencias colectivas, también surge una reflexión sobre el papel que representa cada persona dentro de esa colectividad, por eso las memorias de guerra parecen el medio más conveniente para expresar tanto una vivencia personal como una reflexión social de los acontecimientos. Sin embargo, estas memorias surgen más como un compromiso social que como expresión artística.

Todo lo anterior crea un estado de desolación y desconfianza nunca antes visto. Las personas

se interrogan más que nunca sobre el libre albedrío, sobre la libertad real o ilusoria y algunos escritores, como Jean Cocteau, Jean Giraudoux o Jean-Paul Sartre, retoman las tragedias griegas para expresar esas inquietudes aunque, a falta de dioses culpables, el culpable es el hombre mismo. La literatura en esta época se vuelve cada vez más un compromiso social. La gente se da cuenta de que la naturaleza humana no es una garantía para la supervivencia de la raza y que, al contrario, puede conducir a la autodestrucción. Así, la reprobación de la guerra ya no sólo se da en el nivel intelectual y teórico, sino que surge la individualización de un fenómeno colectivo no aceptado. Con estas experiencias y con ayuda de la tecnología, nace una nueva comunidad resentida, en contacto con su entorno, y que se vuelve más sensible pero también más introspectiva.

En relación con el surrealismo, otro *ismo*, ahora de naturaleza filosófica, toma fuerza: el existencialismo, que se interesa no por ideas abstractas, sino por situaciones concretas del hombre en la vida cotidiana y en las experiencias afectivas inmediatas como la soledad, la desesperanza y la angustia. Sobresale el hecho de existir y de sentirse presente en este mundo, la naturaleza del ser humano parece resultar de la acción y de una total libertad; la existencia precede y crea la esencia, no hay destino. En la segunda mitad del siglo XX, el hombre se siente amenazado dado que sus estructuras morales y sociales se han cuarteado. La búsqueda filosófica con el existencialismo, las incursiones en los dominios prohibidos del inconsciente con Freud, y el surrealismo demuestran la imposibilidad de un conocimiento integral del individuo y de la personalidad. Parece que mientras más cerca se está del interior, más se aleja uno del entendimiento: el intento se vuelve absurdo. Por otra parte, la tecnología y la ciencia avanzan rápidamente y, si bien se esperaba que dirigieran la historia de la humanidad hacia el saber y el bienestar, hay una gran decepción cuando se ponen al servicio de las más horribles causas. En los textos literarios de posguerra, la forma y el contenido no sólo muestran lo absurdo y la sospecha de antiguas certidumbres sino que proponen nuevos paradigmas para reconstruir el mundo devastado.

b) Nuevas Escrituras

Los autores del Teatro del Absurdo y de la Nueva Novela exploran nuevas técnicas para describir el conflicto y la ruptura del hombre que se confronta a sí mismo. En el teatro o en la novela, el espectador o el lector esperan una intriga bien construida, personajes verosímiles, situaciones identificables y una cohesión lingüística ideal. Las dos corrientes antes mencionadas ponen en duda todo lo anterior. En el también llamado Nuevo Teatro hay una evidente imposibilidad de comunicación a través del lenguaje que se manifiesta con trivialidades, lugares comunes, frases ya hechas, lapsus, tonterías y todo lo que el lenguaje proporciona para confundir o desviar el mensaje. Muchas veces no hay acción o tiempo, los personajes pueden ser alegorías, transformarse o hasta sustituirse; el humor se mezcla con la angustia, los temas más trágicos aparecen como parodias. Se pone en escena al ser humano prisionero de su condición humana, absurda. Cada autor crea por su lado obras con estas características. Sin manifiesto ni dirigente, la sensibilidad, las experiencias durante la guerra y el contexto histórico-social crean en estos autores reflexiones similares sobre la condición humana y lo absurdo de la existencia. Las aportaciones lingüísticas son de suma importancia, ya que darán a los escritores más razones para dudar de los conceptos que se tienen de la lengua, de la comunicación, y aportarán evidencias sobre la incompreensión a través de las palabras.

La Nueva Novela nace hacia 1950 con una reflexión crítica sobre el género novelesco. En ella se extermina al personaje, se anula la intriga, se experimenta con la intención de renovar la escritura; por otro lado, la forma y la estructura serán uno de los principales contenidos de la novela: los objetos, el funcionamiento de la memoria o las sensaciones indescriptibles pueden volverse los personajes principales de estas novelas. Cada caso es particular, aunque los autores coinciden al aproximar la escritura a la complejidad de la memoria y de la mente, para ello usan

recursos como repeticiones matizadas, divagaciones, relaciones de ideas tal como sucede en la mente; cada autor lo hace individualmente, con un estilo y un propósito propios, no existe un proyecto en común ni la idea de ser un movimiento en conjunto, sin embargo, hoy los encontramos muchas veces clasificados en una misma lista: Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras y, en algunos casos, al lado de Georges Perec. Robbe-Grillet se dio a la tarea de ser el portavoz de la corriente, aunque no hay que olvidar que cada autor consideraba sus obras únicas y revolucionarias.

A finales de siglo, surgen textos híbridos que ponen en duda los límites de género entre novela y autobiografía. La analogía de Robbe-Grillet, quien llama a este “movimiento” Nueva Autobiografía, es pertinente ya que tampoco existe un manifiesto o portavoz y sin embargo refleja un gran interés por parte de los autores por querer transformar la forma y adaptarla a la necesidad contemporánea de escribir memorias.

La Nueva Novela surge entonces en una época de reconstrucción y modernización del país. La tecnología también influye en cierta medida en esta corriente, puesto que se ve favorecida por entrevistas a los autores, críticas, reseñas o debates. Las obras literarias, si bien no son comprendidas o aceptadas, al menos son conocidas, sobre todo en los sitios “intelectuales” de moda. Estos textos causan mucha polémica en su momento, algunos hasta afirman que son de los peores pasajes de la historia literaria⁵; pero con el tiempo vemos que la crítica las acepta, pues ahora se encuentra en los manuales escolares y en las historias literarias con autores considerados como representantes formales y reconocidos de la literatura francesa. La crítica conservadora evita emitir juicios sobre las nuevas corrientes, porque, mientras los autores estén vivos, queda la posibilidad de que se desdigan, como sucedió con Alain Robbe-Grillet quien terminó por regresar a formas más “tradicionales”, que alguna vez desdeñó en su teoría de la Nueva Novela, sin dejar totalmente de lado su costumbre de innovar en la forma.

5 Véase Haedens, Kleber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1967, pp. 85

Después de una gran crisis social, parece cada vez más importante no sólo buscar las causas de lo pasado sino crear propuestas que toquen los límites para reinventar nuevos parámetros, nuevas realidades. En el último cuarto de siglo se ponen en duda los géneros: la novela roza las fronteras con la autobiografía, la obra de teatro compite con la puesta en escena donde importa más el director que el autor; la poesía y la canción se mezclan en intérpretes-compositores como Jacques Brel (1929-1978) y Georges Brassens (1921-1981); todas las adaptaciones cinematográficas de novelas gráficas, libros y hasta diarios dejan de ser lo que son para convertirse en películas, documentales o en una combinación de todo.

La experiencia colectiva de las guerras y del genocidio da voz, a su vez, a experiencias personales. La desilusión lleva a la soledad y ésta, a la introspección. Con estos acontecimientos históricos y aportaciones científicas, filosóficas y artísticas del siglo XX, se empieza a ver un mayor interés por el ser como individuo más que por el mundo exterior. La psicología y la sociología aportan nociones que serán fundamentales para retomarse a sí mismo como objeto de escritura. Y cuando uno desea hablar de su vida en nombre propio, dar testimonio y contar una experiencia, las posibilidades formales son pocas y la autobiografía, aunque sea fragmentada, aparece como la primera opción.

Sin embargo, los escritores de la primera mitad del siglo XX consideran la autobiografía como algo que hay que evitar, como una etapa al final del camino, un legado de aquellas personas importantes o una forma para que los representantes del pensamiento de una época, como Rousseau o Sartre, cuenten su devenir. Esto, aunado al rechazo del uso de la primera persona, confina la producción de textos personales a una categoría relegada, a tal punto que, en la Francia de la posguerra, se sigue hablando sólo de *Mémoires* y el término *autobiographie* se usa principalmente para obras extranjeras. La experiencia de la guerra pone en perspectiva el mundo en que se vive y hace que surjan reflexiones individuales, introspecciones que necesitan ser compartidas. La escritura es una primera salida: desde el punto de vista psicoanalítico puede ser

curativa, pero además es un medio para comunicar testimonios y hacer un análisis social que permanezca como legado para la posteridad. La necesidad de *escribirse* es cada vez mayor, sin embargo, el rechazo del género autobiográfico crea un conflicto de escritura que se verá plasmado formalmente en las obras francesas de la segunda mitad del siglo XX. Muchos de los escritos y testimonios de guerra no son reconocidos como obras literarias mayores; esto inspira a críticos como Philippe Lejeune para que se dediquen al estudio del género autobiográfico en un afán de reivindicarlo, primero como género, luego como literatura; pero, para eso, primero habrá que definirlo y encontrarle un valor propio, independiente de la ficción.

2. LA AUTOBIOGRAFÍA EN EL SIGLO XX, UN GÉNERO MENOR

Genre mineur ou genre menteur: de toute façon l'autobiographie a tort!
Philippe Lejeune

a) Verdad y arte: una mezcla problemática

En la primera mitad del siglo XX, aquellos escritores que quieren hablar de sí y hacer al mismo tiempo una obra literaria tienden a presentar su obra como novela, ya sea especificándolo en la portada o creando un título que, a primera vista, no remita directamente a la autobiografía. En esta primera parte del siglo, también se tiende a hacer memorias históricas que cuentan experiencias en el campo de batalla o en torno a la Ocupación y al Holocausto. De Gaulle, por ejemplo, escribe su experiencia después de la guerra, pero los reportajes o testimonios de este tipo normalmente no se consideran obras artísticas.

Sidonie Gabrielle Colette en su obra *La naissance du jour* (El nacimiento del día) y Marcel Proust con su ciclo *À la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido) retoman parcialmente la autobiografía, a principios de siglo. La vida de los autores influye en gran medida en el contenido de las obras, sin embargo no se limitan a contar una vida y un devenir a la manera

de Chateaubriand, sino a crear una obra literaria: una novela antes que un testimonio. Mientras Colette se confiesa en una ficción cuya heroína se llama igual que la autora, Proust crea una complicidad con el lector para que lo acompañe en la búsqueda del inconsciente de ese narrador que se vuelve escritor y cuyo nombre sugerido es Marcel. Obras como éstas inspiran a los escritores del siglo XX, para utilizar los recursos de la autobiografía sin tener que sacrificar la psicología, la creatividad y el lirismo de una obra literaria.

André Gide publica, en 1929, *Si le grain ne meurt*, obra que no tiene un verdadero eco sino hasta veinte años después de su impresión. En este libro, Gide no entra en conflicto con el título de “Memorias”, “Confesiones” o “Recuerdos”, no se trata de reconocer o negar el género, el objetivo es contar su devenir como escritor y, al mismo tiempo, intentar reivindicar su homosexualidad en nombre propio, es decir, firmando y reiterando que el personaje y el narrador remiten a la persona física, al autor. Obviamente, tanto amigos como críticos reprueban su posición de asumir la primera persona, más la extrema sinceridad con la que escribe. Se dice que Proust,⁶ al conocer su proyecto le recomendó contar todo con la única condición de nunca decir “yo”, pero lo que Gide buscaba era precisamente expresar ese *yo*.

Parece difícil lograr una narración equilibrada en todos los años de una vida sin llegar a la monotonía, las autobiografías de posguerra ya no son simples recuerdos lejanos evocados por la nostalgia, ni tampoco memorias que sólo ligan el pasado y el presente, son recuerdos de infancia y juventud analizados, el testimonio de la persona que escribe y, que muchas veces, como dice Jacques Lecarme, a diferencia de Rousseau, siente lástima por sí misma o por el niño que fue. Al comienzo de *Si le grain ne meurt*, Gide dice: “Mettons que c’est par pénitence que j’écris”⁷. Pero este sentimiento y esta mortificación serán productivos pues alimentarán la innovación. Se efectúa un análisis profundo sobre la vida y el entorno social, pero también se estudian los medios más

6 Véase : Berton, Jean Claude, *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle,angoisses, révoltes et vertiges*, Paris, Hatier, 1983, pp. 46

7 A partir de aquí, todas las traducciones al pie de página son mías. “Digamos que escribo por penitencia” Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Éditions Gallimard, 1929, pp. 10

adecuados para representar mediante una obra literaria dicho análisis existencial.

Hay otros textos que utilizan alternativas para hacer el retrato de una vida, pero de una vida interior. *Jean le Bleu* de Jean Giono es un texto autobiográfico de los años 1930, que contiene partes “verídicas” o inspiradas de situaciones reales mezcladas con partes puramente ficcionales; no se puede distinguir lo verdadero de lo falso. En una introducción añadida veinte años más tarde, escribe: “J’ai autant inventé ce livre-là que les autres: l’invention y est cependant fondée plus qu’ailleurs sur le réel”⁸, o bien :

C’est ma vie intérieure que j’ai voulu décrire dans *Jean le Bleu*. Cette vie qui était essentiellement magique. Je ne pouvais pas la raconter autrement qu’en créant autour de moi les personnages qui n’existaient pas dans la réalité, mais qui étaient les personnages magiques de mon enfance.⁹

Los textos personales muestran una evolución paulatina, por un lado, se alejan del estereotipo autobiográfico, y por otro proponen formas alternativas de alta calidad literaria, esto hace que muchas de ellas a menudo se consideren como novelas. El género novelesco no sólo conviene por su reconocimiento literario, sino que a veces parece ser la única alternativa para describir una vida interior tan intangible y subjetiva como la ficción. La autobiografía debe su permanencia a una sucesión de oposiciones tanto morales como sociales e ideológicas. El propio género es rechazado por escritores como Malraux quien, en 1967, nombra su obra *Antimémoires*; en ella, el contenido y la forma cambian pues la historia construye un itinerario espiritual donde el personaje se disuelve en sus preguntas metafísicas, sin dejar de ser un texto autobiográfico. De igual manera, varios escritores, a partir de los años 1970, rechazan parcialmente la autobiografía; surge entonces una adaptación del género que se aleja del modelo de las memorias del siglo XVIII. Así, a finales del siglo XX, los textos autobiográficos tienen un auge nunca antes visto y al mismo tiempo se encuentran con problemas significativos de categorización que explicaré más adelante.

8 “Inventé este libro igual que los otros: no obstante, aquí la invención está más fundada en lo real que en cualquier otra parte” En: Godard, Henri, “Index des oeuvres de Giono” en *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, pp. 81

9 “En *Jean le Bleu* quise describir mi vida interior. Esa vida que era esencialmente mágica. No podía contarla de otra manera que no fuese creando, alrededor de mí, personajes que no existían en la realidad, pero que eran los personajes mágicos de mi infancia” *Idem*.

Es sabido que la autobiografía tiene un estatus literario menor al de la ficción y este desprestigio genérico será tan fuerte como los intentos de reivindicación que provoca. En 1979, el crítico literario Gérard Genette publica *Fiction et diction* donde precisa de acuerdo con qué condiciones un texto puede ser considerado “obra literaria”, o como él dice, “un *objet* (verbal) à *fonction esthétique*”¹⁰ basándose en *La poétique* de Aristóteles. En este libro, Genette afirma que no puede haber creación por medio del lenguaje, a menos que éste se vuelva vehículo de *mimesis*; es decir, de representación, o más bien de *simulación* de acciones y de eventos imaginarios, el lenguaje crea sólo si inventa historias o, en todo caso, si transmite historias ya inventadas. “Le langage est création lorsqu’il se met au service de la fiction”¹¹. Aristóteles¹² dice que el poeta es más poeta por las historias que crea que por los versos que compone; en *Fiction et diction*, Genette parte de estas bases para sustentar lo literario de un texto no tanto en la forma sino en la ficción, en lo inventado. Esto descalifica inmediatamente a la autobiografía por basarse en la realidad y crear, mas no inventar, las historias que cuenta.

En Francia, la teoría literaria en torno a la autobiografía podría estar representada en dos grandes vertientes: los “integracionistas”, para quienes cualquier autobiografía es una forma de novela, y los “segregacionistas” para quienes el género autobiográfico tiene legitimidad y autonomía. Philippe Vilain estaría dentro de los primeros y se enfoca hacia los valores estéticos de la autobiografía para reconocerla como posible escritura artística más allá del testimonio. Afirma que la autobiografía puede utilizar los mismos recursos literarios que la novela, que puede alcanzar un estatus creativo, y por lo tanto literario, sin tener que inventar historias:

rien n’empêchant un texte autobiographique d’obéir à un certain académisme d’écriture, de viser une recherche esthétique, de posséder une architecture savante, de procurer de l’émotion, de jouer avec les ressorts de la fiction, d’user de l’imagination et de la fonction poétique. La prétendue non-littéarité du texte autobiographique reste en ce sens très aléatoire. Une analyse sérieuse doutera de la pertinence littéraire de toutes ces critiques qui évaluent toujours avec beaucoup de préjugés la valeur éthique d’un

10 “un *objeto* (verbal) *con función estética*” Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2004, pp. 87

11 “El lenguaje es creación cuando se pone al servicio de la ficción” *Ibid.*, pp. 96

12 “Le poète doit être artisan de fables plutôt qu’artisan de vers” (El poeta debe ser artesano de fábulas más que artesano de versos) Véase Aristote, *Poétique*, Éditions du Seuil, Collection “Poétique”, 1980, pp. 65

texte plus que sa valeur esthétique, et hésitera à souscrire à l'efficacité d'une telle grille d'évaluation inopérante.¹³

En el libro *Défense de Narcisse*, Vilain cuenta su experiencia autobiográfica al mismo tiempo que defiende el género como creación; muestra su oposición a los argumentos de *Fiction et Diction*, donde Genette deja a la autobiografía un solo valor basado en la ética de verdad y en la objetividad del contenido. Forma y contenido son entonces dos valores que se mezclan en la autobiografía pero que se vuelven inconciliables para su evaluación literaria y artística. La autobiografía vive en conflicto y, en el momento en que sigue la ética de lo objetivo y verdadero, parece tener que alejarse de las ricas formas estéticas que la pueden acercar demasiado a la novela, situación peligrosa, pues pone en riesgo su autonomía y el valor propio que tanto ha buscado.

En este sentido, el concepto de novela autobiográfica podría ser la solución a los problemas de categorización y unificación, sobre todo para privilegiar el valor estético y poético más que el apego a la verdad. Pero la novela autobiográfica no tiene una definición concreta ni hay un consenso de obras que la representen específicamente, parece que existe, al igual que la *autoficción*, como una necesidad intrínseca de difuminar los límites entre un discurso personal verídico y uno creativo. Por su parte, Pierre Pillu¹⁴ parte de la duda de si la novela autobiográfica es un género en sí y si éste tendría un pacto particular con el lector, en caso de que el lector desconozca la vida del autor.

Una novela puede estar completamente formada por cosas verdaderas y no merecer el nombre de autobiografía, al igual que, el contrario, al ofrecer en su totalidad sucesos ficticios nos puede dar la fuerte impresión de una vida vivida. Esto muestra que la novela autobiográfica busca

13 nada impide que un texto autobiográfico obedezca a cierto academicismo de escritura, aspire a una búsqueda estética, posea una arquitectura conocedora, procure emoción, juegue con los recursos de la ficción, use la imaginación y la función poética. La supuesta no-literalidad del texto autobiográfico sigue siendo, en ese sentido, muy aleatoria. Un análisis serio pondría en duda la pertinencia literaria de todas esas críticas que siempre evalúan con sumo prejuicio el valor ético de un texto más que su valor estético y, dudará en aceptar la eficacia de dichos parámetros de evaluación inoperantes. Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset, 2005, pp. 127

14 Véase Hubier, Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 113-114

menos la verdad que la impresión de lo vivido. Pillu afirma que todos los textos en primera persona crean un efecto autobiográfico y, paradójicamente, no hay novelas autobiográficas sino novelas que el lector, en función de sus conocimientos o de sus exigencias en materia de autobiografía, considera autobiográficas, más aún si el relato de una vida está organizado en esquemas tradicionales¹⁵. En este tipo de textos, el lector cree encontrarse frente a la vida o a la transposición novelesca de la vida del autor. Todo ello, aunado al mecanismo de identificación donde el mismo lector recuerda experiencias vividas, le hace pensar que un recuerdo parecido ha inspirado al autor y que, por lo tanto, es un reflejo real de su vida, aunque en su origen las experiencias se hayan concebido como ficciones. De cualquier manera, el pacto no es ni de verdad, ni ambiguo, sino en todo caso novelesco.

b) La verdad como valor autobiográfico

Le soy fiel a mi memoria aunque mi memoria me sea infiel
Guillermo Cabrera Infante

Antes de hablar de una supuesta categoría intermedia, hay que profundizar en el concepto de autobiografía. Entre aquellos que reivindican y resaltan el valor autónomo de la autobiografía se encuentra Philippe Lejeune, quien se dedica al estudio de este género para legitimar su valor. En 1971 escribe un primer recuento y análisis de *L'autobiographie en France*, donde no pretende hacer un estudio exhaustivo y se concentra en algunas obras representativas de los dos últimos siglos de la literatura occidental para tener un acercamiento a la autobiografía tal y como la conocemos hoy en día. En este primer acercamiento, afirma que no hay mucha diferencia con la novela pues “Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de

15 Pillu, Pierre, “Lecture du roman autobiographique”, *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1987, pp.267-270

l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités.”¹⁶ Pero, en 1975, rectifica en su libro *Le pacte autobiographique* y encuentra la pauta que dará a la autobiografía su integridad genérica: el nombre propio. Si en la portada el nombre del autor coincide con la identidad del narrador y del personaje, el pacto es autobiográfico y dicho pacto es la afirmación en el texto de la identidad que remite al nombre del autor en la portada. Esto sugiere un contrato claro entre el autor y el lector, un compromiso de veracidad y de honrar la firma por parte del autor. Asimismo, plantea una definición de autobiografía: “récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier”¹⁷, aunque en 2005, el mismo Lejeune volverá a formular su definición basándose más en un pacto de verdad que en uno de nombre propio: “Le pacte autobiographique est l’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s’oppose au pacte de fiction. Quelqu’un qui vous propose un roman (même s’il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu’il raconte: mais simplement de jouer à y croire.”¹⁸ Como se puede observar, la teoría en torno a la autobiografía sigue formándose, quizá por su compleja cercanía con la novela.

Lejeune parte de los análisis de Benveniste para delimitar la autobiografía con respecto a la novela. Benveniste estudia el concepto del *yo* en el discurso oral, sus niveles referenciales y de enunciación. En el discurso oral, se puede intuir el referente por medios sensoriales como la voz o la vista en caso de ambigüedad, por el contrario, si en el discurso escrito surge una situación poco clara, uno no puede intuir el referente; según Lejeune, la ambigüedad puede únicamente esclarecerse con ayuda de los índices materiales que aporta la persona enunciativa del discurso

16 “La novela puede imitar y, frecuentemente, ha imitado todos los métodos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su relato.” Lejeune, Philippe, *L’Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, pp 24

17 “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, acentuando particularmente su vida individual” Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 1996, pp. 14

18 “El pacto autobiográfico es el compromiso que adquiere un autor al contar directamente su vida (o una parte, o un aspecto de su vida) en un sentido verídico. Se opone al pacto de ficción. Alguien que propone una novela (aun cuando esté inspirada en su vida) no le pide a usted que crea como verdad lo que está contando: simplemente le pide que juegue a creer.” Lejeune, Philippe, *Signes de vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 31

como son la firma o el remitente, a menos que ésta desee permanecer anónima.

Como ya se dijo, en los textos escritos, la enunciación está a cargo del que acostumbra poner su nombre en la portada del libro o al final del artículo y es la única marca fuera del texto que evoca una persona real responsable del escrito mismo. La autobiografía supone una relación de identidad entre el nombre del autor, del narrador y del personaje. El compromiso de verdad, según Lejeune¹⁹, se reconoce por el título o subtítulo de “Memorias”, “Recuerdos”, “Historia de mi vida”, “Journal” o “Autobiographie”, por la introducción o alguna declaración paratextual²⁰, o sea, en la cuarta de forro, por ejemplo, o simplemente por la ausencia de la palabra “Novela” en la portada, para que quede claro que el *yo* evocado en el texto remite al nombre del autor en la portada.

La autobiografía también supone una responsabilidad jurídica del autor, pues la persona puede ser acusada de difamación o de atentar contra la vida privada; este tipo de discurso promete verdad y objetividad, al igual que el historiador o el periodista. Lejeune afirma que la autobiografía puede estar bien escrita y compuesta como una obra de arte. El valor de la autobiografía se halla entonces en la relación de verdad:

Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il [l'auteur] ment. En revanche, il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il n'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux.²¹

Si la autobiografía se basa en la verdad, el valor de la ficción radica entonces en la relación de verosimilitud y coherencia, no de verdad. Philippe Lejeune propone un cuadro, al que llamaré

19 Véase *Le pacte autobiographique*, pp.27

20 Gérard Genette define el paratexto como todos esos textos subordinados al texto principal que lo prolongan o acompañan para presentarlo, para asegurar su presencia en el mundo, su recepción y su consumo. Véase *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

21 “Si usted, lector, considera que la autobiografía esconde o altera una parte de la verdad, podrá pensar que [el autor] miente. En cambio, es imposible decir que un novelista miente; eso no tiene ningún sentido, puesto que no está comprometido a decirle la verdad. Usted puede juzgar que lo que cuenta es verosímil o inverosímil, coherente o incoherente, bueno o malo, etc., pero eso escapa a la distinción de verdadero y falso”. Lejeune, Philippe, *Signes de vie*, pp. 31

genérico, de oposición entre autobiografía y novela, creado a partir de la relación de nombres (personaje y autor) y del pacto que existe con el lector. Los criterios son los siguientes: el personaje puede tener un nombre igual o diferente al del autor, o bien no tener nombre en absoluto, y el pacto puede ser novelesco, autobiográfico, o simplemente no haber.

NOMBRE DEL PERSONAJE → PACTO ↓	≠ NOMBRE DEL AUTOR	= O	= NOMBRE DEL AUTOR
"novelesco"	1a Novela	2a Novela	//////////////////////////////////// ////////////////////////////////////
= O	1b Novela	2b Indeterminado	3a Autobiografía
autobiografico	//////////////////////////////////// ////////////////////////////////////	2c Autobiografía	3b Autobiografía

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, pp. 28

Según este cuadro, si el nombre del personaje es igual al del autor se trata de una autobiografía, a menos que se afirme que se trata de una novela, lo cual correspondería a la celda vacía de la tercera columna. Sobre esta posibilidad, el mismo Lejeune se pregunta lo siguiente:

“Le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche.”²²

En noviembre de 1977, Serge Douvrosky escribe una carta a Philippe Lejeune con respecto a su cuadro de géneros y a esa celda vacía; al momento de mandar la carta, Douvrosky se encuentra editando un texto que corresponde exactamente a aquello que parece no existir o no tener nombre:

22 “¿El héroe de una novela, declarado como tal, puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impediría que algo así existiera, y es quizá una contradicción interna de la cual se podrían obtener efectos interesantes. Pero, en la práctica, ningún ejemplo viene al caso en esta investigación”. *Ibid.*, pp. 31

Je me souviens, en lisant dans Poétique votre étude parue alors, avoir coché le passage... J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise; ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu remplir très profondément cette "case" que votre analyse laissait vide.²³

La obra de Doubrovsky es un punto de partida para hablar de los problemas que surgen en relación con la autobiografía a partir de los años 1970. Este autor escribe cada libro como una especie de fragmentos autobiográficos con el subtítulo de novela, donde el narrador y el personaje se llaman exactamente como el autor. Es claro que Doubrovsky no es el único que llena o que juega con los vagos límites de la autobiografía, ya que en el último cuarto de siglo surgen muchos otros textos híbridos: escritos que dan testimonio de una vida, de una introspección, de un volverse escritor sin dejar nunca de lado el compromiso de hacer evolucionar la literatura. La forma se vuelve parte del contenido y los escritores se ven obligados a renovar la autobiografía para poder expresar nuevas inquietudes donde el tema central son ellos mismos. Para comprender este tipo de propuestas habrá que recordar que, para fines de siglo, las influencias extranjeras se conjugan: los anglosajones James Joyce y Virginia Woolf desarrollan un monólogo interior; los estadounidenses Hemingway y Steinbeck, las estructuras del relato, y el checo Franz Kafka implica la noción del absurdo en la ambigüedad cotidiana.

23 Al leer en Poética su estudio publicado en ese entonces, recuerdo haber señalado el pasaje... En ese momento, yo estaba en plena redacción y eso me interesó, me tocó en lo más íntimo. Aun hoy, no estoy seguro del estatus teórico de mi proyecto; no me toca a mí decidirlo, pero en lo más profundo quise llenar esa "celda" que su análisis dejaba vacía. Lejeune, Philippe, "Pièce en cinq actes" en *Autofictions et Cie, RITM*, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 6

3. *EGOLITERATURA*. REVOLUCIÓN LITERARIA CON RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS

Madame Bovary c'est moi.
Flaubert

a) Una literatura consciente

Claude Simon, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras no dejan de escribir en los años 1970-1980, pero al mismo tiempo otros escritores menos conocidos aparecen en la escena literaria como Annie Ernaux, Serge Doubrovsky, Patrick Modiano, Pierre Michon, entre muchos otros. Cada uno por separado se interesa por contar una existencia individual dejando de lado las complicadas contradicciones formales de la Nueva Novela y la autobiografía “tradicional”. Para escribir sobre su persona, estos autores voltean al pasado preocupados por el presente y siempre acompañados de la Historia. Inspirados en las historias familiares, en el psicoanálisis o en las condiciones sociales, son una fuente de producción literaria altamente creativa, por no decir novelesca.

Si la literatura cambia es porque las preocupaciones y los problemas también cambian. A partir de los años 1970, las aportaciones de las nuevas ramas de la ciencia como la lingüística, el psicoanálisis y la sociología contribuyen a su desarrollo pero, al mismo tiempo, aumentan la decepción, la desconfianza y la angustia. La televisión, el cine, la radio, la informática, la comunicación y los transportes evolucionan cada vez más rápido, las disciplinas se multiplican y el conocimiento se diversifica al mismo tiempo que se especializa. Apenas se busca entender el pasado cuando hay que adaptarse al presente.

Todo esto sirve para entender el contexto en el cual se desarrolla la autobiografía contemporánea. Los escritores comprometidos parecen hacer literatura con el único deseo de escribir sobre sí, sobre la realidad de las experiencias individuales y colectivas, sobre la memoria histórica y personal. La literatura que aquí presentaré no se conforma con contar el malestar, la atmósfera de una vida, las preocupaciones de una persona sino que hace propuestas donde la forma

represente y enriquezca el contenido. Dominique Viart señala que la literatura contemporánea toma los objetos de escritura antes restringidos, habla de literatura *transitiva*, como en gramática. Explica que dentro de estos objetos retomados se encuentra el hablar de uno mismo.

[La littérature] est critique dans la mesure où elle manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires, qu'elle met en œuvre. Si ces œuvres littéraires *déconcertent*, c'est qu'elles arrivent là où l'on ne l'attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. Or il est impossible de faire apparaître de nouvelles significations en conservant les formes anciennes.²⁴

Cada autor se vuelve sujeto de su propia obra, de su análisis, al mismo tiempo que ahonda en una búsqueda personal que finalmente da cuenta de situaciones compartidas con los demás seres humanos a través de una forma que también es contenido ideológico. La escritura de sí se puede abordar desde diferentes perspectivas: la cura psicoanalítica en la autobiografía, el testimonio de una vida entre guerras, la subjetividad en la visión de nuestra vida, la vida misma como ficción. Algunas nociones ven su inspiración en escritos sociológicos, filosóficos o psicológicos como el de Jacques Lacan que, en 1966, analiza el estadio del espejo como formador de la función del *yo* dentro de la experiencia psicoanalítica. En este análisis, explica que “la instancia del “yo” se sitúa en una línea de ficción”²⁵ y afirma que uno se conoce e identifica a través de la imagen que se tiene de sí en el espejo; esta imagen no es la persona, es una representación y por lo tanto la concepción que tenemos de nosotros mismos es ficticia.

Este tipo de estudios se verá ampliamente reflejado en la literatura, pues si partimos de que la visión que tenemos de uno es ficticia, más la subjetividad para leer el mundo, resulta muy complicado pretender hacer una autobiografía que asuma un pacto de verdad. La única verdad posible se crea en otro nivel, el del discurso, en el mundo de la narración. La vida no se puede

24 [La literatura] es crítica en la medida que manifiesta tanto cierta conciencia de su tiempo, de las inquietudes y los deseos que la cruzan, como una lucidez sobre los medios literarios que pone en práctica. Estas obras literarias *desconciertan* porque llegan ahí donde uno no lo espera. Escapan de los significados preconcebidos, de la predisposición ideológica y cultural. Ahora bien, es imposible que aparezcan nuevos significados conservando las formas antiguas. Viart, Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2005, pp. 11

25 Véase : Lacan, Jacques, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ”, *Essais I*, Paris, Editions de Seuil, 1999, pp. 93

contar tal cual es en realidad, pero lo que sí se puede hacer es crear una historia que cuente una vida. “La vie reste informe avant que le romancier ne la crée; le vécu n’existe pas avant que la narration le constitue comme objet intelligible; d’où raconter une vie, si tant est qu’il faille croire à l’existence de cette notion introuvable.”²⁶

La literatura no se da la misión de resolver las nuevas preguntas que acechan a la humanidad, pero tampoco se resigna a dejarlas pasar en silencio. Se buscan otras vías, ya sean indirectas o híbridas, que muestren la autenticidad y la dificultad de la tarea. En este sentido, la autobiografía da problemas al escritor por su pacto de verdad, sin embargo, este pacto se adapta a los tiempos modernos y la verdad parece ser menos necesaria que el compromiso artístico y reflexivo acompañado de verosimilitud:

Truth in a memoir is achieved not through a recital of actual events; it is achieved when the reader comes to believe that the writer is working hard to engage with the experience at hand. What happened to the writer is not what matters; what matters is the largest sense that the writer is able to make of what happened. For that the power of a writing imagination is required.²⁷

Hay varios autores que escribieron una autobiografía sin seguir el modelo tradicional, inspirados en la innovación novelesca de Marcel Proust, de James Joyce y de todas las nuevas ideas sobre el inconsciente, la memoria y la verdad absoluta. A continuación presentaré algunas obras en orden cronológico para ejemplificar el comienzo de esta tendencia, que algunos denominan como *Egoliteratura*²⁸, *Literatura narcisista*²⁹ o *Escrituras de sí*³⁰ y que sería la madre de la *autoficción*, la cual analizaré en el segundo capítulo.

26 “La vida permanece sin forma antes de que el novelista la cree; lo vivido no existe antes de que la narración lo constituya como objeto inteligible; de ahí el contar una vida, suponiendo que se deba creer en la existencia de esa noción imposible de encontrar”. Lecarme, Jacques, « L’autobiographie et les écrits personnels au XXe siècle » en *Histoire de la France littéraire*, tome 3, Paris, Presses universitaires de France, 2006, pp. 416

27 La verdad en las memorias no se obtiene a través del relato de sucesos reales, se consigue cuando el lector logra creer que el escritor está trabajando duro para involucrarse con la experiencia inmediata. No importa lo que le pasa al escritor, lo que importa es el amplio sentido que el escritor es capaz de darle a lo que pasó. Para eso se requiere el poder de una escritura imaginativa. Gornick, Vivian, *The situation and the story, the art of personal narrative*, NY, Farrar, Strauss and Giroux, 2002, pp. 91

28 Véase nota 2

29 Véase Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset, 2005

30 Véase Viart, Dominique et Bruno Vercier, *Op.Cit.*, pp.27

b) El arte de la escritura personal

Como se ha dicho, después de la Nueva Novela, alrededor de los años 1970-1980, hay un cambio en la literatura, una especie de corriente sin nombre definitivo hasta nuestros días pero no por eso menos relevante. En 1975 aparece *Roland Barthes par Roland Barthes* que es casi una novela, como él dice, pues “todo debe considerarse como dicho por un personaje de novela”. El libro tiene un primer apartado con fotografías de Roland Barthes, lo que marca la referencia al autor, enseguida se lee un discurso fragmentado en forma de diccionario y donde se encuentra la siguiente reflexión:

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman -ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (personnage), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière). [...] La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque.³¹

Este texto tiene rasgos evidentemente autobiográficos pero al mismo tiempo no llega a ser una autobiografía, ni siquiera una novela en forma convencional o una novela autobiográfica. Barthes afirma que para hablar de uno mismo el uso de la imaginación es indispensable. Alterar la forma tradicional de la autobiografía no es más que una alternativa para mostrar un contenido personal perdido en los caminos de la imaginación y del inconsciente.

En el mismo año, Georges Perec, escribe una obra mixta: *W ou le souvenir d'enfance* (W o el recuerdo de la infancia) donde alterna capítulos de estricta autobiografía con capítulos en itálicas que representan la ficción de una novela llamada “W”, la cual es imaginada por el niño que fue y reconstruida arbitrariamente por el escritor. Una infancia llena de dudas y marcada por la guerra se

31 Todo esto debe ser leído como dicho por un personaje de novela –o más bien, por varios. Del imaginario, materia fatal de la novela y laberinto de los ornamentos en los que se extravía aquel que habla de sí mismo, se encargan varias máscaras (personaje), escalonadas según la profundidad de la escena (y sin embargo, no hay nadie detrás de ellas) [...] Finalmente, la sustancia de este libro es entonces totalmente novelesca. Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 123 -124

engloba en la primera frase del libro: “Je n’ai pas de souvenirs d’enfance”³²; y es imposible escribir una autobiografía convencional cuando se asume el olvido, la parte imaginaria de los recuerdos, la subjetividad del autoanálisis. En consecuencia, Perec manifiesta: “Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s’il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j’en ai fait les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés”³³. Quizá la terapia psicoanalítica influyó en su postura ante la memoria y por lo tanto ante la escritura. La memoria desempeña un papel relevante: por un lado se hallan los recuerdos, el dolor de una vida marcada por la guerra, el holocausto y el abandono que son inseparables de toda su obra literaria; por otro, la ausencia de verdaderos recuerdos le impide reconstruir la historia de su vida.

Por su parte, Serge Doubrovsky publica en 1977 la “novela” *Fils* (es un juego de palabras ya que puede traducirse por “hijo” o por “hilo” ya sea en singular o plural y evocar los lazos emocionales que tiene con su madre). El relato en primera persona, donde el autor, narrador y personaje principal llevan el mismo nombre, cuenta las experiencias recientes de su vida que en ocasiones remiten al pasado lejano o próximo. Lo verdadero es tomado de su vida, lo ficticio viene de la escritura, de la creación formal de una novela; es decir, estructurar capítulos, dar voz a los personajes, el tiempo ficticio, etc. Un ejemplo de la ficcionalidad temporal es la sesión psicoanalítica de 45 minutos que en el texto dura más de trescientas páginas. En la cuarta de forro de este libro, el autor escribe:

Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.³⁴

32 “No tengo recuerdos de la infancia” Perec, Georges, *W ou les souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1975, pp. 13

33 “Mis dos primeros recuerdos no son totalmente inverosímiles, aun cuando es evidente que las numerosas variantes y pseudo-precisiones que he hecho los han alterado profundamente, si no es que los han desnaturalizado completamente.” *Ibid.*, pp. 22

34 ¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado para los importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un bello estilo. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, por haber entregado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y de la sintaxis de la

Doubrovsky presenta un concepto y una palabra alternativa para definir este tipo de autobiografía moderna, lo que demuestra la necesidad de reinventar la escritura franqueando sus límites. Al afirmar que habla de hechos reales, al usar la primera persona acompañada de su nombre propio mientras pone en la portada el subtítulo de novela, se pacta con el lector una ambigüedad formal.

También en 1977, Patrick Modiano publica *Le livret de famille* (El libro de familia). Es una colección de catorce breves relatos con un fuerte contenido autobiográfico donde reconstruye el periodo de La Ocupación. Tanto en ésta como en la mayor parte de sus obras hay una obsesión permanente por reconstruir y comprender el contexto de su nacimiento: 1945. La crítica lo considera un autor de *autoficción*. Cuando se le ha preguntado si sus novelas son autobiográficas, invariablemente ha respondido que mezcla la verdad y la ficción en dosis variadas pero donde domina a pesar de todo la invención.³⁵ En una entrevista afirma : “Je choisis la forme romanesque, je travestis la réalité”³⁶. Como dice Thierry Laurent, es un trabajo voluntario y sabio de alteración, no de ruptura con lo vivido, sino una transposición libre y literaria de la vida.³⁷ Modiano utiliza abiertamente el “pacto ambiguo” pues en la cuarta de forro del libro *De si braves garçons* explica al lector quién escribe: “le narrateur qui est peut-être Modiano lui-même”³⁸, cosa que confunde más de lo que aclara.

En 1984 Nathalie Sarraute publica *Enfance* que es una búsqueda de sí misma sin dejar de lado cierta evolución narrativa. Los recuerdos más o menos cronológicos se dan a manera de diálogo entre dos “yos” en desacuerdo; es decir, hay dos voces narrativas en primera persona, una en favor de escribir los recuerdos y la otra en contra de este recuento autobiográfico que simboliza una escritura tradicional, el retiro, el final de su carrera.

novela tradicional o nueva.

35 Laurent, Thierry, *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 21

36 “Escojo la forma novelesca, travestido la realidad”. En: *Entretien avec V. Malka*, Les Nouvelles Littéraires, Paris, Larousse, 30 de Octubre-5 de Noviembre, 1972, pp. 71

37 Véase Laurent, Thierry, *Op.Cit.*, pp. 22

38 “el narrador que quizá es el mismo Modiano.”

- Alors, tu vas vraiment faire ça? “Évoquer tes souvenirs d’enfance”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”... il n’y a pas à tortiller, c’est bien ça.
- Oui, je n’y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...³⁹

Por un lado Sarraute evita retomar una escritura convencional sin innovar, sobre todo después de haber logrado expresar lo no-dicho en *Tropismes* y de haber sido una figura esencial en la evolución de la Nueva Novela, pero al mismo tiempo siente la necesidad de escribir sobre sí. Con este recurso de dos voces narrativas, Sarraute logra evadir la autobiografía clásica sin dejar de contarnos su vida.

Ese mismo año, Marguerite Duras gana el premio Goncourt con *L’Amant*, aunque esta vez no lleva el subtítulo de novela en la portada como se acostumbraba. El pacto entre autor y lector no es explícitamente ambiguo, la narradora habla simplemente en primera persona sin decir su nombre para contar un periodo específico de su vida. Es un texto autobiográfico, pero los indicios dentro del texto no lo afirman, se juega con el lector. Jacques Lecarme señala que esta obra pertenece a un género indeterminado y paradójico por el anonimato que disuelve la identidad de la heroína pero al mismo tiempo provoca una identificación instantánea del lector⁴⁰ hacia la autora, por ejemplo, al final de la novela dice: “Il savait qu’elle avait commencé à écrire des livres.”⁴¹ No se pretende hacer verídica una ficción, ni autobiográfica una novela, es simplemente la demostración de la intersección donde coinciden la experiencia y la escritura. “La vérité est toujours au-delà de ce qui est dit, toujours à conquérir. Les oscillations du «je» entre fiction et réel deviennent le seul principe directeur du déroulement de souvenirs dont il est vain de se demander s’ils sont

39 - Entonces, ¿en serio vas a hacer eso? “Evocar tus recuerdos de infancia”... Como esas palabras te molestan, no te gustan. Pero reconoce que son las únicas palabras que convienen. Quieres “evocar tus recuerdos”... no hay que darle más vueltas, es eso.

- Sí, no lo puedo evitar, me tienta, no sé por qué.... Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, pp. 7

40 Véase Lecarme, Jacques, “L’autofiction : un mauvais genre ?” en *Autofictions et Cie*, RITM No. 6, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 238

41 “Él sabía que ella había empezado a escribir libros”. Duras, Marguerite, *L’Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, pp. 142

authentiques ou rêvés.”⁴²

Annie Ernaux escribe *La femme gelée* en 1981. En este relato escrito en primera persona no se mencionan nombres propios, pero de igual manera se intuye que se trata de la vida de la autora porque hace referencia a su carrera de escritora, de profesora, a sus publicaciones anteriores, a su ciudad natal, etc. Luego, en 1983, publica *La place* donde, a pesar de la falta de nombres, no queda duda de que se trata de ella. Con una escritura simple y escueta habla en primera persona para relatar una especie de autobiografía donde el personaje principal del relato (novela) es su padre: “j’ai commencé un roman dont il était le personnage principal. [...] Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d’une existence que j’ai aussi partagée.”⁴³ Al hablar de la vida de la gente que nos rodea, es inevitable no contar la nuestra. Además, aquí vemos tres variaciones importantes con respecto a las escrituras personales, primero en relación con la mezcla de “auto” y “hetero” biografía de familiares, algunos hablan de “autobiografía en tercera persona” o de “relatos de filiación”. En segundo lugar, hay una evidente carga social a partir de su experiencia como mujer, como hija de familia de obreros-comerciantes, como la burguesa en la que se ha convertido, etc. Y, finalmente, el estilo es simple, utiliza frases cortas y sencillas, lo que algunos pueden considerar “no literario”; ella misma dice: “L’écriture plate me vient naturellement”, “aucun bonheur d’écrire [...] Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j’ai vécu aussi.”⁴⁴ Con esta escritura tan sencilla da cuenta de una vida igualmente simple, sometida a la necesidad. El valor de su obra radica no sólo en el testimonio sino en la manera de ponerlo en palabras, la forma ejemplifica el contenido, forma y contenido se vuelven indisociables.

42 “La verdad está siempre más allá de lo que se dice, siempre en espera de ser conquistada. Las oscilaciones del “yo” entre ficción y realidad se vuelven el único principio rector de la evolución de los recuerdos y no vale la pena preguntarse si esos recuerdos son auténticos o soñados.” Viart, Dominique et Bruno Vercier, *Op. Cit.*, pp 35-36

43 “empecé una novela cuyo personaje principal era él [...] Reuniré las palabras, los gestos, los gustos de mi padre, los hechos que marcaron su vida, todos los signos objetivos de una existencia que yo también compartí.” Ernaux, Annie, *La Place*, Éditions Gallimard, Paris, Collection Folio, 1983, pp. 23-24

44 “La escritura llana se me da naturalmente”, “ninguna felicidad de escribir [...] Simplemente porque esas palabras y esas frases dicen los límites y el color del mundo en el que vivió mi padre, donde yo también viví.” *Ibid.*, pp. 24 y 46

Lo importante ya no es nada más lo que le pasa al escritor sino el sentido que éste le da a lo que ha vivido aunado a un fuerte compromiso de escritura. Se espera que el lector, a través de una forma, de una contradicción, de un cambio en los parámetros establecidos de la lectura, perciba la sensación descrita en la historia, no se trata de leer sino de sentir y compartir esa experiencia descrita por el autor, y muchas veces, para lograrlo, hay que transgredir los límites establecidos de escritura y sobre todo usar la imaginación.

Alguien que no dudó en dejarse llevar por la imaginación para lograr describir su experiencia es Alain Robbe-Grillet quien, en 1981, empieza un ciclo al que llamará *Romanesques* y que durará hasta 1994. En el primer libro, *Le miroir qui revient*, dice que de todas maneras él no ha hablado de otra cosa que no sea de él en su obra literaria (novelas), pero como era de su vida interior, nadie se dio cuenta.⁴⁵ Con esto vuelve evidente el carácter autobiográfico o referencial de sus relatos, manifestando, además, la imposibilidad de describir y escribir la realidad:

Nous commençons à y voir plus clair. Première approximation: j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir ma vie éveillée. Mais -second point- toute réalité est indescriptible [...] le monde [et] l'inconscient; avec des mots et des phrases, je ne peux représenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce qui se cache dans ma tête, ou dans mon sexe.⁴⁶

Robbe-Grillet bautiza su proyecto como Nueva Autobiografía, en relación con la Nueva Novela y el Nuevo Teatro. Lo inventado se confunde totalmente con lo que viene de la realidad, introduce personajes imaginarios como Henri de Corinthe, que además aparece en otras novelas, y que no es más que un anagrama de “rien de cohérent” que, en español, significa “nada coherente”.

Por último, Claude Simon presenta todos sus libros como novelas pero hay una evidente evolución autobiográfica en su carrera. *L'Acacia* (La acacia), de 1989, cuenta el nacimiento de un escritor donde se alternan una primera y una tercera persona, lo que remite a una historia anterior y a otro nacimiento. Se mezclan recuerdos confusos y reflexiones sobre la memoria que dan paso a

45 Véase : Robbe-Grillet, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, pp. 10

46 Empezamos a ver más claro. Primera aproximación: escribo para destruir, describiendo con precisión los monstruos nocturnos que amenazan con invadir mi vida despierta. Pero - segundo punto - toda realidad es indescriptible [...] el mundo [y] el inconsciente; no puedo representar con palabras y frases lo que tengo frente a los ojos ni lo que se esconde en mi cabeza, o en mi sexo. *Ibid.*, pp. 18

una escritura cada vez más personal sin dejar de ser ficticia. En 2005 publica *Le Tramway* (El tranvía), todo en primera persona y donde el narrador desde la cama de un hospital evoca sus recuerdos de la infancia. El tranvía que lo llevaba a la escuela sirve de referencia para hablar de figuras familiares, recuerdos, nostalgias y episodios relevantes de la vida de este narrador. De esta manera, los recuerdos y la memoria encuentran su verdad intangible en la forma novelesca.

En 1980, Nathalie Sarraute tiene 80 años, Claude Simon 67, Marguerite Duras 66, Roland Barthes tiene 65 años, Alain Robbe-Grillet 58, Serge Doubrovsky 52, Georges Perec 44, Annie Ernaux 40 y Patrick Modiano 35. Y justamente a partir de esta época se siguen escribiendo obras cada vez más autobiográficas y creativas, sin hacerlo a la manera tradicional. Lo que aquí mencionamos es sólo el principio. Con el paso del tiempo, cada autor sigue innovando y evolucionando de alguna u otra manera la forma de escribir sobre sí. Las pocas coincidencias formales se van difuminando y, en muchos casos, se hablará de clasificación de obras, no tanto de autores pues un mismo autor puede recurrir a varias astucias narrativas. Presenciamos una evolución formal y literaria sin nombre ni escuela, que se preocupa por reinventar la forma retomando al sujeto como tema principal. Generaciones de autores crecen al tiempo que la psicología se desarrolla y dejan de creer en verdades absolutas. Es un movimiento de escritores decepcionados y lastimados que sienten la necesidad de formular sus inquietudes y sus deseos personales. La lista de nombres apenas comienza.

En el siguiente capítulo, hablaré de Serge Doubrovsky y su “novela” *Le livre brisé* para continuar con lo que él llama *autoficción*, palabra que ha suscitado gran polémica entre críticos y académicos. Aceptables o no, las obras híbridas forman parte de la evolución literaria y es difícil aceptar un término aparentemente bien delimitado y conservador, como autobiografía, para describir obras transgresoras y ambiguas.

II. AUTOFICCIÓN, UNA ALTERNATIVA INEVITABLE

La literatura es la sencilla demostración de que la vida no basta.
Pessoa

La palabra *autoficción*, como mencionamos anteriormente, surge en la obra de Serge Doubrovsky definida como: “ficción de sucesos y de hechos estrictamente reales”, pero no pasó mucho tiempo para que esta palabra alcanzara otras dimensiones y otras definiciones más o menos estrictas. Hablar de *autoficción* es pertinente en estos días, porque es un término que parece estar rebasando el ámbito académico y los estudios literarios. Actualmente, al menos en Francia, la gente lee en revistas, en artículos de periódico, o en reseñas la palabra *autoficción*, y no sólo para denominar textos literarios, sino novelas gráficas, desde la trilogía de *Monsieur Jean* de Dupuy y Berberian hasta *Persépolis* de Marjane Satrapi, quien en una entrevista⁴⁷ admite preferir el término de *autoficción* al de autobiografía. Las películas también han sido clasificadas con este término y pueden partir desde adaptaciones de novelas como *El Amante* de Duras, hasta propuestas específicas contemporáneas como *Mon œil pour une caméra*, o bien el “ensayo cinematográfico” de 2006, de Stéphane Galieni, que lleva por nombre *Autofiction*. Los géneros se mezclan en todos los sentidos y lo que nos interesa es dar cuenta de este fenómeno actual que gira en torno a la palabra *autoficción*. Si una polémica de este tipo surge, se mantiene, crece y además alcanza otros ámbitos es porque las necesidades tanto de los artistas como del público en general cambian. Las categorías y los parámetros se ponen en duda en la teoría y en la práctica. Surge una reformulación de los conocimientos que tenemos y es necesario adaptarlos a conceptos que concuerden con la actualidad y que, muchas veces, se ven englobados en un neologismo.

Por *autoficción*, en un sentido muy amplio, tendríamos que entender la mezcla de ficción y autobiografía, pero no una mezcla fortuita, sino una totalmente abierta y voluntaria, como un juego donde se juega a no jugar, un pacto ambiguo con el lector, donde se requiere una lectura incrédula respecto a la escritura de una vida y una crédula ante la historia de una novela. Es decir, el texto

47 En la revista *Mother Jones*, edición digital: <http://www.motherjones.com/interview/2008/01/persepolis.html>

muestra rasgos formales (mismo nombre, citas de obras anteriores, fechas, datos comprobables del autor, etc.) que hacen creer al lector que se trata de la vida del autor, pero a la vez el mismo texto promete una ficción ya sea apegada a la realidad o totalmente imaginada.

En este capítulo presentaré una obra considerada *autoficción* con el objetivo de ver lo que significa el término para Doubrovsky y esbozar los límites de la ficción en la autobiografía. Enseguida, enumeraré algunos acercamientos teóricos de estudiosos de la autobiografía sobre la obra y sobre la palabra misma para lograr un acercamiento a lo que representaría en un sentido más amplio la *autoficción* dentro de la evolución autobiográfica actual.

1. LE LIVRE BRISÉ DE SERGE DOUBROVSKY

Ma vie ratée sera une réussite littéraire.
Serge Doubrovsky

Serge Doubrovsky ha escrito alrededor de tres mil páginas autobiográficas en ocho “novelas”. No es de sorprender que este autor no sea tan conocido, pues se dice que nadie se interesa por las confesiones de los que no han escrito novelas, que un escritor no es alguien que sólo escribe sus memorias. Pero Doubrovsky sorprende al ir en contra de muchas nociones. Para empezar, se dedica a escribir únicamente autobiografías cuando él se considera una persona común y corriente: un simple y desconocido profesor de literatura, dice⁴⁸. Además, hace evidente la fragilidad formal de la autobiografía, cuando nos presenta la intersección de dos géneros aparentemente delimitados. Este autor traspasa los límites en el contenido de su autobiografía al tratar temas tabú que, por pudor, se evitan en cualquier texto autobiográfico y, finalmente, crea un neologismo que parece

48 Tanto en novelas como en artículos repite que él no es una persona importante y conocida: “l’homme quelconque” que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d’une existence imaginaire. Les humbles, qui n’ont pas droit à l’histoire, ont droit au roman” (“el hombre cualquiera” que soy debe, para captar al lector reacio, darle su vida real en las categorías más prestigiosas de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela) Doubrovsky, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » en *L’Esprit créateur* vol XX No. 3, *Autobiography in 20th century*, Paris, Fall 1980, pp. 90

aspirar a la noción de un nuevo género. Ganador del premio Médicis, su novela *Le livre brisé* también parece rebasar los límites entre la ficción y la realidad, porque el libro mismo tiene consecuencias graves en la vida de la esposa del autor.

Así, la obra de Serge Doubrovsky es una constante transgresión de límites, ya sean narrativos o morales. El estilo de este autor está inspirado en la teoría psicoanalítica con un esfuerzo evidente por aproximar los caminos del lenguaje a los del inconsciente. En esa imitación de un trabajo de cura, se cuentan historias de la infancia, traumas íntimos difíciles de confesar y ambivalencias sentimentales; se presenta a un escritor narcisista y su obsesión por la escritura. A veces puede ser demasiado fuerte el tono o el contenido con que trata temas privados como, por ejemplo, la muerte, pero al mismo tiempo logra un paralelo entre el texto y el inconsciente, dado que este último supone una libertad fuera de las normas sociales.

El lector tendrá muchos problemas para aceptar el libro en cuestión como autobiografía o para leerlo, como lo indica la portada, como una novela. El pacto ambiguo es evidente, el nombre del narrador-personaje principal es exactamente el mismo que el del autor y se repite varias veces junto con datos comprobables del escritor. El lector tiene que aceptar de entrada esa imposibilidad de separar lo verdadero de lo falso, en virtud de que, cuando se escribe una novela, no se miente, simplemente se crea una verdad alterna, una verdad textual con circunstancias verosímiles que hacen funcionar la historia dentro del texto. Como he dicho, la autobiografía supone una comunión nominal entre narrador, personaje y autor, pero además un pacto de verdad. La problemática surge cuando aceptamos cualquier verdad como relativa. Si se dice una verdad, y al mismo tiempo se esconde algún detalle, no se miente, pero ello puede cambiar el propósito o la idea. Ya lo decía Rousseau al escribir sobre sus confesiones “les plus sincères sont vrais tout au plus dans ce qu’ils disent, mais ils mentent par leurs réticences, et ce qu’ils taisent change tellement ce qu’ils feignent d’avouer, qu’en ne disant qu’une partie de la vérité ils ne disent rien”⁴⁹ Sin embargo ¿qué tan

49 “las [confesiones] más sinceras son verdaderas a lo sumo en lo que dicen, pero mienten por sus discreciones, y lo que callan cambia de tal manera lo que simulan confesar, que al decir solamente una parte de la verdad no dicen

posible es no omitir nada? Además, podemos considerar que una visión personal y, por lo tanto subjetiva, puede ser sólo una parte de esa verdad aparentemente inalcanzable.

Parece que Doubrovsky acepta de antemano la imposibilidad de alcanzar la verdad, de decir todo en un proyecto autobiográfico. La visión unívoca del narrador-personaje se ve alterada por Ilse, la esposa de S.D.,⁵⁰ quien no solamente hace evidente algunas omisiones, sino que opina sobre la vida que comparte con el personaje y sobre el libro que escribe este personaje. Ilse parece representar, en alguna medida, la objetividad y al mismo tiempo la imposibilidad autobiográfica. Para entender el papel de Ilse, habrá que hacer un recorrido por la forma y la trama del libro. *Le livre brisé* cuenta un periodo en la vida de S.D., un escritor-profesor lleno de recuerdos y reflexiones que pretende escribir una autobiografía. El texto se divide en dos partes: la primera “Absences” (que significa Ausencias), con 13 capítulos, y la segunda llamada “Disparition” (Desaparición) sin división interna. El primer capítulo “Trou de mémoire” (Laguna mental) muestra un discurso autobiográfico y por lo tanto personal. El narrador evoca la guerra, una guerra que vivió sin vivirla, pues no tenía la edad para ser reclutado, no derramó una gota de sangre, ni propia, ni del enemigo y al mismo tiempo vivió las consecuencias de ser judío. Se siente mal por haber pasado al margen, por no tener recuerdos propios de la batalla, recuerdos que no sean otra cosa que lo que se sabe o dice de la guerra. Busca incansablemente en su memoria y no encuentra nada.

En el segundo capítulo “De trou en trou” (De olvido en olvido) se da cuenta de que tampoco recuerda la primera mujer con la que hizo el amor. Evoca recuerdos de varias mujeres, de amoríos, pero sobre todo el dolor de la pérdida de la memoria que va relacionada con la edad. El repaso de esas relaciones amorosas da pie al siguiente capítulo que se llama “Roman conjugal” (Novela conyugal) donde S.D. le da a leer a Ilse, su esposa, los dos capítulos que nosotros, como lectores, acabamos de leer. Al parecer ella es una amante de la lectura y su crítica principal. Ilse se queja del

nada.” Rousseau, Jean-Jacques, *Ébauches des Confessions, Œuvres complètes*, Tome 1, Gallimard, 1959, pp. 1149-1150

50 A partir de aquí se utiliza S.D. para referirse al personaje-narrador y Serge Doubrovsky para el autor.

lugar excesivo que ocupan otras mujeres en sus obras donde diálogos transcritos se mezclan con las reflexiones de S.D.:

– Pas du tout pareil! L'histoire avec Rachel, quand j'ai publié mon bouquin, cela faisait quatre ans qu'elle était enterrée. On peut tout dire, du moment que c'est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu'il engage l'avenir. Il y a déjà assez de difficultés entre nous: si j'ajoute encore celle de les raconter!

– Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais "tes limites du dicible"... Eh bien, recule-les encore!

Peux plus reculer. Ma femme me tient. Elle m'a jeté son défi à la figure. Je suis coincé. Salement pris dans un dilemme. Je la connais. Maintenant que sa jalousie est déchaînée, qu'entendre parler de mes dulcinées d'antan la hérisse, si je continue. Je suis bon pour des scènes vociférantes en série, engueulades sur hurlements, reproches à la queue leu leu, réprimandes d'affilée, *toujours ton Elisabeth, toujours ta Rachel, toujours les autres, ET MOI?* Inutile de lui expliquer que, justement, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre. Elisabeth dans *La Dispersion*. Rachel dans *Un amour de soi*. Ma mère dans *Fils*. [...] Elle veut que je nous expose. Épouse-suicide, femme-kamikaze. Que je nous fasse harakiri, ça qu'elle demande. [...] Ma femme me prend à mon propre piège. De ma faute. Pourquoi j'ai toujours parlé de moi dans mes livres. Maintenant, puisqu'on est mariés, elle veut sa place. Dans mon page, dans mes pages. À mes côtés. Comme on fait son lit, on se couche par écrit.⁵¹

A pesar de las reservas e inconvenientes que encuentra, el narrador acepta el reto y al no saber por dónde empezar para darle gusto a su esposa, comienza a contar la historia de su matrimonio evocando el primer encuentro: ella, una estudiante de veintisiete años y él, un profesor de casi cincuenta. La historia mezcla las opiniones de Ilse en diálogos con las reflexiones personales de S.D. Poco a poco Ilse y esta relación conyugal se vuelven el tema central y se funden con su proyecto autobiográfico. A partir de aquí se ven dos series regulares de narración: una sobre S.D. y su intento de dominar la lectura de Sartre, su padre intelectual (capítulos 1,2,4,6,8,10 y 12), y la otra serie que trata la historia de Ilse (3,5,7,9,11 y 13). S.D. intentaba escribir un libro sobre su

51 - ¡No es igual! La historia con Rachel, cuando publiqué mi novela, ya tenía cuatro años de enterrada. Uno puede decir todo, a partir de que es pasado. El presente, he ahí el problema, puesto que involucra el porvenir. Ya hay suficientes problemas entre los dos: ¡si además le añado el hecho de contarlos!

- Michel Contat escribió que, en tus novelas, retrocedías "tus límites de lo decible"... ¡Entonces, retrocedelos de nuevo!

Ya no puedo retroceder. Mi mujer me atrapa. Me lanza su desafío a la cara. No tengo salida. Suciamente atorado en un dilema. La conozco. Ahora que se han desatado sus celos, que se irrita al escuchar hablar de mis dulcineas de antaño, si continúo. Soy bueno para escenas vociferantes en serie, gritos tras broncas, un reproche tras otro, reprensiones de corrido, *siempre tu Elisabeth, siempre tu Rachel, siempre las otras, ¿Y YO?* inútil explicarle que, justamente, si escribo, es para matar una mujer por libro. Elisabeth en *La Dispersion*, Rachel en *Un amour de soi*. Mi madre en *Fils*. [...] Quiere que yo nos exponga. Esposa-suicida, mujer-kamikaze. Que yo nos haga el harakiri, eso es lo que quiere. [...] Mi mujer me hace caer en mi propia trampa. Mi culpa. Por qué siempre he hablado de mí en mis libros. Ahora que estamos casados, quiere su lugar. Como paje, en mis páginas. A mi lado. Así como tender su cama, acostarse por escrito. Doubrovsky, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1991, pp. 68-69

vida, intención que se ve rota y remite al título de la obra: *Le livre brisé* (El libro destrozado).

Si bien muchas obras de este autor tratan las mismas obsesiones, siempre lo hace de una manera diferente para crear una nueva novela. En la obra analizada se lee una vida más o menos común tanto del narrador como de la pareja. Es la vida cotidiana de un escritor francés, crítico de Sartre y Proust y que da clases en la *NY University*. El narrador cuenta la experiencia de dos culturas, de dos lenguas, su pasado judío, su vida conyugal y los problemas que ésta implica, la relación que lleva con sus hijas, sus ex esposas y las terapias psicoanalíticas; en fin, nos introduce en un ambiente realista y crudo con el humor cínico que lo caracteriza.

La historia no sólo se cuenta sino que se representa en el estilo, Doubrovsky habla de “écriture consonantique” (escritura *consonante*). Las mayúsculas se utilizan con nuevos propósitos: retratan los gritos, la cólera, la frustración; la puntuación también varía, si se trata de algo preciso y consciente, es clara y puntual, si son vacilaciones de la memoria, ésta puede verse alterada o simplemente no aparecen. Hay espacios tipográficos en blanco que pueden representar los blancos de la memoria o pausas mentales. Los juegos de palabras y las aliteraciones forman permanentemente una escritura semejante a la asociación de ideas. En las reflexiones y monólogos, el orden de párrafos y de ideas es un reflejo del inconsciente que relaciona temas, palabras, imágenes y recuerdos, donde momentos verdaderos pueden inspirar otros imaginados o alterados por el tiempo. A veces hace uso del inglés o del alemán sin traducciones, pues su esposa es austriaca y, aunque en la historia ella habla francés y está en París esperando su visa para alcanzarlo en Nueva York, hay frases que convienen más en otros idiomas como cuando le comenta que no ve la finalidad del libro: “*What is the point?*”, “*What is your point*”⁵².

Justo a la mitad del libro, en el capítulo “Au coin du bois” (En la esquina del bosque), ella hace una segunda gran crítica como lectora porque no entiende a dónde va el libro con todas las reflexiones íntimas, el análisis de Sartre, y la historia de pareja. Añade que aun la parte que le

52 A diferencia del francés, tanto en inglés como en español existen las expresiones: “¿Cuál es el punto?”, “¿Cuál es tu punto?” *Ibid.*, pp. 250

concierno también quedará a medias, mientras él no hable de todo lo que él le ha hecho pasar. Ilse pide que S.D. hable de sus abortos, quiere que explique la negación del escritor a tener más hijos a una edad avanzada. Así, llega el siguiente capítulo “Avortements” (Abortos) donde él evoca estos sucesos.

En el penúltimo capítulo, el narrador muestra el último intento por redactar su autobiografía, quiere lograr una introspección de tipo psicoanalítico antes de terminar su libro, pero es evidente que la historia se ha desviado del proyecto inicial al dedicar tantas páginas a la historia conyugal alentada por Ilse. “Beuveries”(Borracheras) es el último capítulo y ella sigue criticando el texto por tener omisiones, por no decir la “verdad”. Él se justifica y al mismo tiempo explica al lector que no se trata de una autobiografía, sino de una novela y en qué medida la verdad está presente:

Écoute, je ne tiens pas un journal d’abord, je fais un roman. Une fiction, ça déforme, ça reforme, ça synthétise. De la vérité, ça extrait la quintessence, ça fournit pas tous les détails.⁵³

Ella le reclama por no darle un hijo y por “atenuar” la realidad, puesto que en su texto ha manipulado la información. Él habla de su oposición a tener hijos a los sesenta años, pero en el momento en el que se sitúan los hechos, cuando llevaban poco de casados y él se negaba, tenía cincuenta. En el momento de la escritura del texto, el personaje se acerca a los sesenta. Sin embargo él se justifica y le argumenta a su esposa (y al lector) que sus ideas no han cambiado:

Elle n’est pas bête: si l’on est plus proche de soixante ans que de cinquante, il est moins cruel de refuser un enfant à une femme. Presque normal. On est soi-même, à ses propres yeux, plus sympathique. De toute façon quand on se raconte, même quand on s’accuse, c’est toujours, en fin de compte, pour s’excuser. La règle du jeu, la loi du genre. Du genre masculin.⁵⁴

Ella insiste en que se cuente la historia completa y él se ve obligado a ir más allá de lo deseado. Cuenta entonces que, por abortar, ahora ella tiene un problema de alcoholismo. Así, con una escritura que representa su estado de ánimo: largos párrafos sin mayúsculas al principio, sin

53 Mira, para empezar no llevo un diario, hago una novela. Una ficción, es algo que deforma, reforma, sintetiza. Extrae la quintaesencia de la verdad, no proporciona todo los detalles. *Ibid.*, pp. 402

54 No es tonta: si uno está más cerca de los sesenta años que de los cincuenta, es menos cruel negarle un hijo a una mujer. Casi normal. Uno mismo es más simpático a sus propios ojos. De cualquier manera cuando uno se cuenta, incluso cuando uno se acusa, es siempre, a fin de cuentas, para excusarse. La regla del juego, la ley de género. Del género masculino. *Ibid.*, pp. 404

puntuación, con palabras clave en mayúsculas, como una máquina que sufre, cuenta cruelmente el alcoholismo de su esposa y el capítulo termina de manera inesperada, para comenzar con la segunda y última parte: “Disparition” (Desaparición) que empieza así:

Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net.
Ilse est morte brusquement.
Je suis soudain frappé au coeur.
Ma femme de chair, mon personnage de roman, mon inspiratrice, ma lectrice, mon guide, mon juge. Ma compagne d’existence et d’écriture m’a quitté.
En pleine force de l’âge. En pleine force de notre amour. Au dernier chapitre de notre livre.
Un livre que nous avons fait à deux, comme un enfant. Dans une longue, immense, cruelle tendresse. Je suis mutilé de ma moitié.⁵⁵

Ilse muere en la vida real después de haber leído el capítulo “Beuveries” en París. La ironía dramática toma todo su valor con la muerte simbólica de las mujeres que precedieron a Ilse en los otros libros. En esta parte, S.D. se esfuerza por escribir a pesar del dolor que siente, trata de entender la razón de esa muerte solitaria a tan sólo unos días de que ella recibiera su visa y fuera finalmente a alcanzar a su esposo a Nueva York, lo que ansiaba hacía meses. El narrador cuestiona la escritura, no sabe si debe o puede continuar. Se arrepiente de no haber escrito una simple novela como todo el mundo para poder terminarla a su gusto. “Si l’on décide d’écrire sa vie, la vie décide ce qu’on écrit [...] Une histoire peut rester en suspens. Pas un livre : il lui faut début, milieu et fin.”⁵⁶ Y así continúa lamentándose y contando la personalidad depresiva de Ilse, los anteriores intentos de suicidio y la situación en la que se encontraba un par de meses atrás. S.D. no puede comprender que haya hecho eso, a unos días de partir. Respecto al libro, también cuenta que pensaba nombrar su último capítulo “Hymne” (Himno), donde contaría la llegada tan esperada de Ilse a Estados Unidos. Himno a la reconciliación después de todo, al amor y a la felicidad de estar juntos.

55 Un libro, como una vida, se destroza. Mi vida, mi libro se rompieron de golpe./ Ilse murió bruscamente./ De repente siento un vacío en el corazón./ Mi mujer de carne y hueso, mi personaje de novela, mi inspiración, mi lectora, mi guía, mi juicio. Mi compañera de existencia y de escritura me ha dejado./ En la plenitud de su vida. En la plenitud de nuestro amor. En el último capítulo de nuestro libro./ Un libro que habíamos hecho los dos, como a un hijo. En una larga, inmensa, cruel ternura. Estoy mutilado de mi mitad. *Ibid.*, pp. 451

56 Si uno decide escribir su vida, la vida decide lo que uno tiene que escribir [...] Una historia puede quedar en suspenso, un libro no: tiene que tener comienzo, desarrollo y fin.” *Ibid.*, pp. 458-460

A pesar de que Ilse sabía que arriesgaba su vida bebiendo una botella de vodka, ya que el doctor le había prohibido el alcohol y había prometido no beber más, S.D. se culpa por haberle mandado el capítulo “Beuveries” a Paris, por haberle recordado su problema con el alcohol, por haberle mostrado cómo podía matarse. De igual manera, se culpa por no haberse dado cuenta del peligro cuando ella decía que estaba un poco deprimida. Explica y se justifica, no podía saber si era grave, después de todas las veces que había estado deprimida. Se arrepiente por no haber accedido a tener un hijo, piensa que quizá eso hubiera cambiado todo. Lo peor es que, en la última conversación, él casi acepta adoptar un hijo, casi. Pues lo pensó, pero no lo dijo. El alcoholismo de ella es equivalente al escape de la escritura para él, cada uno muestra su adicción llevada al extremo, ella por matarse con alcohol, él por contarle todo, por llevar la verdad al extremo.

El libro termina con un verso que Victor Hugo escribe al morir su hija Leopoldina. Dejar el final de su libro a otro es entregarse a la imposibilidad de seguir escribiendo, a la imposibilidad autobiográfica de expresar con palabras propias los más profundos sentimientos. Uno sabe que los textos íntimos pueden tener un efecto sobre la vida de la persona que escribe, pero es casi siempre un impacto a nivel moral. *Le livre brisé* no sólo va más allá de la forma convencional, sino que su escritura transforma el contenido mismo del texto y tiene consecuencias tangibles en la vida real del autor.

En la cuarta de forro, Serge Doubrovsky comenta:

Entre mes mains, mon livre s'est brisé, comme ma vie. Je me suis alors aperçu, avec horreur, que je l'avais écrit à l'envers. Pendant quatre ans, j'ai cru raconter, de difficultés en difficultés, le déroulement de notre vie, jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortements en beuveries, l'avènement de la mort.⁵⁷

Normalmente una autobiografía es la visión del autor sobre su vida, pero aquí se incluye la visión de Ilse, la cual lo convierte en un texto más verídico, sin embargo lo aleja al mismo tiempo

57 Entre mis manos, mi libro se destrozó, como mi vida. Entonces me di cuenta, con horror, de que lo había escrito al revés. Durante cuatro años, creí contar dificultades tras dificultades, el desarrollo de nuestra vida, hasta la reconciliación final. Mi libro, sin que yo lo supiera, contaba, abortos tras borracheras, el advenimiento de la muerte.

de la autobiografía tradicional y de la focalización en la vida de S.D. Se altera la soledad romántica del escritor. Sabemos que los sucesos son reales pero no sabemos qué tanto están manipulados por el autor para crear un efecto sorpresa, por ejemplo. No se sabe si el capítulo “Beuveries” fue realmente la causa de la muerte de Ilse, no se sabe si, para concluir con la tragedia, el narrador exagera al dibujar un personaje que se culpabiliza en gran medida. No sabemos si lo que se cuenta es un retrato imaginario de algo real o un retrato real de algo imaginado. Y de cualquier manera, como novela que se anuncia, el valor radica en la verosimilitud. A uno como lector le resulta complicado no pensar que todo es cierto después de tantas referencias autobiográficas.

2. EL PACTO AMBIGUO

Il s'agit bien d'un roman autant que d'une confession.
Céline

a) Una ficción sincera

En la obra general de Serge Doubrovsky, la ficción no se encuentra en el contenido de la historia sino en el hecho de estar narrado. El libro comienza evocando dos lagunas mentales: recuerdos sobre la guerra y sobre la primera compañera sexual; dos enigmas que quedarán como tales, al igual que las razones de la muerte de Ilse. En la búsqueda desesperada por la verdad, el narrador introduce ficción en esos vacíos que Doubrovsky declara no como errores sino “*simplement, fingere, des fabrications, jamais frappées du sceau de l'indubitable. « Sincères », oh oui, mais jamais évidentes.*”⁵⁸ Afirma que lo ficticio en *Le livre brisé* son, por ejemplo, los diálogos que están evidentemente escritos y no grabados. Lo que Ilse dice en la novela representa los sentimientos de la esposa del escritor, pero es éste quien construye los diálogos y da forma al

58 “*simplemente, fingere, fabricaciones, nunca bajo el sello de lo indudable, “Sinceras”, por supuesto, pero nunca evidentes.*” Doubrovsky, Serge, “Textes en main” en *Autofictions et Cie, RITM* No. 6, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 211

personaje como en cualquier novela. Otro ejemplo es el alcoholismo de su esposa, tema desconocido antes del capítulo “Beuveries”. En un artículo⁵⁹, el autor explica que la adicción se menciona al final del libro para tener un efecto narrativo, pues la lógica del texto es novelesca; si se hubiera tratado de una autobiografía clásica, obviamente tendría que haber aparecido desde el principio, con base en la cronología, puesto que es un problema que surge pronto en la historia de este matrimonio. De la misma manera asegura que, después de la muerte de su esposa, no corrigió el texto; si al final hay una especie de oráculo para este héroe trágico, no es una astucia más del autor, sino de la vida:

La formule « si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre » m'est restée fichée dans la gorge. La suite aussi : “Épouse-suicide-kamikase. Que je nous fasse hara-kiri, ça qu'elle demande.” Ces lignes datent de 1985, ma femme est morte accidentellement en novembre 1987.⁶⁰

Serge Doubrovsky es de los pocos que corre el riesgo de poner su nombre y el de terceros varias veces, riesgo someramente protegido bajo el escudo de “novela”. El anonimato o la ficción dan una comodidad jurídica de la que no se puede gozar si se escribe una autobiografía, lo cierto es que muchos leen el libro como una autobiografía. En este caso, las consecuencias de la ambigüedad genérica van más allá de las posturas literarias, ya que a pesar del subtítulo de novela, el autor tuvo que ir a juicio como consecuencia de las reflexiones y sentimientos de culpabilidad descritos en el texto. En la novela, el personaje se pregunta insistentemente si ha sido su culpa el suicidio de su esposa, si él la mató al no darse cuenta, al no evitarlo. El autoanálisis del narrador se convierte en un acto de valor del autor, ya que este último se expone socialmente en la medida en que su narrador se descubre. Es en parte catarsis y narcisismo, pero también es un continuo cuestionamiento del carácter ficticio de toda literatura.

Ese narcisismo del escritor tiene su contraparte en la curiosidad del lector que se compensa

59 Véase *Ibid.*, pp. 215- 216

60 La fórmula “si escribo es para matar una mujer por libro” se me quedó atorada en la garganta. La continuación también: “Esposa-suicida-kamikaze. Hacernos el hara-kiri, eso es lo que pide.” Estas líneas datan de 1985, mi mujer muere accidentalmente en noviembre de 1987. *Ibid.*, pp. 216- 217

con un discurso en primera persona. Si uno lee una mala novela siente haber perdido el tiempo, sin embargo después de leer una mala autobiografía, uno tiene la sensación de que ha quedado algo. El lector busca identificarse y quiere saber “la verdad”, quiere entrar en la vida privada del escritor; el autobiógrafo abre las puertas de su historia para satisfacer esa necesidad, pero al mismo tiempo dirige el camino de nuestra curiosidad y donde no nos queda más que seguir leyendo. En la *autoficción*, el narrador advierte al lector que se trata de un juego donde uno dirige y el otro sigue hasta donde le convenga, es un juego complejo porque no se trata solamente de creer, el lector tiene un papel activo: debe dudar y juzgar por propia cuenta cada detalle por separado y la historia en su conjunto. Nada impide al lector leer este texto como una simple novela o como una autobiografía convencional, pero el reto está ahí: el escritor pone en duda un género, una visión de mundo, la idea de verdad, de objetividad, de literatura; el lector, por su lado, puede seguir la línea de reflexión y poner en duda lo que, a su vez, el escritor le está entregando. Si el lector se queda con la duda, es un primer gran paso para renovar las líneas de pensamiento tradicionales.

Telle est l'astuce: Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne [...] En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie.⁶¹

Con esto, Doubrovsky explora una nueva manera de hacer autobiografía. Ya no se trata de conjuntos cronológicos que garantizan la verdad, ahora se trata de aceptar la subjetividad como hilo conductor de cualquier historia personal. Y al estar escrita, esta historia se vuelve inevitablemente ficción. Ya lo decía Gide: “Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman”⁶²

61 Esa es la astucia: Si el lector aceptó seguirme, si logré despertar un poco, nada más un poco, su interés por mi personaje, le pasaré mi persona [...] Al devorar la novela, tomará la autobiografía. *Ibid.*, pp. 256

62 “Las memorias siempre son medio sinceras, por grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que decimos. Tal vez, incluso, estamos más cerca de la verdad en la novela.” Gide, André, *Op. Cit.*, pp. 72

Las formas de reflexión contemporánea, sobre todo después de Freud, han cambiado las nociones del paisaje autobiográfico: “il est illusoire de prétendre à une vérité absolue, exhaustive, définitive sur soi même. Aucun acte de volonté, de sincérité ne peut percer totalement les défenses de l'inconscient.”⁶³ Al aceptar esta imposibilidad de autoconocimiento, se le pide al lector que crea la historia pero que no confíe, que se deje llevar sin ser totalmente ingenuo. El interés de la *autoficción* radica en la ambigüedad; Hélène Jacomard habla de un pacto “oximorónico”⁶⁴, pues no se puede deslindar la referencia del referente en un medio de expresión escrito. El nombre propio es una simple palabra dentro de un texto y, al mismo tiempo, crea el vínculo con la persona física que lo porta, pero el nombre no es la persona y la persona no está “escrita” en el texto. Se tiene que aceptar que uno cambia irremediablemente la historia al seleccionar y, por lo tanto, omitir; al darle forma a los personajes y sucesos, al tener la intención de causar un impacto o emoción específicos; al escribir sobre la vida, uno la recrea. En *Le livre brisé* la identidad está formalmente respetada entre autor, narrador y personaje, los personajes no están disimulados, y si se quisiera confirmar algunos datos encontraríamos que este autor vive y da clases en Nueva York, que tiene dos hijas, que su padre murió de tuberculosis después de la guerra o que hizo tal viaje. También hay referencias como diálogos o transcripciones de cartas que confirman y refuerzan el sustento verídico de la novela.

El pacto ambiguo de *Le livre brisé* se encuentra en diferentes lugares. Por un lado, en la identidad nominal de narrador, personaje y autor que contrasta con la palabra “novela” en la portada; por otro lado, el narrador explica, dentro de la historia, las características de su proyecto *autoficcional* y, finalmente, fuera del libro cuando explica su proyecto ambiguo: en artículos relacionados, entrevistas o conferencias, el escritor manifiesta su propuesta como una adaptación de la autobiografía en la era moderna. Parece que la autocrítica acompaña a las autobiografías del

63 “es ilusorio aspirar a una verdad absoluta, exhaustiva, definitiva sobre sí mismo. Ningún acto de voluntad, de sinceridad puede traspasar totalmente las defensas del inconsciente” Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, pp. 89

64 *Ibid.*, pp. 81

siglo XX, pues Doubrovsky no es el único en analizar su propia obra creando además una palabra para describirla.

b) Aventuras autobiográficas

De la misma manera que Serge Doubrovsky, hay otros autores que escriben sobre su vida proponiendo una serie de textos originales que van acompañados de neologismos que remiten a la autobiografía, al mismo tiempo que la contradicen. Esta serie de coincidencias hace pensar –como ya lo he manifestado varias veces – que se trata de la formación de una posible corriente o simplemente de la evidente evolución que se está dando en el interior de los valores y de las características autobiográficas. Es importante entonces mencionar, en esta parte, a algunos escritores que han creado términos para diferenciar sus obras de las demás “autobiografías” y que argumentan rechazar las definiciones ya existentes o los conceptos antiguos que opaquen su carácter innovador.

Alain Robbe-Grillet es uno de ellos y llama a sus textos autobiográficos *Nouvelle Autobiographie*, en analogía con el nombre de las corrientes de Nueva Novela o Nuevo Teatro. Su conjunto “autobiográfico” contiene gran parte de ficción en el sentido de la invención ya sea de personajes o de historias, ya que los personajes ficticios de sus novelas anteriores aparecen en estos textos de carácter autobiográfico. Pero hay muchos más:

Hubert Lucot habla de *Autobiogre*

Jacques Derrida - *Otobiographie et circonfession*

Michel Butor - *Curriculum vitae*

Pierre Pachet- *Autobiographie de mon père*

Philippe Forest -*Egolittérature*

Frédéric Beigbeder - *Nouveau Nouveau Roman*

Jacques Roubaud - *Prose de mémoire*

Claude Louis Combet - *Automythobiographie*

Albert E Stone - *Factual Fictions*

Felicity Nussbaum - *Self-biography*

H. Porter Abbott - *Autography*

Alejandro Jodorowsky - *Autobiografía imaginaria*

Juan José Millás - *Autobiografía novelada*.⁶⁵

Hasta llegar a jugar con el término, como François Nourissier, que escribe un libro cuyo título es *Autos Graphie* y donde aborda la fascinación que tiene por los autos, lo que no deja de incluir una parte de su vida. Como se puede ver, no sólo en Francia existe esta renovación de la autobiografía, en Estados Unidos existe la palabra “faction”⁶⁶ que es una mezcla de “fact” que significa hecho y “fiction”, ficción. La lista de términos es bastante extensa y, englobando a todos los anteriores, se llega a hablar de *Novelas en nombre propio*, de *literatura narcisista*, o de *Egoliteratura*, entre otros.

Dentro de esta necesidad de volver a nombrar y adaptar la escritura personal a la época en que se vive, la palabra *autoficción* se ha propagado con más fuerza que todas las anteriores y no sólo en territorio francés. En 2007, se editó en España el libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, donde Mariano Alberca analiza autores de habla hispana como Unamuno, Azorín, Goytisolo, Umbral, Vila-Matas, Navarro, Marías, Llamazares, Vargas Llosa, Aira y Vallejo argumentando que, en diferente medida, comparten un proyecto *autoficcional*.

65 Véase Hubert Lucot, *Autobiogre d'A.M. 75*, Hachette, Paris, 1980; Jacques Derrida, *Otobiographies : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Éditions Galilée, 1984; Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Plon, 1996; Pierre Pachet- *Autobiographie de mon père*, LGF Poche, 2006; Philippe Forest, *Le Roman du Je*, Pleins feux, 2001; Beigbeder retoma este término de *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, 1977 de Lucien Dällenbach; Jacques Roubaud, *Autobiographie chapitre X*, Gallimard, 1977; Claude Louis Combet, *Le Recours au mythe*, Jose Corti, 1998; Albert E. Stone, *Autobiographical occasions and original acts: versions of American indentity from Henry Adams to Nate Shaw*, University of Pennsylvania press, 1982; Felicity A. Nussbaum, *The autobiographical subject, gender and ideology in eighteenth-century England*, Johns Hopkins university press, 1989; H. Porter Abbott, “Autobiography, autography, fiction: toward a taxonomy of literay categories” *New Literary History* 19, Johns Hopkins University Press, Spring 1988; Alejandro Jodorowsky, *La Danza de la Realidad*, Siruela, 2001; Artículo sobre Juan José Millás en el periódico español *20 minutos*, edición digital:

<http://www.20minutos.es/noticia/290662/0/premio/planeta/millas/>

66 Véase Neyraut, Michel, “De l'autobiographie ” en *L'Autobiographie, Vies Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence* 1987, Paris, Les belles lettres, collection: Confluents psychanalytiques, 1988, pp. 70

La *autoficción* es un neologismo conflictivo pero, al mismo tiempo, ha dado pie a una serie de análisis valiosos sobre diversos textos tanto clásicos como contemporáneos. Esta palabra se incorpora en 2001 al diccionario *Le Grand Robert de la Langue Française* y, en 2002, al *Petit Larousse* y al *Dictionnaire du Littéraire*. Hay un interés no sólo por este tipo de textos híbridos, sino por la teoría que ha surgido de ellos y el neologismo que los engloba. Hace muy poco tiempo, el 7 de marzo del 2008, Philippe Gasparini publicó *Autofiction, une aventure du langage*, obra de 352 páginas que nos da una idea del gran interés que el tema ha suscitado, pero sobre todo de las aportaciones actuales dirigidas a abordar la realidad y los textos autobiográficos de otra manera. Parafraseando a Dominique Viart, diría que estamos presenciando el comienzo de una nueva página en la historia literaria francesa. Ya lo decía Sartre en una entrevista : “C’est ça que j’aurais voulu écrire. Une fiction qui n’en soit pas une. Cela représente simplement ce qu’est écrire aujourd’hui.”⁶⁷

La *autoficción* implica tomar elementos de la vida para redactarlos en forma de novela. Antonio Tabucchi escribe un artículo en la revista *Letras Libres* sobre Enrique Vila-Matas, quien asume la *autoficción* como proyecto: “Relatarse a sí mismo en una autobiografía diligentemente verídica pertenece a lo novelesco de la misma forma que relatarse a sí mismo en una novela autobiográfica. Todo es en cualquier caso “novela”. Así que más vale, por lo tanto, hacer una falsa autobiografía, podría ser que resultara más ‘verdadera’”.⁶⁸ Algunos hablan de la *autoficción* como un nuevo género, pero el estilo y la ambigüedad distan mucho de poder ser las bases de un género diferente y opuesto a la autobiografía.

67 “Eso es lo que me hubiera gustado escribir. Una ficción que no lo sea. Simplemente representa lo que es escribir ahora.” Sartre, Jean-Paul, *Situations, X, Politique et autobiographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, pp. 145

68 Tabucchi, Antonio, “Escribir, no escribir” en *Letras Libres* No. 51, México, Marzo de 2003, pp. 42

3. PROBLEMÁTICA DE LA *AUTOFICCIÓN*

On ne lit pas une vie, on lit un texte.
Serge Doubrovsky

a) Autobiografías ambiguas y vergonzosas

Como he dicho, la autobiografía ha pasado por varios problemas para ser considerada como género literario de valor artístico; el inconveniente surge de la aparente incompatibilidad entre la ética de la verdad y la forma novelesca. La *autoficción* desde su estructura morfológica muestra la necesidad de poner estos dos valores bajo un mismo término, además de incluir un cuestionamiento de la verdad misma y del pacto literario que se ofrece al lector de un texto autobiográfico.

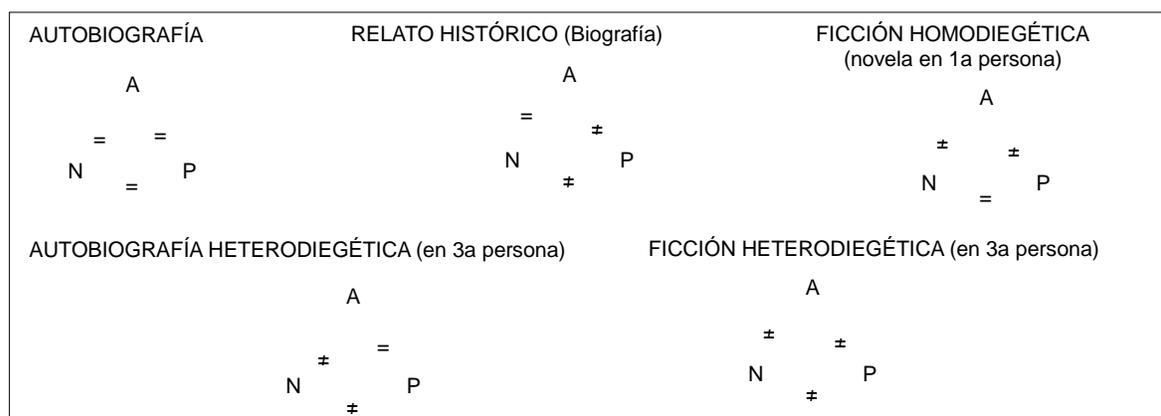
En marge du genre autobiographique, qui n'a déjà pas une grande réputation littéraire, le groupe des autofictions et des indécidables semble représenter le plus mauvais des mauvais genres. [...] Mais la fiction, méprisée en logique, devient en poétique le souverain bien.⁶⁹

La categorización se hace cada vez más problemática y la *autoficción* es firmemente desaprobada como posibilidad genérica, aunque algunos encuentran en este neologismo una posible solución a ciertos problemas de la autobiografía y a la reivindicación de categorías intermedias. Existen tantos puntos de vista como intentos de definiciones, todas muy diferentes entre sí pero siempre ambiguas y complejas como el término lo dicta.

En *Fiction et diction*, Genette elabora un cuadro de los diferentes tipos de discurso basados en un principio de verdad o de ficción entre autor y narrador. Donde A significa autor, N narrador y P personaje y donde $A=N$ equivale a un relato verdadero y $A\neq N$ un relato ficcional. Entre A y N hay una relación pragmática, pues simboliza el compromiso del autor con respecto a sus

⁶⁹ Al margen del género autobiográfico, que de por sí no tiene una gran reputación literaria, el grupo de las autoficciones y de los irresolubles parece representar el peor dentro de los malos géneros. [...] Pero la ficción, menospreciada en lógica, se vuelve el gran soberano en poética. Lecarme, Jacques, "L'autofiction : un mauvais genre ? ", pp. 233

afirmaciones narrativas. A y P tienen una relación semántica, ya que confirma una identidad jurídica de sentido civil que puede hacer responsable al autor de las acciones de sus héroes y, finalmente, N y P tienen una relación sintáctica, una identidad lingüística entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado marcado por la primera persona del singular. Siguiendo la fórmula de Genette⁷⁰ y las posibles combinaciones con respecto a la relación de verdad o ficción surgen cinco primeras categorías de relato:



Pero el mismo autor afirma que puede existir una contradicción, puesto que nada le impide a un narrador deliberadamente identificado con el autor contar una historia manifiestamente ficticia, ya sea heterodiegética u homodiegética.⁷¹ En caso de ser así, una ficción cuyo autor sea igual al personaje y hable en primera persona, contradice la fórmula de la autobiografía. Genette habla de esta ficción homodiegética y, en vez de evocar a Dostoyevski, prefiere citar a Borges con *El Aleph* o a Dante con *La divina comedia* para hablar de esa “communément baptisée, depuis quelques années, ‘autofiction’.”⁷²

Je parle ici des vraies autofictions – dont le contenu narratif est, si j’ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la Divine comédie-, et non des fausses autofictions, qui ne sont « fictions » que par la douane : autrement dit, autobiographies honteuses.⁷³

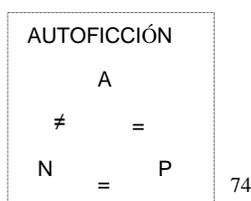
70 Basado en los cuadros de *Fiction et diction*, pp. 158

71 Véase: Genette, Gérard, *Fiction et diction*, pp. 159

72 “comúnmente bautizada, desde hace ya algunos años, como ‘autoficción’.” *Ibid.*, pp. 159

73 Hablo aquí de verdaderas autoficciones – cuyo contenido narrativo es, si me atrevo a decirlo, auténticamente ficcional, como (me imagino) el de la Divina comedia-, y no de falsas autoficciones, que son « ficciones » más

Le parece trivial y absurdo un pacto donde al autor no sugiera una adhesión “seria” y afirme al mismo tiempo: “soy yo y no soy yo”. Genette acepta el *Aleph* y *La Divina Comedia*, porque asume que el Borges ciudadano argentino y escritor no es funcionalmente idéntico al Borges narrador y héroe del *Aleph*, de igual manera le parece inverosímil que Dante haya ido al inframundo. El gran inconveniente es que estas obras no se leen como autobiografías, a pesar de la inserción del nombre del autor en la historia. Es más, Genette considera estos textos dentro de la categoría de lo inverosímil o fantástico. Considerar una figura gráfica igual a la de la autobiografía pero que no sea un relato verdadero le parece añadir “una prótesis defectuosa”. De esta manera, propone el siguiente cuadro que representa la *autoficción* de las obras de Borges y Dante:



74

La lógica de esta figura sería “yo, autor, voy a contar una historia donde soy el héroe pero que nunca me pasó”. Ahora bien, este esquema es polémico, para empezar, por la calificación de “vergonzosas autobiografías” y, además, por la firme oposición a textos que cuentan historias verídicas bajo el velo de la ficción como todas las que se han mencionado en este trabajo. Y no sólo las desacredita, sino que las ignora y no ofrece ninguna alternativa gráfica para explicarlas. En 1982, Genette escribe *Palimpsestes* y analiza la ficción de Marcel Proust bajo la misma línea de análisis: una vida y una personalidad inventadas. Genette se pregunta, hablando de *À la Recherche du Temps Perdu*: “Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne

que en la frontera: dicho de otra manera, autobiografías vergonzosas. *Ibid.*, pp. 161

74 *Idem.*

son propre récit: *autofiction*. ”⁷⁵ Toma entonces el término de *autoficción* pero para adaptarlo a un tipo de texto aceptable y evidentemente literario, a una novela.

Vincent Colonna redacta una tesis de doctorado en 1989, bajo la dirección de Gérard Genette, y posteriormente publica un libro sobre la *autoficción*. En ambos estudios, el autor incluye no sólo a Borges, Dante o Proust, sino a Molière, Kafka, Quevedo, Cyrano de Bergerac o Rousseau entre muchos otros como representantes de la *autoficción* en el sentido que Genette le ha dado (cuadro anterior). Asimismo, propone la siguiente definición: “une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”.⁷⁶ Colonna se basa en el esquema y posición de su asesor de tesis para proponer una definición bastante amplia donde, antes que nada hay una ficción, una historia inventada que incluye al autor, o mejor dicho, al nombre del autor. Colonna parte del neologismo y propuesta de Doubrovsky, pero en su nueva y amplia definición no incluye al autor de partida ni a los textos de éste. Es decir, reformula el concepto y deja fuera toda posible *autoficción* que, como dice Serge Doubrovsky, represente un texto basado en hechos reales.

b) Dos vertientes de una categoría inexistente

El término *autoficción*, que desde su origen es ambiguo, tiene entonces dos grandes vertientes: la “original” de Doubrovsky que induce a una lectura autobiográfica sin separarse de la ficción, y la “segunda” donde el autor, o más bien el nombre del autor, entra en la ficción y cuya lectura es meramente ficticia. El término se vuelve cada vez más amplio y conflictivo, puesto que

75 “¿Cómo llamar a este género, a esta forma de ficción, puesto que, en un sentido estricto del término, hay bastante ficción? El mejor término sería sin duda aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: autoficción.” Genette, Gérard, *Palimpsestes*, pp. 293

76 “una autoficción es una obra literaria en la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando siempre su identidad real (su verdadero nombre)” Colonna, Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Éditions Tristram, 2003, pp.238-239

la diferencia entre Borges, Proust y Doubrovsky no es la aseveración de una identidad sino la autenticidad de una historia propia.

On ne saurait exprimer plus de dégoût ; pourtant le paratexte doubrovskien assume clairement cette idée d'une fiction feinte ou d'une fiction fiction, qui servirait de détour à la vérité. Et on ne voit pas comment qualifier d' « autobiographies honteuses » des récits énonçant et ressassant un pacte autobiographique, à moins d'incriminer, sur un plan très différent, le contenu des confessions et des professions de foi...⁷⁷

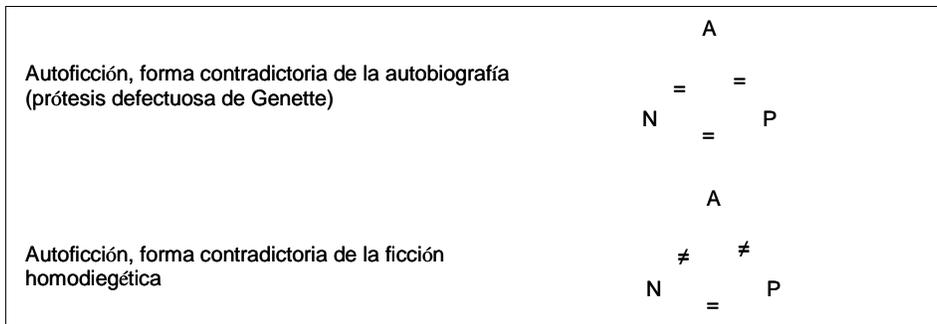
Jacques Lecarme es un estudioso de la autobiografía y defiende la *autoficción* por poner en duda la relación de identidad o alteridad entre el autor y el narrador cuando el nombre propio sea el mismo.⁷⁸ Cuando Derrida habla de *Ecce homo* de Friedrich Nietzsche, comenta que ese nombre ya es un falso nombre, un seudónimo y un homónimo que vendría a disimular al *otro* Nietzsche⁷⁹. Si el nombre del que firma es un seudónimo, si la firma inventa al que firma, ¿cómo el nombre propio podría garantizar la identidad narrativa? La autoficción, como Doubrovsky la plantea, va más allá de poner en duda la verdad absoluta, el aspecto inconsciente en la escritura de una vida y los límites de la autobiografía, también cuestiona esta identidad nominal, como si el nombre en la portada fuera más bien el del narrador aunque remita al autor. En este sentido, y retomando las figuras del relato de Genette, Jacques Lecarme propone dos formas variables de autoficción⁸⁰ (siguiente cuadro) según la ambigüedad: la primera, basada en la definición de Doubrovsky y la segunda en la definición de Vincent Colonna.

77 No se podría expresar más disgusto; sin embargo, el paratexto doubrovskiano asume claramente esa idea de una ficción fingida, que serviría de rodeo a la verdad. Y no vemos por qué calificar de “autobiografías vergonzosas” a los relatos que enuncian y repiten un pacto autobiográfico, a menos que se incrimine, en un plano muy diferente, el contenido de las confesiones y de las profesiones de fe. Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *Op. Cit.*, pp.269-270

78 Véase *Ibid.*, pp. 271

79 Derrida, Jacques, *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, pp. 47-48

80 Basada en los cuadros Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone, en *L'Autobiographie*, pp. 270



La primera figura es contradictoria porque, a pesar de la identidad nominal y de estar narrada en primera persona, hay una indicación, en la portada por ejemplo, de que se trata de una ficción. La segunda es contradictoria porque, normalmente en una ficción aunque esté narrada en primera persona, el autor y el personaje tienen nombres diferentes y en este tipo de texto *autoficticio*, los nombres sí coinciden. Pese a que todavía no existe ningún significado definitivo, Jacques Lecarme afirma que: “L’autofiction ne s’oppose plus à l’autobiographie, mais en devient, sinon un synonyme, du moins une variante ou une ruse.”⁸¹ y hace una lista tentativa de textos *autoficticio*; cabe recalcar que los autores aludidos no asumen el término de autoficción, aparte de Doubrovsky. En la primera columna se enumeran los textos que caben en la definición, “estricta” de Serge Doubrovsky y a los que llama “relatos verdaderos”; en la segunda, una lista según la definición amplia de Vincent Colonna.⁸² Es importante señalar que en ambas columnas el texto más antiguo es *La Naissance du Jour* de Colette de 1928.

81 “La autoficción ya no se opone a la autobiografía, se vuelve, si no un sinónimo, al menos una variante o una astucia.” Lecarme, Jacques, “L’autofiction: un mauvais genre?”, pp. 227

82 *Idem.*, pp. 236

DÉFINITION STRICTE (Doubrovsky), Récit vrai	DÉFINITION LARGE, roman
Barthes: <i>Roland Barthes par R.B.</i>	Duras: <i>La Douleur</i>
Doubrovsky : <i>Fils, Un amour de soi, Le livre brisé</i>	Malraux : <i>Antimémoires, Lazare, (Le miroir des Limbes)</i>
Céline : <i>D'un château à l'autre, Nors, Rigordon</i>	Modiano : <i>Livret de famille, Braves garçons, Remise de peine, Fleurs de Ruine</i>
Nourissier : <i>Bleu comme la nuit, La fête des pères</i>	Perec : <i>W ou le souvenir d'enfance</i>
Colette : <i>La Naissance du jour</i>	Alain Robbe-Grillet : <i>Le miroir qui revient, Angélique</i>

83

La lista anterior es sólo una parte del cuadro de Lecarme, la lista original está conformada por una serie de textos autobiográficos en mayor o menor medida, cuyos autores rehúsan retomar la autobiografía concebida como en el siglo XVIII; no piensan dar una cuenta cronológica de su vida ni mucho menos desaprovechar las maravillas que aporta la ficción a un texto. Todos los textos de su lista son textos leídos, por diferentes razones, como autobiografías.

Como se ha visto, en *Fiction et diction*, Genette explica, por un lado, la imposibilidad literaria de la autobiografía al no inventar las historias que relata, y por otro, muestra un evidente rechazo ante los textos ambiguos que mezclen ficción y verdad. ¿Dónde radica entonces el valor artístico de las obras híbridas que son consideradas como literatura? Los autores buscan en la escritura personal una nueva forma de expresión, intentan reinventar la literatura y la percepción de la realidad, pero cada uno interpretará, a su manera y según las necesidades, su historia personal. Cuando el artista hace arte, interpreta un modelo, cuando el autobiógrafo quiere hacer literatura tiene que interpretar su modelo, en este caso, a él mismo. La obra final puede ser totalmente abstracta, una nueva representación o una obra convencional parecida al original y conforme al contexto de donde viene. El quehacer autobiográfico es el mismo que cualquier proceso artístico como dice Robert Folkenflik:

83 Basado en el cuadro de Jacques Lecarme, *Idem.*, pp. 235-236

I want to assert that an autobiography is not and cannot be a way of simply signifying or referring to “life as lived”. I take the view that there is no such a thing as a “life as lived”. I take the view of construing experience – and of reconstruing and reconstruing it until our breath or our pen fails us. Construal and reconstrual are interpretive. Like all forms of interpretation, how we construe our lives subject to our intentions, to the interpretive conventions available to us, and to the meanings imposed upon us by the usages of our culture and language.⁸⁴

La *autoficción* da cuenta de la noción ingenua de la autobiografía, pues la escritura verídica en primera persona no puede alejarse de la ficción y del subtítulo “novela” que muchos tratan de defender. El estilo y la manera de escribir una novela o una autobiografía son indisociables dentro del texto, la problemática radica, como bien lo dice Marie Darrieussecq, al situarse entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente contrarias y sintácticamente indiscernibles.⁸⁵ Esto pone en duda la lectura, reinventa los protocolos nominales y modales, mientras deja el aspecto presencial del autor en el texto. Surge la misma bifurcación que en la palabra “Toda palabra es, a la vez, como se sabe, un enunciado y una enunciación. En tanto que enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo”⁸⁶. La palabra es la misma, es el enfoque analítico el que asume una posición. De igual manera, si la *autoficción* viene de la autobiografía, concebida según los esquemas de Lejeune, es una traición al pacto de verdad, y, por el contrario, si viene de la novela, es una honorable representación de que todo texto es ficticio.

84 Quiero afirmar que una autobiografía no es y no puede ser la manera de significar o referirse simplemente a “la vida como ha sido vivida”. Considero que no existe cosa parecida a “la vida como ha sido vivida”. Creo que construir una experiencia es – reconstruir y reconstruirla hasta que el aliento o la pluma se acaben. La construcción y la reconstrucción son interpretativas. Como todas las formas de interpretación, la manera en que construyamos nuestras vidas está sujeta a nuestras intenciones, a las convenciones interpretativas que tengamos disponibles, y a los significados que nos imponen los usos de nuestra cultura y del lenguaje. Bruner, Jerome “The Autobiographical Process” en *The culture of Autobiography, Constructions of Self Representation*, California, Stanford University Press, 1993, pp. 38

85 Darrieussecq, Marie, “L’autofiction, un genre pas sérieux” *Poétique* No. 107, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 379

86 Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2002, pp. 188

CONCLUSIONES

El contexto histórico y literario del siglo XX ha influido en la forma moderna de hacer autobiografía. Tomando en cuenta los traumas de guerra, los descubrimientos de Freud sin olvidar las aportaciones literarias de Proust, la escritura personal, para cierto número de escritores, se vuelve, cada vez más, una de las dimensiones permanentes de su investigación literaria. La autobiografía parece haber tenido siempre un carácter inferior a la novela, pues un texto se considera literario en tanto que es ficticio. El valor de la ficción radica en la verosimilitud mientras que el de la autobiografía se basa en un pacto de verdad con el lector.

Este pacto de verdad se formaliza en la obra de Philippe Lejeune y ayuda a reivindicar el carácter autónomo y particular de la autobiografía. Se establece una oposición con respecto a la novela, pero críticos como Gérard Genette, basándose en la poética de Aristóteles, argumentan que un texto es creativo en la medida en que sus historias son inventadas. De esta manera surge la siguiente paradoja: si se acepta la independencia de la autobiografía parece entonces que se debe aceptar el carácter no literario de la misma.

Algunos autores pertenecientes a la corriente de la Nueva Novela, alrededor de los años 1970-1980, escriben obras de carácter autobiográfico dejando de lado el típico orden cronológico que cuenta la vida de alguien importante. Serge Doubrovsky, entre muchos otros, también escribe obras híbridas marcadas por un pacto ambiguo, pues argumenta escribir hechos reales a manera de novela. Este pacto representa la inevitable integración entre autobiografía y novela pero, además, demuestra y defiende el carácter literario de textos que no inventen la historia que cuentan pero que sí crean un texto. En una época de suspicacias, como el siglo XX, la ambigüedad formal representa una conciencia y un compromiso de escritura. El sentido de la vida, al igual que la noción de verdad se nos escapan, la escritura sirve entonces como medio para reinventar y cuestionar. Se reconoce el destino subjetivo de la autobiografía a pesar de sus esfuerzos y

compromisos de verdad, quizá entonces es más honesto y objetivo hacer una falsa autobiografía.

El término *autoficción* surge en la obra de Doubrovsky y sirve para representar esta evolución en la concepción autobiográfica actual. Con su ambigüedad, la *autoficción* viene a construir un puente entre dos partes que siempre han estado unidas pero que, por circunstancias ajenas a los textos, se han visto separadas. El carácter verdadero de la *autoficción* surge de lo verosímil, ya que el objetivo es que sea leída como un texto o novela de contenido autobiográfico donde no se puede saber la cantidad de ficción o referencia a la vida real del autor. La *autoficción* es una experimentación de límites, una manera de representar en literatura la impotencia de conocerse, de contarse, de abarcar toda una vida de manera objetiva y ordenada; es una solución a los problemas autobiográficos. Aquel que hace *autoficción* asume abiertamente ser el intérprete de su propia vida o de un fragmento de esa vida. El lector tiene una nueva misión, sospechar y dudar de la equivalencia entre personaje y firma, mientras que el autor tiene la libertad de compartir experiencias y al mismo tiempo de crearse y reinventarse si así lo desea, es decir, tiene la oportunidad de convertirse en el héroe de su propia novela.

El caso Doubrovsky y la invención de este neologismo denota un compromiso literario por adaptar ideas y conceptos actuales a términos nuevos. El texto se elabora como una ficción basada en hechos reales donde el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico al mismo tiempo que los subvierte. “Escritura de curación” la llaman algunos, por las introspecciones a manera de psicoanálisis. “Escritura narcisista” la llaman otros, yo diría discurso personal y autobiográfico en forma de novela, donde la autobiografía renace para ser reinventada.

La autobiografía objetiva y verídica se aleja poco a poco de nuestra concepción. Si bien la *autoficción* no es un género, los análisis, la popularidad del término en varios idiomas y ámbitos, más su producción literaria, han hecho revivir las escrituras de sí incorporando la creatividad y el lirismo de cualquier texto literario.

Tomando en cuenta la novela autobiográfica que se menciona frecuentemente en el ámbito literario, pero que tampoco goza de una definición específica, puedo aventurarme a decir que la *autoficción* es una necesidad en la época actual de reunir conceptualmente lo que quizá siempre ha estado unido: la ficción y la autobiografía. Es una propuesta consciente, introspectiva y creativa que altera y hace evolucionar los paradigmas culturales actuales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

LIBROS

- Aristote, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éditions du Seuil, Collection “Poétique”, 1980
- Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975
- Berton, Jean Claude, *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle, Angoisses, révoltes et vertiges*, Paris, Hatier, 1983
- Bruner, Jerome, “The Autobiographical Process” en *The culture of Autobiography, Constructions of Self Representation*, California, Standford University Press, 1993
- Colonna, Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Éditions Tristram, 2003
- Derrida, Jacques, *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Éditions Galilée, 1984
- Doubrovsky, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1991
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984
- Ernaux, Annie, *La Place*, Éditions Gallimard, Paris, Collection Folio, 1983
- Folkenflik, Robert, *The culture of Autobiography, Constructions of Self Representation*, California, Standford University Press, 1993
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2004
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Éditions Gallimard, 1929
- Godard, Henri, “Index des oeuvres de Giono” en *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Éditions Gallimard, 1990

- Gornick, Vivian, *The situation and the story, the art of personal narrative*, NY, Farrar, Strauss and Giroux, 2002
- Haedens, Kleber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1967
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Collection Histoire des idées et critique littéraire, vol. 327, Genève, Librairie Droz, S.A., 1993
- Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », en *Essais I*, Paris, Editions de Seuil, 1999
- Laurent, Thierry, *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997
- Lecarme, Jacques, « L'autobiographie et les écrits personnels au XXe siècle » en *Histoire de la France littéraire*, tome 3, Paris, Presses universitaires de France, 2006
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 1996
- Lejeune, Philippe, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005
- Neyraut, Michel, « De l'autobiographie » en *L'Autobiographie, Vies Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les belles lettres, collection: Confluents psychanalytiques, 1988

- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, récit, Paris, Éditions Denoël, 1975
- Pillu, Pierre, « Lecture du roman autobiographique », *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987
- Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969
- Robbe-Grillet, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984
- Rousseau, Jean-Jacques, *Ébauches des Confessions*, Œuvres complètes, Tome 1, Gallimard, 1959
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 1983
- Sartre, Jean-Paul, *Situations, X, Politique et autobiographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1976
- Todorov, Tzvetan, « Las categorías del relato literario » en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2002
- Viart, Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2005
- Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset, 2005

ARTÍCULOS DE REVISTA

- Darrieussecq, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux » en *Poétique* No. 107 (revue de théorie et d'analyse littéraires), Paris, Le Seuil, 1996
- Doubrovsky, Serge, « Autobiographie/Verité/Psychanalyse » en *L'Esprit créateur* vol XX No. 3, *Autobiography in 20th century*, Paris, Fall 1980, pp. 87-97
- Doubrovsky, Serge, « Textes en main » en *Autofictions et Cie, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes (RITM)* No. 6, Publié sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 207-217

- Lecarme, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? » en *Autofictions et Cie*, RITM No. 6, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 227-249
- Lejeune, Philippe, « Pièce en cinq actes » en *Autofictions et Cie*, RITM No. 6, Nanterre, Université de Paris X, 1993, pp. 5-10
- Tabucci, Antonio, « Escribir, no escribir » en *Letras Libres* No. 51, México, Marzo de 2003, pp. 42-45
- Entretien avec V.Malka, *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, Larousse, 30 de Octubre-5 de Noviembre, 1972

DICCIONARIOS DE CONSULTA

- Berinstáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 8ª edición, México, Porrúa, 2003
- *Dictionnaire des littératures de la langue française*, Jean-Pierre Beaumarchais, Paris, Bordas, 1994
- *Grand Dictionnaire Français Espagnol, Espagnol Français*, Larousse, Edition 1999
- *Le Dictionnaire du Littéraire*, P.U.F., 2002
- *Le Grand Robert de la langue Française*, Edition 2001
- *Mega Thesaurus sinónimos, antónimos, parónimos e ideas afines*, Editorial Ramón Sopena, SA Barcelona, sin año
- *Petit Larousse*, Paris, 2002