



LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
FRANCESAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EL CONCEPTO DE AUTOFICCIÓN
EN *EL DIARIO DEL LADRÓN* DE JEAN GENET.

La vida como pre-texto.

Tesina
que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Francesas)
presenta
Edgar Miguel Ávila Del Ángel

Asesora: Dra. Monique Landais Choimet.

Ciudad de México, agosto de 2012.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



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.

A mi madre, mi padre, mi tía y mis hermanas
por su apoyo y sobre todo por su paciencia y amor.
A todos mis amigos por las mismas razones.
A mis profesores por compartirme su sabiduría.
A Jean Genet por infundirme la fuerza para escribir
mi vida tal como la quiero.

Índice

Introducción.

<i>Breve acercamiento a la obra Jean Genet</i>	5
<i>El Diario del ladrón, una aproximación a la novela</i>	10

Marco teórico.

<i>El caso particular de autoficción en el Diario del ladrón</i>	13
<i>Tres criterios para definir la autoficción</i>	15

Análisis de la obra.

<i>El criterio nominal. La homonimia completa del signo Jean Genet en el Diario del ladrón</i>	19
<i>El criterio formal. La naturaleza meta-literaria del lenguaje en el Diario del ladrón</i>	20
<i>El criterio referencial. La subjetividad y la imposibilidad de restitución del lenguaje</i>	25
<i>El lirismo como detonador de lo subjetivo</i>	27
<i>La imposibilidad de restitución del lenguaje</i>	29
<i>El Diario del Ladrón ante una teoría del acto de lectura</i>	35
<i>El acto de escritura como justificación de la individualidad</i>	40
<i>El acto de escritura o el autor reencarnado</i>	51

Conclusiones.

<i>¿Una estética subordinada a la subversión?</i>	58
---	----

Bibliografía	63
---------------------	----

Anexo. Traducción de los fragmentos citados.	65
---	----

*Réveillez le souvenir de votre amant,
qu'il vous protège.*

Jean Genet, Les Bonnes.

Introducción.

*Breve acercamiento a la vida y la obra de Jean Genet.*¹

Jean Genet nació en 1910. Niño de la asistencia pública, prostituto, vagabundo y ladrón, es uno de los monstruos sagrados de la literatura francesa de todos los tiempos. Su condición de homosexual marcó de manera indiscutible su obra. Sumamente explícita y corrosiva en sus inicios, la creación literaria de Genet evolucionó de manera gradual hasta inscribirse, a partir de la década de 1950, en el llamado teatro del absurdo. Su monumental poema *Le condamné à mort*, escrito en 1942, marca el inicio de una prolífica carrera literaria que estaría en gran medida dedicada a retratar, por medio de una estética innovadora y transgresiva, aspectos de la vida de colectividades marginales de la sociedad francesa como la comunidad homosexual y los presos franceses.

Adoptado por una familia humilde a la edad de un año, en el marco de un programa de reintegración social, Genet se concibió a sí mismo desde la infancia como un ser marcado por un estigma de abandono social. El niño abandonado sería acusado a los diez años de cometer robos de manera recurrente, acusación que le valdría una temporada en la colonia penitenciaria de Mettray, en donde, bajo el influjo de este entorno violento, conocería muy tempranamente las implicaciones de una diferencia radical. Genet portará orgullosamente hasta el final de su vida la marca de pertenencia a esta comunidad de niños criminales. En cierto sentido, esta etapa temprana de su vida constituye el momento primario en

¹ Todos los datos biográficos utilizados en esta introducción están extraídos de la cronología de la vida de Genet publicada en el libro de Edmund White *Jean Genet* (1993)

el que surge su deseo y la constancia de su esfuerzo por legitimarse como un renegado o un paria.

Los dos grandes temas recurrentes en la obra temprana de Genet son la homosexualidad masculina y el mundo del crimen. Cabe recalcar también que, durante esta etapa, su obra fue fundamentalmente autoficcional. Por los motivos anteriores, Jean Genet ha sido considerado como uno de los precursores de la literatura occidental contemporánea con explícita temática homosexual.

El uso estético de la marginalidad que representa el mundo del crimen y de la homosexualidad es el aspecto que caracteriza de mejor manera la singularidad de la obra de Genet. Todo el ímpetu artístico que lo incita a integrarse a la tradición francesa del “poeta maldito” radica en este rasgo particular de su existencia. La obsesión por generar un espacio en la literatura para estas temáticas se explica en gran medida si atendemos al desarrollo de su vida, lo cual no significa, sin embargo, que el amplio conjunto de su obra pueda ser explicada completamente en función de sus experiencias vitales, o al menos no de manera directa, pues éstas se encuentran siempre protegidas por un velo de misticismo y de suspenso.

A pesar de esto, es posible establecer de manera general una clasificación somera del conjunto de su obra, que nos permite identificar el proceso de evolución en su producción textual. En un primer momento, bastante breve, Genet se siente inclinado hacia la poesía estrictamente hablando. Podríamos hablar aquí de una especie de desarrollo primario, o de un prototipo de estilo o de estética que habría de integrarse posteriormente en sus novelas. *El condamné à mort* de Genet se

inscribe dentro de una lógica matérica y al mismo tiempo metafísica. La poesía, presentada como una forma trascendental de construcción de sí, logra rehabilitar por medio de un efecto de contraste, la fuerza de la imagen de la muerte en tanto que evidencia de nuestro primer orden, es decir, de nuestro carácter terreno y efímero.

La primera publicación de Genet será justamente este poema. *Le condamné à mort*, que diera a conocer en septiembre de 1942, durante el periodo de ocho meses que pasó en la prisión de Fresnes acusado por reincidencia en robos de poca monta, representa la necesidad imperante de legitimar una existencia o restituirla en un plano literario. Presentado como un homenaje a uno de sus jóvenes compañeros de andanza, quien fuera efectivamente ejecutado, el poema sacraliza el mundo de la prisión y exalta claramente una estética homo-erótica. El pago de la publicación, cuyo tiraje fue de aproximadamente cien ejemplares, corrió a cargo del propio Genet. Parecería que el autor encuentre en la poesía en su estado puro un primer impulso de supervivencia y de legitimización de sí que se desarrollará ampliamente a lo largo de toda su producción narrativa.

Un segundo periodo, en el que Genet se siente atraído principalmente por la narrativa, está marcado por una visión en cierto sentido lúgubre de su existencia. El mundo de la criminalidad, en el que se desarrollan las tramas de sus cinco novelas escritas entre 1942 y 1949, se presenta como una especie de descripción del martirio criminal, un martirio experimentado no sin cierto grado de masoquismo moral. En cierto sentido, en esta etapa de su producción, gran parte de los

personajes de sus historias son bivalentes, por el hecho de que suscitan, a un tiempo, una sensación de conmiseración y de odio. Durante este lapso, la obra de Genet corresponde a la proyección autoficcional de la vida del autor entre 1926 y 1942, periodo en el que se consagró a la errancia, la prostitución y el robo. El *Diario del ladrón* forma parte de la creación literaria de esta etapa; de ahí su contigüidad al lirismo, su constante integración de “momentos de reflexión lírica” que estarán presentes en el estilo de Genet incluso hasta en sus últimas publicaciones. En este periodo de su producción Genet se siente atraído igualmente por la experimentación con los niveles diegéticos, como nos permiten constatar, por ejemplo, su novela *Querelle de Brest* (1947) o el propio *Diario del ladrón* (1949).

Cabe señalar también que, ya desde esta etapa de producción literaria, Genet introduce una de las temáticas que habrían de marcar el conjunto de su obra: el cuestionamiento sobre el concepto de identidad. En tanto que literatura autorreferencial, las novelas de Genet hacen posible un acercamiento crítico a esta noción, pues en gran medida evidencian el aspecto paradójico del concepto de identidad. La asimilación de la alteridad o la otredad como fenómeno nítidamente ligado a la constitución de una identidad personal, aparecen en las novelas de Genet a través de la descripción de las relaciones sentimentales y pragmáticas de sus personajes: amistad, amor, subordinación laboral, jerarquías del crimen, etc., son la materia prima con la que Genet se interroga sobre la constitución de su propia identidad. Este nexo de Genet con la teoría de la alteridad ha sido

ampliamente expuesto por Jean-Paul Sartre en su obra *Saint Genet, comédien et martyr* (1952).

La tercera etapa de la evolución literaria de Genet corresponde a su iniciación en la dramaturgia. Entre 1947, fecha en la que aparece por primera vez su pieza teatral *Les Bonnes*, y 1962, cuando se publica la última edición modificada de *Le Balcon*, Genet explora una nueva fase de su inspiración. Las temáticas del teatro de Genet conservan ese aspecto marginal que caracteriza su obra narrativa temprana pero se distinguen de éstas por la profusión con la que el autor experimenta con los recursos puramente teatrales. En su teatro, Genet explora nuevamente la noción de identidad, pero esta vez desde una perspectiva sumamente alegórica.

Resulta interesante percatarse de que para esta época, la posición ideológica de Genet ha sufrido ya un cambio marcado. Si en sus novelas el mundo de la marginalidad se explora desde una perspectiva miserabilista y “consagradora”, en el sentido de otorgarle un estatuto de bello al sufrimiento y a la miseria, en su producción dramática es posible detectar un posicionamiento ideológico mucho más cercano al del “artista socialmente comprometido”. El teatro le otorga a Genet la posibilidad de ser aún más radical y estridente en su crítica a la hipocresía burguesa con respecto al mundo del crimen, de los burdeles y de los marginados.

Imposible entonces hacer abstracción de las posiciones ideológicas y políticas de las que Genet se hizo constantemente portavoz y asiduo militante, tales

como la causa palestina, el movimiento estadounidense de liberación negro-africana conocido como *Black Panthers* o la defensa de los derechos de los presos franceses. La aproximación de Genet hacia estos movimientos en defensa del derecho de ser de las minorías le sirvieron, en innumerables ocasiones, como inspiración para componer sus piezas teatrales, pero si en sus novelas hay descripción psicótica y apología del mal, en sus obras dramáticas hay una clara denuncia al odio y al miedo causado por la diferencia del otro, y existe, sobre todo, una reivindicación mucho más radical de las minorías.

A pesar de su militancia particularmente activa en estos núcleos ideológicos, Jean Genet se concibió siempre como poeta y no desaprovechó ninguna oportunidad para diferenciar categóricamente sus participaciones en las manifestaciones pro-minoritarias por una parte y su trabajo literario por el otro. Lo cierto es que, más allá de la manera en que él mismo haya deseado concebir esta división, su obra literaria se encuentra particularmente ligada a una teoría política por la vía de lo que se ha dado en llamar literatura comprometida. Nuestras conclusiones repararán justamente en la manera en que la escritura de Genet le permite situarse lejos del alcance de los tentáculos de un poder hegemónico.

El Diario del ladrón, una aproximación a la novela.

El *Diario del ladrón*, la quinta novela de Jean Genet, fue escrita en 1949. Sin lugar a dudas es la novela más autorreferencial del escritor, en la que se relata gran parte de sus aventuras como ladrón, prostituto y vagabundo. El escritor errante narra en

este diario algunas de las anécdotas que lo marcaron a lo largo de su recorrido por gran parte de Europa al alba de la Segunda Guerra Mundial. Analizando al mismo tiempo sus decisiones estéticas como creador y sus implicaciones en la proyección de la identidad que constituye el acto de la escritura de autoficción, Jean Genet se construye una ficción que atiende nítidamente a un posicionamiento ideológico.

Mediante un uso profuso de los anacronismos y las pausas narrativas, el autor se da a la tarea de analizar el sentido de sus actos pasados. La novela se presenta como una reflexión de tintes líricos sobre la constitución de la identidad subversiva del autor-personaje. Aparentemente regida por la fórmula canónica del género autobiográfico, la novela de Genet se basa en el cuestionamiento constante de su propia identidad y de los factores internos y externos que la constituyen, convirtiéndose así en un ejemplo magistral de autoficción.²

Dedicado en gran medida a elucidar la naturaleza de sus reacciones ante el mundo que lo rodea, principalmente el mundo del crimen y del autoexilio, simbólico y pragmático, Genet se encuentra, o mejor dicho se construye a sí mismo, a través de la escritura. Las historias de sus amoríos con los jóvenes criminales que frecuentó durante gran parte de su vida son el pretexto perfecto para construir una reflexión sobre la constitución de su identidad. Pero lejos del acercamiento psicoanalítico o de la pretensión a la reconstitución absoluta del pasado, el autor prefiere una forma de análisis a la que podríamos denominar “reflexión lírica”. De tintes simbólicos y alegóricos, esta práctica constituye una

² El concepto de autoficción, principal instrumento teórico de toda la argumentación de este trabajo, se examina exhaustivamente en el marco teórico. Ver *Infra.*, p.13.

particularidad del estilo de Genet. En su exploración personal Genet descubre la exploración del lenguaje y concluye en una magistral inversión de componentes que la vida no es más que un pre-texto.³

³ El juego con la polisemia del término pre-texto, así como con su morfología, que a partir de aquí debe tomarse en cuenta para la comprensión de nuestra tesis, nos fue sugerido justamente como la representación gráfica de la idea de encarnación de la que hablamos al final de nuestro análisis. Deseamos sugerir aquí dos sentidos de pre-texto. Como un fundamento causal de cierto hecho, el pretexto en su sentido más habitual; pero también con el sentido en el que evoca lo que precede al texto; es decir, la vida de Genet como materia-pretexto de lo literario.

Marco teórico.

El caso particular de autoficción en el Diario del ladrón.

Por su naturaleza explícitamente autorreferencial, el *Diario del ladrón* se presenta como la obra clave de Genet. Ésta es su única novela en donde la triada autor-narrador-personaje principal, que constituye, tanto para Gérard Genette como para Philippe Lejeune, la definición canónica de la autobiografía,⁴ se presenta expresamente como el modelo de las instancias narrativas, pero a pesar de la coincidencia nominal entre estos tres elementos constitutivos del relato, el *Diario del ladrón* dista de ser una autobiografía. Como toda buena obra maestra de la literatura, la novela se niega al encasillamiento genérico.

El término autoficción aparece entonces como una herramienta importante para esclarecer la naturaleza del fenómeno literario en el *Diario del ladrón*, pues este vocablo, surgido bajo la pluma de Serge Doubrovsky, se ha ido ganando gradualmente la atención de algunos teóricos de la narrativa, principalmente por la dificultad que han tenido para establecer una definición concreta de lo que designa. En efecto, más que a un género literario, la palabra autoficción se refiere a una manera particular del autor para producir, mediante su experiencia individual, un texto literario autoreferencial. El novelista francés Serge Doubrovsky, creador del neologismo, lo concibe de la manera siguiente:

⁴ “Para que haya autobiografía (y en general literatura íntima) es necesaria la identidad entre autor, narrador y personaje”. Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico*. [En línea]. “Philippe Lejeune a bien montré que l’autobiographie canonique se caractérise par l’identité auteur = narrateur = personnage” [Philippe Lejeune ha mostrado, en efecto, que la autobiografía canónica se caracteriza por la identidad *autor = narrador = personaje*]. Genette, Gérard, *Fiction et diction*, p. 79.

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même; en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.^{i 5}

La definición de Doubrovsky resulta sumamente útil para señalar una de las particularidades de la autoficción en el *Diario del ladrón*, pues hace énfasis en el carácter especulativo de la práctica de la autoficción, es decir, en su reiterada voluntad de proponer diferentes versiones de los hechos. Por su carácter volitivo o deliberado, la autoficción se presenta como un intento de relativización del discurso autobiográfico. El carácter anecdótico de la práctica de la autoficción otorga un margen de decisión voluntaria en la modificación de la realidad individual. La tarea de ficcionalizar las experiencias personales conlleva la selección y la modificación de los contenidos o las anécdotas narradas, así como la selección de la tonalidad que se desea imprimir en el texto para generar una proyección específica de la identidad personal del autor. Ahora bien, si para Doubrovsky la autoficción es una ficción creada *para* uno mismo, en Genet esta fórmula se convierte en la ficción con la que el autor se recrea a sí mismo *en un estado poético*.

Para Laurent Jenny, la autoficción es “une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie”.^{ii 6} Esta somera definición del término autoficción de entrada nos permite considerar el *Diario del ladrón* como una

⁵ Doubrovsky, Serge en *L'Autofiction, essais sur la fictionalisation de soi en littérature* de Vincent Colonna, p. 21. Todas las traducciones a textos consultados en francés corren a mi cargo. Se encuentran indicadas en números romanos y aparecen como anexo al final de este trabajo. Cuando la traducción remite a un fragmento del *Diario del ladrón*, se indica únicamente entre paréntesis dentro del texto.

⁶ Jenny, Laurent, “L'autofiction...”. [En línea]

autoficción, en tanto que es una obra que practica la ficcionalización, es decir, la modificación y adecuación de las experiencias vitales del autor en función de la imagen de sí que se desea transmitir.

La naturaleza lírica de la escritura de Genet se relaciona de manera evidente con el uso culto o desconvencionalizado del lenguaje. Como trabajo estético con la lengua, la articulación en lenguaje literario de sus experiencias personales permite que la novela de Genet se inscriba dentro del primer criterio de definición de la autoficción propuesto por Jenny. Sin embargo, debido a la amplitud de los casos que constituyen actualmente el corpus de obras literarias consideradas como autoficcionales, se vuelve necesario recurrir a una descripción más detallada de las características que convierten a esta novela en una autoficción.

Tres criterios para definir la autoficción.

Laurent Jenny propone una doble definición de la autoficción. La primera de acuerdo con un criterio estilístico o formal, la segunda, basada en un criterio referencial, es decir, en su relación con la verdad. Se añade aquí a esta definición un criterio de carácter nominal u onomástico propuesto por Vincent Colonna.

En el primer caso, Jenny hace referencia a la naturaleza del lenguaje utilizado. Como hemos visto, para este crítico, el lenguaje bajo su forma no convencional es constitutivo del género de la autoficción. Su razonamiento se encuentra emparentado, de este modo, con la definición formalista de la literatura

como método de desfamiliarización o extrañamiento⁷ y atiende específicamente a la definición de la autoficción que acuña Doubrovsky.

A pesar de que etimológicamente el término autoficción no contiene en su morfología marca alguna del sentido de “literaridad”, para Jenny el término presupone la naturaleza literaria, es decir, estilizada o desfamiliarizada, del lenguaje que la compone; de ahí que en su definición somera de la palabra autoficción, conciba a ésta como una práctica intelectualizada o estetizada del género autobiográfico.

Encontramos, en segundo lugar, el criterio referencial de la doble definición de la autoficción que Jenny nos propone. Se trata aquí del carácter verdadero o falso de las afirmaciones del autor en el texto literario con respecto a su propia vida. De acuerdo con Jenny, “*l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité*”.^{iii 8}

Por su parte, el teórico Vincent Colonna, en su monumental trabajo sobre la autoficción titulado *L'Autofiction, essais sur la fictionalisation de soi en littérature*, crea una serie de criterios a través de los cuales delimita la noción de autoficción. Conservaremos de ellos el más importante, criterio primordial para la definición de Colonna de la autoficción: la noción de protocolo nominal. Con ello se refiere a la identidad de nombre entre autor y personaje:

La nature du protocole nominal consiste, on l'a vu, dans l'identité nominale de l'auteur et de l'un de ses personnages. C'est parce que tous deux portent le même nom que le lecteur est amené à les identifier. Il faut insister sur le caractère nominal de cette identité.

⁷ Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 15.

⁸ Jenny, Laurent, « L'autofiction ». [En línea]

Le protocole nominal ne consiste que dans une équivalence établie directement ou indirectement, par le biais d'un nom propre de personne, d'un anthroponyme. Il s'agit donc d'une simple relation d'homonymie entre le nom "auctorial" (le nom de l'auteur) et un nom "actorial" (le nom d'un des personnages).^{iv 9}

Si bien sería posible considerar que el criterio de homonimia que Colonna establece como fundamento en la detección del fenómeno de ficcionalización de sí en una obra literaria puede englobar, en su conjunto, toda la problemática que representa el criterio referencial que propone Jenny, preferimos establecerlo como un rubro aparte, ya que de acuerdo con Colonna, el criterio referencial puede respetarse de manera gradual, es decir, en mayor o menor medida. Más aún, en cierto modo, en función de la no adición a la transparencia referencial, la obra se vuelve autoficcional, contrariamente al protocolo nominal que es un criterio de carácter obligatorio para la práctica de la autoficción:

Nécessaire, cette condition l'est parce que l'homonymie est le seul critère rigoureux et indiscutable pour distinguer les cas où un écrivain s'est fictionnalisé dans un ou plusieurs de ses ouvrages. Des similarités physiques, psychologiques ou biographiques entre un auteur et l'un de ses personnages ne peuvent pas remplacer totalement cette identité du nom, faute de quoi il serait en effet impossible de distinguer l'autofiction du roman personnel.^{10v}

Ahora bien, como lo indica atinadamente Colonna, el contexto en el que se enuncia el protocolo nominal, así como el empleo que se hace de éste en la constitución del relato, son de suma importancia para determinar la naturaleza autoficcional de un texto literario.

La recurrencia y la insistencia con la que la homonimia entre autor y personaje se plantea a lo largo de la obra, determinan la percepción del lector sobre

⁹ Colonna, Vincent, *L'autofiction, essais sur la fictionalisation de soi en littérature*, p. 43.

¹⁰ *Idem.*

la identidad o no identidad entre el autor, el narrador y el personaje. De este modo, Colonna hace énfasis en un punto fundamental del intento de definición de la autoficción: en el carácter dialéctico del fenómeno de la autoficción, pues a final de cuentas, en tanto que cuestionamiento de la forma autobiográfica, la autoficción, para constituirse como tal, debe presentarse a sí misma como una mutación de ésta.

Ahora bien, nos corresponde determinar en qué grado se encuentran presentes estos criterios en la novela de Genet. Cabe recalcar que la selección de estos tres criterios responde principalmente a un análisis que se inscribe dentro de los límites de una teoría narratológica. Por su carácter eminentemente narrativo, así como por la problemática que representa su definición o clasificación genérica, el acercamiento al *Diario del ladrón* se plantea en un primer momento con el auxilio de una lógica estructuralista; sin embargo, más adelante intentaremos cuestionar, en la medida de lo posible, el carácter idealista o esencialista de la definición de literatura que esta teoría propone. Deseamos, pues, polemizar al respecto de la intrascendencia de la vida del autor para el análisis de obras literarias, específicamente con rasgos autoficcionales, y proponer una concepción personal de la literatura que reconoce en el texto un intrínseco carácter, por decirlo de algún modo, antropológico, que los partidarios acérrimos de la teoría estructuralista tienden a olvidar.

Análisis de la obra.

El criterio nominal. La homonimia completa del signo Jean Genet en el Diario del ladrón.

El caso particular del protocolo nominal que se plantea en la novela de Jean Genet es lo que Colonna considera una homonimia completa. El nombre propio del autor, que se muestra en el peritexto (portada y prólogo) de la obra, coincide de manera total con el nombre del personaje principal de la historia. Además de ello, la narración en primera persona que se emplea en la novela genera un protocolo nominal en donde autor y narrador son asimilados a la misma persona.

Por el empleo que se hace de ella, así como por lo que él denomina “carácter fuerte” del protocolo, Vincent Colonna nombra a esta forma particular de coincidencia onomástica como “desdoblamiento autodiegético”, planteamiento en el que *“La figure auctoriale est alors une double projection fictionnelle de l'auteur, comme personnage et comme narrateur, comme fiction de personne et comme fiction de dénonciateur”*.^{vi} ¹¹ La forma del protocolo nominal en el *Diario del ladrón* se presenta, al menos aparentemente, como el modelo del género autobiográfico:

Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'assistance publique il me fût impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans, j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas. (48)^{vii}

No obstante, los procedimientos estilísticos y retóricos de Genet se encaminan en todo momento a una confusión y una mezcla entre lo real y lo ficticio. Si bien el

¹¹ Colonna, Vincent, *op. cit.* p. 111.

contexto de enunciación del protocolo nominal favorece en todo momento la homonimia completa, más adelante estudiaremos la manera en que la transparencia de los criterios referenciales se empaña continuamente, como aquellos momentos en los que Genet hace referencia a otras de sus obras, dentro de las cuales los personajes con los que convive en el *Diario del ladrón* se nombran de diferente modo, o en donde incluso él mismo se ha insertado en la trama bajo otro nombre. Al usar la intertextualidad como procedimiento narrativo, lo que el autor hace es reforzar de manera contundente la identidad entre las figuras de autor, narrador y personaje al tiempo que pone en duda la veracidad de sus afirmaciones.

El criterio formal. La naturaleza meta-literaria del lenguaje en el Diario del ladrón.

Utilizando una vez más el concepto de la desfamiliarización podemos proponer que el *Diario del ladrón* cumple con el criterio formal que compone la doble definición de autoficción de Jenny. En primer lugar, por el carácter lírico o la naturaleza poco convencional del lenguaje en la producción literaria de Genet, que delata su filiación a la categoría de autoficción en el sentido que ésta encuentra bajo la pluma de Doubrovsky, para quien la autoficción es en gran medida una exploración en el plano del lenguaje.

Resulta entonces fundamental aludir a la naturaleza metaliteraria de la obra de Genet, pues sobre todo en ese aspecto de su producción es donde se puede identificar esta voluntad de exploración del lenguaje que constituye, según

Doubrovsky, un carácter definitorio de lo que puede ser considerado como autoficción. En efecto, en innumerables ocasiones, el narrador de la novela de Genet se cuestiona sobre el fenómeno de la escritura. La calidad de escritor del Genet personaje está implícita en su novela a través de la homonimia con el autor y el narrador. Mediante este planteamiento inicial le es posible desarrollar una reflexión sobre su trabajo de producción literaria.

En este punto, es necesario establecer ciertas precisiones al criterio formal de la definición de la autoficción de Jenny. Por un lado, nos encontramos con el concepto del formalismo ruso de desfamiliarización del lenguaje. En pocas palabras, la pretensión o el impulso artístico en la estructuración de la narrativa de Genet le otorgan *de facto* el estatuto de literario y de este modo su libro se puede integrar, de acuerdo con nuestro primer criterio establecido, al corpus de la autoficción.

Pero aún más importante es la noción de lo metaliterario para inscribir de lleno el texto de Genet en la categoría de autoficción, pues si la concepción de Doubrovsky esgrime un argumento principal, no es el concepto de extrañamiento del formalismo ruso, fenómeno presente en cualquier texto literario, sea o no éste auto-referencial. Doubrovsky antepone a esto la importancia de “la experiencia del análisis”.¹² Para el autor la autoficción es, pues, estrictamente, una reflexión sobre la escritura. No debemos subestimar la importancia que tienen las palabras “en tanto que escritor” en su definición de la autoficción, puesto que en ellas reposa un

¹² Ver nota 5.

aspecto fundamental de la naturaleza intrínseca del fenómeno al que actualmente la crítica da el nombre de autoficción.

Esta reflexión sobre lo literario está presente a todo lo largo de la novela de Genet. De hecho, es el eje rector de sus reflexiones y de la posterior justificación de su existencia. Como veremos más adelante, la obra literaria es para Genet el fin último, la apoteosis o la trascendencia de su existencia prosaica. No debe sorprender entonces la importancia que el autor otorga a la naturaleza poética, y por lo tanto lingüística, de su narrativa.

Para comprenderse y crearse a través de su escritura, Genet se sumerge en el debate interno de la composición de su obra. Se cuestiona sus elecciones, estudia las implicaciones de su estilo en la proyección que realiza de sí mismo, duda sobre la legitimidad o la honestidad de sus propias palabras: todas estas acciones son, sin lugar a duda, fenómenos que pueden identificarse como avatares de la autoficción.

Un ejemplo claro del análisis continuo de las implicaciones que tiene en la representación de sí mismo el uso de un lenguaje en particular, es el estudio del léxico que el narrador utiliza para representar ciertos estados psíquicos en determinadas épocas de su vida. Por ejemplo, la isotopía de la nobleza se presenta como un caso concreto de las consecuencias que tiene el uso de cierto vocabulario en la construcción de la identidad del personaje:

Pour vous faire comprendre mieux à quel point j'avais atteint une solitude me conférant la souveraineté, si j'utilise ce procédé de rhétorique c'est que me l'impose une situation, une réussite qui s'exprime avec les mots chargés d'exprimer le triomphe du siècle. Une parenté verbale traduit la parenté de ma gloire avec la gloire nobiliaire. (197)^{viii}

Las nociones de “retórica” y de “parentesco verbal” se vuelven fundamentales para la comprensión del pensamiento de Genet. En primer lugar, la idea de retórica se presenta como una herramienta completamente necesaria para la transmisión del sentimiento de gloria experimentado por el personaje. La reivindicación del lenguaje como medio de construcción de una identidad se encuentra dispersa en la novela en infinidad de ejemplos en donde, como más adelante nos lo explica el propio Genet, un parentesco verbal traduce un estado psíquico:

Si la sainteté est mon but, je ne puis dire ce qu'elle est. *Mon point de départ c'est le mot lui-même* qui indique l'état le plus proche de la perfection morale. Dont je ne sais rien sauf que sans elle ma vie serait vaine. Ne pouvant réussir une définition de la sainteté [...] à chaque instant je veux la créer, c'est-à-dire faire que tous mes actes me conduisent vers elle que j'ignore. (...) Mais surtout je veux être un saint *parce que le mot indique la plus haute attitude humaine*, et je ferai tout pour y parvenir. (237)^{ix}

El lugar privilegiado que ocupa la reflexión en torno al lenguaje en el pensamiento de Genet, así como el hecho de que el sentido de una palabra rija por completo las actitudes y la idea de sí mismo del personaje, evidencia claramente la naturaleza verbal de la construcción de sí que se opera en la novela. El esfuerzo de Genet por convertirse en un santo radica totalmente en una idea que le evoca una palabra en específico: santidad. Todos sus actos se encaminan a la materialización de este ente lingüístico. El pensamiento metaliterario que se presenta aquí como una reflexión sobre el sentido del término está íntimamente ligado a una conciencia de lo pragmático.

Otro ejemplo de la naturaleza lingüística de la construcción de identidad que Genet realiza mediante la escritura, es el uso de vocabulario sacro o religioso.

Genet afirma que la construcción de isotopías ligadas a la religión y al mundo de la divinidad le sirve para crear una imagen particular de su personalidad:

(Ému au hasard de lectures, par la rencontre de termes évoquant la religiosité, tout naturellement je m'en servais pour songer à mes amours qui d'être ainsi nommés prenaient des proportions monstrueuses. Avec elles je m'engouffrais dans une aventure originale gouvernée par les forces élémentaires. Peut-être l'amour pour me créer mieux me remettait-il au fait de tels éléments qui appelaient les mots troublants qu'on emploie pour les nommer : cultes, cérémoniaux, visitations, litanies, royauté, magie... *Par un tel vocabulaire, par l'univers informe qu'il propose et que je contenais, j'étais dispersé, anéanti*). Dans ce désordre, dans cette incohérence, de village en village je mendiais. (190) x

El pasaje anterior, además de ilustrar claramente la importancia de un léxico determinado en la representación de su identidad, nos permite identificar un fenómeno interesante en el estilo de Genet que delata, de cierta forma, la inversión final que se plantea en la novela de la vida como un pre-texto. En este fragmento, no es Genet quien crea al amor, al contrario, el amor, ese tipo particular de amor que se instaura bajo el influjo del léxico sacro, crea al personaje. El personaje se convierte en el depositario de un universo que en cierto modo lo determina. Es importante notar que el lenguaje cobra una especie de autonomía en el pensamiento de Genet. El vocabulario con el que se piensa el narrador se presenta como un agente. La preposición "por" utilizada justamente como el nexos que marca la naturaleza de agente del término "vocabulario" en esta frase, da cuenta de cómo la idea de sí que Genet configura está vinculada a la idea del "individuo narrado".

El criterio referencial. La subjetividad y la imposibilidad de restitución del lenguaje.

Si por un lado la forma del protocolo nominal, lo que hemos denominado como criterio onomástico de la definición de la autoficción, contribuye en la novela a generar el efecto de una honestidad total que puede ser interpretada como una equivalencia absoluta entre el hombre, es decir, la figura del escritor, y la del personaje, resulta sumamente difícil, por el contrario, aceptar esta equivalencia en el plano del contenido y su supuesta relación con la verdad.¹³ En primer lugar, por la fuerza del carácter lírico del lenguaje de Genet y, en segundo, por sus múltiples cuestionamientos explícitos sobre la posibilidad de representación del lenguaje. Estos dos temas, desarrollados abundantemente en la novela bajo el aspecto de reflexiones cuya apariencia formal se aproxima en gran medida al del discurso crítico literario, sirven a Genet para construir su cuestionamiento sobre la posibilidad de representación de sí mismo a través de la narrativa.

La duda constante sobre el poder comunicativo del lenguaje en prosa constituye una marca particular del discurso autoficcional de Genet. El énfasis que se hace en esta “incompetencia” o “falla” del lenguaje, que visto de ese modo se encuentra imposibilitado para transmitir cabalmente una realidad concreta, puede concebirse, en cierto modo, como una apología de la ficción como instrumento comunicativo. Lo que Genet postula mediante su ataque visceral a la narrativa

¹³ Resulta fundamental hacer notar que al usar el vocablo “verdad” no pretendemos, de ningún modo, sugerir la posibilidad objetiva de ella. Por el contrario, al intentar evidenciar la vacuidad de su sentido, o si se prefiere, el carácter “deíctico” del término, es decir, la variabilidad de su significado en función del contexto en que se emplea, podemos llegar a ser “víctimas” del propio fenómeno que señalamos.

como modo de representación de sí, es la posibilidad de existencia de un estado perfeccionado y preciso del entendimiento y de la comunicación, que se le aparece bajo la forma del lenguaje poético. La verdad sobre sí mismo no puede llegar a construirse a través de una técnica puramente narrativa sino que exige invariablemente el trabajo lírico del poeta. Las elecciones estéticas que están ligadas a las experiencias propias del autor determinan la forma de su producción literaria. La noción de descubrimiento o hallazgo de la verdad sobre su propia persona a través de las técnicas retrospectivas de la narrativa convencional es substituida por la idea de una construcción autónoma y rigurosa de sí mismo. En cierto sentido, la naturaleza del concepto de verdad en el texto de Genet tiene un carácter poético en el sentido más estricto de este término, es decir, en el de construcción o creación con el lenguaje. Una especie de verdad en segundo grado que más que encontrarse se construye.

¿Pero específicamente en qué ámbito se opera esta construcción? Sin lugar a dudas se trata de la constitución de una identidad personal; no obstante, esta identidad personal está ligada a aspectos ideológicos del pensamiento de Genet. En virtud de que su novela nos permite una lectura que genera cuestionamientos a propósito de la jerarquía social, es posible proponer que la problemática de la representación de sí mismo mediante la literatura se plantea también dentro del marco de una teoría política.

Más adelante exploraremos la manera en que la narrativa de Genet se entrecruza con la noción de poder. En este momento lo que resulta fundamental

para el desarrollo de nuestro análisis es la aceptación de la tesis según la cual el ejercicio de configuración de la forma y el contenido del relato no debe concebirse como el hallazgo de las razones preexistentes que hacen del autor-personaje un individuo con tales o cuales características, sino que el ejercicio literario le permite crear una imagen de su personalidad de acuerdo con sus necesidades o principios ideológicos. La verdad sobre sí mismo que se construye con el lenguaje, es la muestra más clara de la posibilidad de una autonomía y de una participación activa y consciente en el proceso de creación de su identidad personal.

El lirismo como detonador de lo subjetivo.

Ligado a la subjetividad, el lirismo de Genet se presenta como la contrapartida del lenguaje prosaico, es decir, de la prosa. La "lirización" de la prosa delata la voluntad subjetivizante o relativizante del discurso narrativo del autor. El torrente verbal que induce al escritor a ficcionalizar sus actos, a modificarlos y decirlos diferentemente, es la prueba concreta de que el fenómeno de la escritura está estrechamente ligado a una realidad psíquica compleja e individual, a una realidad concreta del sujeto. Su producción es el resultado de una decisión deliberada; una elección estética pero que conlleva toda la carga ontológica del pensamiento que la crea. La lírica narrativa como función expresiva se devela como un fenómeno plural y sumamente complejo que surge más allá de los límites de la noción objetivamente idealizada de la Verdad.

Así, en determinados momentos, la carga comunicativa “directa” de la prosa se difumina en estados alegóricos que se nos presentan como momentos de un reconocimiento profundo, cuyo sentido es sugerido por lo que, a falta de una denominación técnica más específica, podríamos llamar “misticismo lingüístico”, una sensación que se desencadena a partir de una imagen poética vívida como la de la tristeza entrando por la boca entreabierta del personaje:

Plus j’aime Julien et plus s’éloigne mon goût du vol et des voleurs.
Je suis heureux de l’aimer, mais une grande tristesse, fragile
comme une ombre et lourde comme le nègre s’étend sur toute ma
vie, sur elle repose à peine, l’effleure et l’écrase, entre dans ma
bouche entr’ouverte : c’est le regret de ma légende. (267) ^{xi}

Resulta importante reparar en el rigor de la composición de este pequeño fragmento. Las ideas de tristeza y de lamento, elementos principales de esta confesión amorosa, son sugeridas a través de la carga semántica de los adjetivos *fragile* y *lourde*. La tonalidad angustiante de estas líneas se incrementa con la fuerza de los sustantivos *ombre* y *nègre* y el ambiente de lamento se corona con la pesadez del verbo *écraser*. La metáfora de la tristeza alcanza entonces, mediante el trabajo de lirización de su contenido, su mayor poder comunicativo. La poesía da cuenta de un estado mental y personal sumamente específico sin necesidad de presentarlo bajo su estado prosaico.

En momentos como el anterior, la voz del yo narrativo se aproxima vertiginosamente a la de un yo poético. Dejando en cierto modo suspendida la configuración diegética del relato, la voz narrativa se sumerge en ese estado al que hemos denominado anteriormente como “reflexión lírica”. Una especie de pausa narrativa cercana al monólogo, en donde el yo reflexiona sobre su propia existencia

con la ayuda de un discurso cargado de imágenes y de relaciones cuya lógica no es explícita pero que, sin embargo, logra comunicarnos una sensación o un sentimiento concreto como la tristeza, la euforia o la soledad.

Georges Bataille piensa de este mismo modo el lirismo en su apartado dedicado a la obra narrativa de Genet en *La Littérature et le mal*. En los términos de Bataille el momento de lirismo es concebido como una forma de “comunicación fuerte”:

La comunicación, en el sentido en que yo quisiera entenderla, nunca es efectivamente mayor que en el momento en que la comunicación, en el sentido pobre de la palabra, en el sentido del lenguaje profano (o, como dice Sartre, de la prosa, que nos hace a nosotros - y al mundo- aparentemente penetrables) se muestra vana.¹⁴

El lirismo es, pues, un agente catalizador de la subjetividad. La naturaleza poética del lenguaje de Genet nos confronta directamente con la problemática del estatus de lo objetivo dentro de su discurso. La problematización de la idea de lo objetivo se presenta entonces como una marca o un indicio del fenómeno de la ficcionalización de sí en la novela.

La imposibilidad de restitución del lenguaje.

Otro procedimiento a través del cual se vuelve relativo el nexo existente entre el contenido del relato con su referente en el mundo real es a través de un cuestionamiento explícito del poder de restitución del lenguaje. De este modo, el autor duda sobre la posibilidad de reconstitución del pasado por medio de la

¹⁴ Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, p. 274. [En línea].

escritura. Para Genet, la legitimidad o veracidad del discurso no se encuentra en la capacidad de reconstrucción del pasado sino en la posibilidad de extraer de las anécdotas, de la interpretación de sus experiencias, una constatación del presente:

Avec des mots, si j'essaie de recomposer mon attitude d'alors, le lecteur ne sera pas dupe plus que moi. Nous savons que notre langage est incapable de rappeler même ses états défunts, étrangers. Il en serait de même pour ce journal s'il devait être la notation de qui je fus. Je préciserai donc qu'il doit renseigner sur ce qui je suis, aujourd'hui que je l'écris. Il n'est pas une recherche du temps passé mais une œuvre d'art dont la matière prétexte est ma vie d'autrefois. Il sera un présent fixé à l'aide du passé, non l'inverse. Qu'on sache donc que les faits furent ce que je dis mais l'interprétation que j'en tire c'est que je suis- devenu. (79-80) ^{xii}

Notamos entonces que, para Genet, la relación del contenido de su relato con la verdad no se funda en la reconstitución acertada y minuciosa del pasado, sino en una justificación del estado presente. La incapacidad de representación del lenguaje a la que alude al principio de este párrafo le permite proponer que la verdadera naturaleza artística de su libro está en la interpretación que realiza de su presente a través de su pasado. La producción literaria pasa de ser una reconstitución a una comprensión y de este modo el sentido de lo artístico en Genet se aproxima al de una lucidez o un reconocimiento.

Aun cuando en el fragmento anterior Genet afirma que los hechos fueron en efecto lo que dice, la legitimidad de su discurso se ve comprometida en otros momentos en los que el valor de su trabajo literario se funda mayormente en lo que él denomina el "canto" [*chant*]. Este concepto de "canto" puede explicarse en gran medida por medio de la noción de significado no inmediato. Una vez más las características del lenguaje "desconvencionalizado" están ligadas a la definición de

la autoficción. La exploración lingüística que representa el trabajo de producción literaria ausenta del plano de la reflexión el carácter verdadero o falso de las afirmaciones en el texto. La importancia del contenido de este texto reside en su carácter poético. No hay restitución de la realidad en el trabajo poético del autor, o al menos no se presenta como el fin último de la tarea del escritor. Acaso exista en Genet la reafirmación de una existencia particular de un yo poético construido líricamente por la potencia del lenguaje:

Le lecteur est prévenu que ce rapport avec ma vie intime ou ce qu'elle suggère ne sera qu'un chant d'amour. Exactement, ma vie fut la préparation d'aventures (non de jeux) érotiques dont je veux maintenant découvrir le sens. Hélas c'est l'héroïsme qui m'apparaît le plus chargé de vertu amoureuse, et puisqu'il n'est pas de héros qu'en notre esprit, il faudra donc les créer. Alors j'ai recours aux mots. Ceux que j'utilise, même si je tente une explication par eux, chanteront. Ce que j'écris fut-il vrai ? Faux ? Seul ce livre d'amour sera réel. Les faits qui lui servirent de prétexte? Je dois en être le dépositaire. Ce n'est pas eux que je restitue. (112-113) ^{xiii}

La importancia del acto de interpretación de los hechos del pasado cobra singular relevancia en el pensamiento de Genet dado que plantea, en cierto modo, una relación inequívoca entre el acto de creación y la comprensión de sí mismo. A través de la escritura, a través de la elección y la interpretación que surge con este ejercicio lírico, se localizan y trazan textualmente los contornos o los límites de una personalidad compartida por las tres instancias narrativas que hemos venido señalando: el autor, el narrador y el personaje. La idea de exploración del lenguaje se cruza con la idea de auto-creación, es la ilustración clara del concepto de autoficción: una ficción sobre sí mismo creada o, mejor dicho, uno mismo creándose en la ficción.

Ahora bien, la inconsistencia del lenguaje que reside en su imposibilidad absoluta de representación o restitución de una realidad que Genet sugiere nos recuerda de alguna manera las consideraciones respecto del discurso histórico que plantea el teórico Hayden White. En su libro titulado *El texto histórico como artefacto literario*, este autor propone que, en tanto que fenómeno lingüístico, el discurso histórico se encuentra determinado por los mismos procedimientos que el discurso literario.¹⁵ El examen de la “tropológica” del discurso histórico, es decir de las figuras retóricas con las que el autor de un texto expresa juicios supuestamente objetivos sobre un acontecimiento, constituye el bastión teórico que permite a White postular el carácter literario de la Historia. Para White, la naturaleza literaria del lenguaje en su forma narrativa se extiende incluso hasta aquellas formas en las que su pretensión a la verdad es presentada como su carácter definitorio.¹⁶

Por la pretensión a la verdad de ambas formas discursivas es posible realizar una analogía entre el género autobiográfico y el discurso histórico, proponiendo que, de cierto modo, las consideraciones de White son aplicables a este tipo de discurso. Lo que él llama la “operación de tramar” se realiza por medio de los procedimientos retóricos (los tropos) que se utilizan en un texto de ficción. La interrogante de White respecto de si podemos alguna vez narrar sin moralizar

¹⁵ “Debido a que el discurso histórico utiliza las estructuras de producción de significado encontradas en sus formas más puras en las ficciones literarias, la teoría literaria moderna, y especialmente las perspectivas orientadas hacia las concepciones tropológicas del lenguaje, el discurso y la textualidad, adquiere relevancia inmediata para la teoría contemporánea del escrito histórico”. White, Hayden. “Teoría literaria y escrito histórico” en *El texto histórico como artefacto literario*, p. 65.

¹⁶ “Aun en la más pura prosa discursiva, textos que tratan de representar ‘las cosas tal como son’, sin adorno retórico o imagería poética, adolecen siempre de un fracaso de intenciones”. White, Hayden, “Tropológica, discurso y modos de conciencia humana”, *op. cit.*, p. 84.

plantea claramente la estrecha relación existente entre la subjetividad del autor y su cristalización en el texto.

Ahora bien, pensar la narrativa mediante la capacidad intrínseca que tiene de permitir inserciones morales nos lleva obligatoriamente a ligarla con la noción de ética. En tanto que estructura narrativa, la novela está imposibilitada para adquirir una neutralidad ética pues es siempre un reflejo, deformado en diferentes grados, del pensamiento ético de su creador. El diseño o la composición de la obra delata o traiciona los contenidos lógicos de un comportamiento moral determinado, que el escritor inscribe en su obra inevitablemente. Tal es el pensamiento que nos propone Paul Ricoeur al afirmar que “el relato, nunca éticamente neutro, se revela como el primer *laboratorio del juicio moral*”;¹⁷ así como Hayden White para quien “sólo una autoridad moral podría justificar el giro narrativo que permite llegar a un final”.¹⁸

En este sentido, resulta interesante detectar el carácter deliberadamente moralizante del relato de Genet. Tal parece que el autor hubiera sido consciente de este fenómeno de determinismo moral al que está sujeto el acto de narrar. Esta lucidez sobre la determinación de su relato le otorga una herramienta eficaz para la tarea de subversión moral a la que ha decidido dedicar su trabajo literario y a través de la cual encuentra la manera de construir una imagen de su persona:

Je veux m'accomplir en une destinée des plus rares. Je vois très mal ce qu'elle sera, je la veux non d'une courbe gracieuse légèrement inclinée vers le soir, mais d'une beauté jamais vue, belle à cause du

¹⁷ Ricoeur, Paul, “El sí y la identidad narrativa” en *Sí mismo como otro*, p. 138.

¹⁸ White, Hayden, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en *Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes*, p. 121.

danger qui la travaille, la bouleverse, la mine. Ô faites que je ne sois que toute beauté ! J'irai vite ou lentement mais j'oserai ce qu'il faut oser. Je détruirai les apparences. Les bâches tomberont brûlées et j'apparaîtrai là, un soir, sur la paume de votre main tranquille et pur comme une statuette de verre. Vous me verrez. Autour de moi il n'y aura plus rien. (234) ^{xiv}

Con este ejemplo notamos la manera en que nociones que comúnmente no se vinculan a la categoría de belleza se aparecen en el imaginario de Genet cargadas de un aura estética que las legitima como elementos constitutivos de una moral peculiar. La rareza, la osadía y el peligro son ideas que, tras haber sido evocadas como elementos estéticos, legitiman la concepción particular de la ética del autor. En realidad lo que se hace evidente aquí es el hecho de que la categoría de belleza no es de ningún modo intrínseca, sino que se construye de acuerdo a las perspectivas ideológicas del artista y el receptor.

La apropiación de la moralidad intrínseca al relato es un procedimiento particularmente utilizado por Genet a través del cual construye esa singular moral a la que se ha dado en llamar “estética del mal”. El vínculo entre estética y moral es pues explícito.¹⁹ La ficcionalización de sí, en tanto que narrativa literaria, sometida a la influencia de la mediación tropológica del lenguaje, permite al escritor introducir los juicios morales subversivos con los que reafirma su existencia. Tal es el sentido de un cuestionamiento como el siguiente, en donde se pone de

¹⁹ “¿Se dirá que el relato literario, en el plano de la configuración narrativa propiamente dicha, pierde estas determinaciones éticas en beneficio de determinaciones puramente estéticas? Sería equivocarse respecto a la propia estética. [...] Las experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal. [...] El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a las variaciones imaginativas propias de la ficción”. Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, p. 167.

manifiesto esa voluntad de provocación deliberada: “S’étonnera-t-on quand je prétends que le crime peut me servir à assurer ma vigueur morale ?”^{xv} (69)

Así pues, con la ayuda de los argumentos que postulan la relación deficitaria que se establece entre lenguaje y realidad, se pone en duda la posibilidad de una existencia concreta del género autobiográfico mediante aseveraciones que hacen del “discurso de lo real” una ilusión. La literalidad, y por lo tanto la moralidad intrínseca de todo relato, nos permite considerar entonces la autoficción como una forma de discurso legítima y sumamente honesta que atiende principalmente a condiciones subjetivas pero que no por ello niega la posibilidad de existencia del entendimiento y de la comunicación. Así, sobre esta misma línea teórica se podría proponer, provocativamente, la inexistencia del género autobiográfico, comprendido éste como una restitución del pasado, y la supremacía, o bien, la mayor utilidad metodológica del concepto de autoficción, (presentada en sus diferentes grados), sobre la ingenuidad de la forma autobiográfica.

El Diario del ladrón ante una teoría del acto de lectura.

Sería irresponsable intentar un acercamiento teórico a la noción de autoficción tal como se presenta en la novela que nos compete, sin traer a colación algunas consideraciones respecto del acto de lectura. En nuestro apartado sobre los tres criterios que nos permiten considerar la novela de Genet como una autoficción hemos mencionado brevemente la importancia del carácter dialéctico del acto de

lectura en la definición de este tipo de textos. En esta parte abundaremos en este aspecto importante para el análisis del *Diario del ladrón* haciendo uso del concepto de “pacto” o “contrato de lectura” que Philippe Lejeune postula en su obra sobre la autobiografía.

En primer lugar, debemos mencionar que la problemática de la definición de la autoficción debe formularse necesariamente a la sombra de la noción de identidad. Es necesario precisar que el sentido del término “identidad” no debe ser comprendido aquí como sinónimo de personalidad o singularidad de un individuo, sino más bien como una equivalencia. Identidad *entre* el autor, el narrador y el personaje del relato. La pregunta que se plantea entonces es la siguiente: ¿bajo qué circunstancias de lectura el lector de una obra está en condiciones de asumir esta identidad o equivalencia? Formulada de otro modo, esta misma pregunta interrogaría sobre la cualidad autobiográfica de un texto.

Las consideraciones sobre el protocolo nominal que Vincent Colonna plantea en su catálogo de las formas de este contrato nos encaminan directamente a formular la pregunta obligada en este momento: ¿Es realmente el Jean Genet de carne y hueso de quien se habla en el *Diario del ladrón* o, por el contrario, las experiencias que se relatan son únicamente una ficción literaria que el autor se regala a sí mismo? La disyuntiva que se plantea mediante esta interrogante es nada más y nada menos la de la naturaleza excluyente, autoficcional o autobiográfica, de la obra. La respuesta a esta pregunta únicamente puede formularse desde la óptica de la teoría de la lectura. Dicho de otro modo, el estatus excluyente de

autobiográfico o autoficcional de la novela sólo puede otorgárselo directamente un lector concreto que asume, en el momento de su lectura, una postura específica: el pacto de lectura.

El propio Lejeune, luego de examinar la amplia gama de posibilidades formales bajo las que se puede presentar un relato autobiográfico, concluye que “la historia de la autobiografía sería pues, antes que nada, la historia de su modo de lectura: historia comparativa en la que se podría establecer un diálogo entre los contratos de lectura propuestos por los diferentes tipos de texto”.²⁰ Esta afirmación que, independientemente de la taxonomía estructuralista que Lejeune establece en su libro, es la aportación más grande de este autor al estudio de la literatura autoreferencial, resulta, en efecto, fácilmente trasladable al concepto de autoficción si recordamos que la autoficción puede considerarse una tentativa de polemizar en torno a la existencia de la autobiografía o bien como una mutación deliberada de este género.

Notamos, pues, la importancia de integrar en nuestro estudio de la autoficción en el *Diario del ladrón* herramientas que provienen directamente de una teoría de la lectura, dado que la identidad entre autor, narrador y personaje resulta un problema prácticamente insoluble desde la lógica interna del texto. Vincent Colonna explica claramente esa tendencia de lectura que consiste en intentar hallar al autor escondido en su obra. Esta especie de obstinación por elucidar el carácter verdadero o falso de un texto autoreferencial surge como una constante de lectura de la que los autores de autoficciones saben sacar partido:

²⁰ Lejeune, Philippe, *op. cit.*, [En línea]

Comme on le voit, le mécanisme est simple : on trouve un personnage ou un portrait ressemblant, sans véritablement connaître le modèle original. C'est à partir d'une idée sur ce modèle que l'on juge de la ressemblance, mais cette idée elle-même on l'emprunte à l'œuvre où se trouve le personnage et aux discours qu'elle a produits. Dans le cas de la littérature, il y a une sorte de tourniquet qui fait que l'on tire d'une œuvre et de ses commentaires une image de la personne de l'auteur et que l'on juge de la ressemblance de l'œuvre en fonction de cette image. Autrement dit, derrière des personnages et un auteur, on projette l'image d'un homme que l'on va rechercher dans l'œuvre et l'on a l'illusion d'avoir atteint l'Écrivain.^{xvi 21}

Ahora, si bien es cierto que al igual que la autobiografía, la autoficción, para constituirse como tal, está obligatoriamente sujeta a un pacto de lectura, también es cierto que el autor de una obra es capaz de introducir en ella indicios que permitan al lector inclinarse hacia un modo de lectura particular. En nuestro caso de estudio concreto, los modalizadores de la lectura, es decir las técnicas de seducción del lector que Jean Genet utiliza en el *Diario del ladrón*, son en cierto modo, salvo por la forma del protocolo nominal, inversamente proporcionales a las que Lejeune considera como indicios de lo autobiográfico: en el *Diario del ladrón* el trabajo literario de Genet se concentra en generar un contrato o pacto de lectura específico dentro del cual, al contrario del pacto autobiográfico propuesto por Lejeune, el lector será incitado constantemente, por medio de diferentes procedimientos, a poner en duda la veracidad del discurso que tiene en frente.

Tal es el caso, por ejemplo, del momento en el que el narrador admite descaradamente ante el lector la utilización de procedimientos narrativos poco ortodoxos llevados a cabo durante su tarea de creación y que contribuyen, más que

²¹ Colonna, Vincent, *op. cit.*, p. 47.

a generar un efecto de realidad u honestidad, a desencadenar en el receptor una actitud de sospecha al respecto del contenido de la novela:

Mais, pour que l'expérience soit plus efficace, je ferais un instant revivre Julien dans ma peau misérable. Dans un livre intitulé *Miracle de la Rose*, d'un jeune bagnard à qui ses camarades crachent sur les joues et sur les yeux, je prends l'ignominie de la posture à mon compte, en parlant de lui je dis « Je ». Ici c'est l'inverse. (181) ^{xvii}

Notamos entonces de qué modo la autoficción de Genet establece una especie de falso pacto autobiográfico. Por un lado, al elegir este formato de protocolo nominal el autor compromete su nombre presentando su relato bajo la forma de lo que, con ayuda de la terminología de Colonna, hemos identificado como “desdoblamiento autodiegético”. Por otro lado, mediante procedimientos narrativos como el anterior, se pone en duda la identidad entre las instancias de la diégesis. El falso pacto autobiográfico o, si se nos permite, el “pacto autoficcional”, al que asistimos durante la lectura del *Diario del ladrón*, consiste en proveer al texto de indicios que inciten al lector hacia una actitud crítica durante su lectura.

Finalmente, resulta fundamental mencionar que el fenómeno de difuminación o de obscurecimiento de la transparencia referencial que se opera mediante el establecimiento de este tipo particular de contrato de lectura en la novela, el autor lo presenta como un acto en pos de una “experiencia más eficaz”. Una vez más notamos que en el imaginario de Genet subyace la idea de una forma de entendimiento superior a la que únicamente se accede mediante la exploración deliberada de los recursos de la escritura. La autoficción en el *Diario del ladrón* se presenta entonces como un ejemplo magistral del “laboratorio de lo imaginario” del que habla Paul Ricoeur en su estudio sobre la identidad narrativa.

El acto de escritura como justificación de la individualidad.

Hasta el momento hemos estudiado, a partir de una teoría narratológica, la manera en la que el trabajo literario de Genet se inscribe en la categoría de autoficción. Sin embargo, los parámetros utilizados para esta tarea resultan, en cierto modo, insuficientes para llevar a cabo un acercamiento a la novela que dé cuenta de la idea de Genet sobre lo que denominaremos la “naturaleza poética de la vida”. En adelante, nuestra argumentación estará encaminada a ilustrar esta idea.

Al estudiar, con ayuda de las consideraciones de Hayden White y Paul Ricoeur, la supuesta naturaleza deficitaria del lenguaje con respecto a la realidad que Genet propone, pusimos especial énfasis en señalar la manera en la que la narrativa del autor está sujeta, como todo relato, a la inserción de juicios morales. De este modo, vinculamos la noción de escritura con la de una ética particular del autor. En este apartado, intentaremos esclarecer las características principales de la ética que se configura mediante la operación de narrar en la novela. Para seguir nuestro razonamiento, resulta, pues, absolutamente necesario tener en mente, en todo momento, la estrecha relación existente entre ética y estética postulada por Ricoeur.

El título de este trabajo alude, incluso gráficamente, a un planteamiento en el que la existencia del autor es considerada como el material para la construcción de sí mismo en un estado poético. La vida como pre-texto. Notamos entonces que en la novela de Genet, la noción de lo literario se explora a través de una inversión

de carácter paradójico en la que la experiencia vital pasa a ser el pretexto para el nacimiento de la obra literaria. El acto de escritura es la reafirmación de la existencia individual. La vida es para Genet un pre-texto, es decir, el texto por venir, la materia prima con la que se construye el futuro estado poético de la vida. Por esta razón, Genet hace de la escritura su proyecto vital y decide hacer de su vida una “leyenda” en el sentido de legibilidad de este término: *“Que ma vie doit être légende, c’est-à-dire lisible, et sa lecture donner naissance à quelque émotion nouvelle que je nomme poésie. Je ne suis plus rien qu’un prétexte”*. (133) ^{xviii}

La escritura lo inviste de un poder creador que le otorga la posibilidad de justificar su existencia dándole sentido, es decir, volviéndola legible al “ordenar” un “desorden” a través de una actividad concreta con la que se crea a sí mismo:

Ce journal que j’écris n’est pas un délassément littéraire. A mesure que j’y progresse, ordonnant ce que ma vie passée me propose, à mesure que je m’obstine dans la rigueur de la composition –des chapitres, des phrases, du livre lui-même– je me sens m’affermir dans la volonté d’utiliser, à des fins de vertus, mes misères d’autrefois. J’en éprouve le pouvoir. (69) ^{xix}

El término “poder” se presenta aquí con una particular importancia para la comprensión del pensamiento de Genet. En definitiva, la creación literaria del autor se inscribe, por sus temáticas, en medio de una relación de fuerzas. Genet encuentra en la práctica de la ficcionalización de sí una herramienta privilegiada a través de la cual desafía un pensamiento hegemónico latente al margen del cual ha decidido vivir.

Como hemos notado anteriormente, las elecciones de las temáticas en la novela de Genet no son arbitrarias, en primer lugar por su naturaleza

autorreferencial y, en segundo, por su carga ideológica. De este modo, los tópicos de su novela se encuentran estrechamente vinculados a la constitución de una ética particular. Tal es el sentido de la afirmación según la cual Genet decide utilizar sus desventuras para fines virtuosos. Claro está que la concepción de la virtud de Genet está igualmente sujeta a la inversión de valores que caracteriza su escritura: *“Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d’aggraver cela par l’amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi, refusai-je décidément un monde qui m’avait refusé”*. (69) ^{xx}

Esta virtud a la que Genet alude está representada a través del trabajo literario que se realiza en torno al mundo del crimen, pues como el propio Genet lo indica: *“l’accomplissement de (sa) légende consiste dans la plus audacieuse existence possible dans l’ordre criminel”* (233) ^{xxi}, *“[...] il est bien que la conscience de (sa) singularité soit nommée par une activité asociale : le vol”*. (277) ^{xxii}

Es de especial interés para nosotros la similitud existente entre la descripción del acto de robar, tal y como se presenta en la novela, y la noción de reapropiación discursiva que tomamos prestada de las consideraciones de David Halperin al respecto del trabajo de Michel Foucault.²²

En *La voluntad de saber*, Foucault sostiene a propósito de las relaciones de poder y la sexualidad, que el poder no es una substancia, sino una relación; es decir, el poder como tal no se posee sino que se ejerce:

Es una situación dinámica, ya sea personal, social o institucional: no es una cantidad de fuerza sino una relación estratégica inestable. Como el poder para Foucault es intrínsecamente

²² Halperin, David, *San Foucault. Para una hagiografía gay*, (2004)

relacional, las luchas de poder deben ser descritas no en términos de poder *a secas*, sino en términos de relaciones de poder.²³

En ese mismo sentido, Foucault, nos dice Halperin, continúa su análisis afirmando que, dada su naturaleza dinámica, el poder no es intrínsecamente negativo; lo es en los casos específicos en que se utiliza para suprimir o constreñir. En ese caso se hablará de un *poder de negar*. Sin embargo, de acuerdo con Halperin, el poder para Foucault es también positivo dado que es un agente que produce posibilidades de acción y elección y que, finalmente, engendra las condiciones necesarias para el ejercicio de la libertad. En última instancia señala que, por los motivos anteriores, la resistencia al *poder de negar* se produce dentro de la situación dinámica que es el poder mismo: “el objetivo de una política opositora, no es por lo tanto la liberación sino la resistencia”.²⁴

Finalmente, de acuerdo con las interpretaciones de Halperin, Foucault apunta que el nacimiento del término “sexualidad” es el resultado de un dispositivo que se sustenta en las relaciones de poder de un tipo determinado, es decir, el *poder de negar*, y entre otras cosas acentúa la importancia de la regulación de los discursos referentes a la sexualidad como herramienta fundamental en dicho dispositivo.

Si bien esta idea de reapropiación discursiva está postulada en la obra de Halperin con la ayuda de ejemplos a propósito de la homosexualidad, la lógica de este argumento es fácilmente aplicable al robo en cuanto práctica marginal. La sensación de poder que Genet dice experimentar en el momento del acto de

²³ Halperin, David, *op. cit.*, p. 37.

²⁴ Foucault, Michel en David Halperin, *op.cit.*, p. 38.

escritura, se encuentra, sin lugar a dudas, emparentada estrechamente con una idea de recuperación de la libertad. La autoficción, en tanto que reapropiación y modificación del género autobiográfico, atiende precisamente a este proceso de re-significación discursiva, lo mismo que el acto de robar funciona en la novela como una utilización particular de la legalidad que se quebranta. En el siguiente fragmento es posible notar claramente el marcado efecto de contraste a través del cual se escenifica la idea de la reapropiación en la lógica de Genet:

J'entre. Pendant une demi-heure je vais opérer, si je suis seul, dans un monde qui sera l'envers du monde habituel. Mon cœur bat très fort. Jamais ne tremble ma main. La peur ne me quitte pas une seconde. Je ne songe pas précisément au propriétaire du lieu, mais tous mes gestes l'évoquent à mesure qu'ils le voient. *Je baigne dans une idée de propriété quand je saccage la propriété.* Je recrée le propriétaire absent. Il vit non en face mais autour de moi. C'est un élément fluide que je respire, qui entre en moi, qui gonfle mes poumons. Le début de l'opération va sans trop peur. Elle arrive dès que j'ai enfin décidé de partir. *La décision naît quand l'appartement ne contient plus aucun coin secret, quand j'ai pris la place du propriétaire.*
(174) ^{xxiii}

En *Querelle de Brest*, la única obra de Genet no escrita en primera persona, el fenómeno de reapropiación y re-significación discursiva se plantea de manera aún más explícita. A través de la evocación de dos polos ideológicos opuestos, simbolizados en la novela mediante la imagen de dos hermanos gemelos, Genet plantea la posibilidad de una interiorización de las formas discursivas hegemónicas con el fin de establecer una configuración propia de la imagen que se tiene y se proyecta de sí mismo. La tensión y la violencia que caracterizan la relación de Querelle, el protagonista y Robert, su hermano heterosexual, son un ejemplo claro del sistema binario en constante pugna con el que Genet se piensa a

sí mismo. Genet “resuelve” esta pugna precisamente a través del fenómeno de reapropiación discursiva al que nos hemos referido:

Il ferma les yeux. Il regagnait cette région de lui-même où il se retrouverait avec son frère. Il s'enfonçait au sein d'une confusion avec Robert mais d'où il tirait, d'abord les mots, ensuite et grâce à un mécanisme pourtant élémentaire, une pensée claire, peu à peu vivante, et qui, à mesure qu'elle s'éloignait de ces profondeurs, le différenciait de son frère, provoquait des actes singuliers, tout un système d'opérations solitaires qui, lentement, lui devenaient propres, parfaitement siennes et qu'il partageait -en l'unissant à lui- avec Vic.^{xxiv} 25

Gracias a este mismo procedimiento Genet asume su singularidad ante el mundo. La dicotomía entre homosexualidad y heterosexualidad supone las mismas consecuencias ideológicas, y requiere por lo tanto la aplicación del mismo procedimiento de reapropiación, que la frontera existente entre la criminalidad y la supuesta honestidad y rectitud moral de la burguesía. Para Genet la reafirmación de la individualidad está siempre inscrita en un juego de poder.

Una particularidad del proceso de escritura tal y como Genet lo concibe se basa, pues, en el hecho de que, para el autor, la escritura se convierte en una afirmación de sí. Sin duda este fenómeno encuentra una explicación en los aspectos de su vida que hemos mencionado en la primera parte de este trabajo. La recurrencia e insistencia con la que Genet se aisló del mundo debido a una realidad social que lo determinó desde su infancia es el origen de esta necesidad de reafirmación.

Las temáticas de Genet, así como su consagración a la construcción de una estética en torno a ellas, son un ejemplo claro de la revalorización que se opera en

²⁵ Genet, Jean, *Querelle de Brest*, p. 181.

su literatura. Erigir el crimen en una actividad estética da cuenta de este fenómeno de afirmación que se efectúa mediante la literatura. Únicamente a través de un uso particular del lenguaje el crimen se convierte en algo bello:

De la beauté de son expression dépend la beauté d'un acte moral. Dire qu'il est beau décide déjà qu'il le sera. Reste à le prouver. S'en chargent les images, c'est-à-dire les correspondances avec les magnificences du monde physique. L'acte est beau s'il provoque, et dans notre gorge fait découvrir, le chant. (24) ^{xxv}

Como hemos visto anteriormente, el concepto de canto alude al carácter poético del lenguaje. La argumentación de Genet, es decir los contenidos lógicos que subyacen en su lirismo, se encamina constantemente a la cristalización de ese estado trascendente de los hechos a los que confiere un aura poética.

Ahora bien, la autoficción se presenta en primer lugar como un ejercicio de reconocimiento. La escritura bajo su forma autoficticia permite a Genet construir una versión propia de su personalidad. La ficcionalización de sí, retomando una vez más los términos de Colonna, tiene, como hemos mencionado ya, una estrecha relación con la noción de poder. Sin lugar a dudas, en toda su obra literaria existe una apropiación y re-significación del lenguaje ordinario. Esto se ve reflejado formal y temáticamente en las particularidades sintácticas y los tópicos con los que se reconoce el estilo personal de Genet. Mediante el trabajo literario el escritor se descubre y por lo tanto recobra su autonomía y su individualidad:

Le murmure d'une voix la nuit, et sur la mer le bruit d'invisibles avirons, dans ma singulière situation m'avaient bouleversé. Je demeurai attentif à saisir ces instants qui, errants, me paraissaient à la recherche, comme l'est d'un corps une âme en peine, d'une conscience qui les enregistre et les éprouve. L'ayant trouvée ils cessent : le poète épuise le monde. *Mais s'il en propose un autre ce ne peut être que dans sa propre réflexion.* (193) ^{xxvi}

En este fragmento, la lógica del ejercicio de composición poética que Genet predica es sumamente evidente. El aparición repentina de una conciencia de los hechos que lo rodean, del entorno natural o social que el autor convierte en poesía, implica, en un segundo momento, la creación de un mundo con principios de funcionamiento diferentes. Este universo personal, nos dice Genet, se encuentra inscrito única y exclusivamente en la “reflexión propia” del poeta. El pensamiento personal, la apropiación poética de esta naturaleza de las cosas que le susurran a Genet una poesía por venir, por construir, es también, o en principio, un ejercicio de construcción de sí. Lo poético se encuentra así fuertemente vinculado a una suerte de “lectura de sí a través del mundo” como método de conocimiento personal.

En el *Diario del ladrón*, Genet introdujo innumerables ejemplos de cómo el acto de escritura desencadena en él una sensación de poder. Su voluntad subversiva se ve saciada en primer lugar por la elección de las temáticas del relato. La necesidad que siente de otorgar los “honorés del Nombre” (122) a sus compañeros criminales puede, sin lugar a dudas, asimilarse a cierta idea de furor poético. El impulso lírico de Genet surge de su voluntad de reafirmación ante el mundo:

[S]i j'examine ce que j'écrivis, j'y distingue aujourd'hui patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres réputés vils. De les avoir nommés avec les noms qui d'habitude désignent la noblesse, c'était peut-être enfantin, facile : j'allais vite. J'utilisais le moyen le plus court, mais je ne l'eusse pas fait si en moi-même, ces objets, ces sentiments, (la trahison, le vol, la lâcheté, la peur) n'eussent appelé le qualificatif réservé d'habitude et par vous à leur contraire. (122) ^{xxvii}

El ejercicio de inversión de sentidos que Genet evoca aquí, es, en efecto, uno de sus principales procedimientos de reafirmación. Cierta naturaleza paradójica en donde el orden habitual se invierte, soporta continuamente la argumentación de Genet.

El trabajo de interpretación y selección al que el autor somete sus experiencias es, además, un proceso que lo lleva a un estado de lucidez. Para Genet, el acto de la escritura no consiste en la negación de su naturaleza determinada, sino en el reconocimiento de ésta. Ahora bien, la consecuencia lógica de esta anagnórisis consiste en la creación conceptual de una fase posterior de la existencia humana en la que estas limitantes son superadas: el universo poético, es decir, el texto. La decisión deliberada de Genet de hacer de su vida una leyenda atiende principalmente a este descubrimiento de su naturaleza determinada. El autor se da a la tarea de construir un objeto estético usando las experiencias pasadas sobre las cuales ya no tiene poder alguno salvo el de usarlas como pretexto para la constitución de su obra.

Un fenómeno interesante que nos permite establecer algunas consideraciones respecto de esa justificación de la individualidad que se realiza durante el acto de escritura, se hace visible en la novela mediante las abundantes apelaciones directas hechas al lector por el narrador. La evocación de un “ustedes” de quien el narrador se deslinda y tiende recurrentemente a diferenciarse nos induce a pensar su texto esta vez mediante la noción de alteridad:

Mon talent sera l’amour que je porte à ce qui compose le monde des prisons et des bagnes. Non que je les veuille transformer, amener jusqu’à *votre vie* ou que je leur accorde l’indulgence et la pitié. Je reconnais aux voleurs, aux traitres, aux assassins, aux

méchants, au fourbes, une beauté profonde -une beauté en creux-
que je *vous* refuse. (122-123)^{xxviii}

El efecto de contraste y de dualidad es un mecanismo recurrente en la obra que delata la importancia de la idea de alteridad en la configuración de la individualidad del escritor, es decir, de su estado poético. Este mecanismo, como hemos visto, se basa en una operación de reapropiación deliberada de las cualidades o características que han sido “imputadas” a Genet desde su infancia. La apología del crimen en su literatura es el mecanismo que le permite afirmar su peculiaridad, su diferencia ante el Otro. Por medio de ese “cisma estético” que el autor insta al negar al mundo de sus lectores la cualidad de lo bello que le otorga a las temáticas y los personajes de sus obras, Genet blinda la imagen que tiene de sí mismo ante la posibilidad de una contaminación no deseada. Resulta fundamental aquí, aludir a un sentido particular que el término poesía toma bajo la pluma de Genet y que evoca la idea de una consciencia de sí: “*Le mot voleur détermine celui dont l’activité principale est le vol. Le précise en éliminant –pendant qu’il est ainsi nommé– tout ce qu’il est autre que voleur. La poésie consiste dans sa plus grande conscience de sa qualité de voleur*”. (277)^{xxix}

Como Jean-Paul Sartre señala, la obstinación de Genet por constituirse como un esteta de la marginalidad, es decir, la tendencia a situarse, mediante su trabajo artístico, fuera de un “mundo convencional” al que le fue imposible integrarse a lo largo de su vida, es parte de un proceso de creación de sí mismo a través de la literatura: “*Genet a gagné : il s’est mis tout entier dans son ouvrage; son livre c’est lui. La seule règle des inventions et de la composition, chez Genet, c’est Genet lui-même. Composer*

pour lui c'est se recréer".^{xxx} 26 De este modo, Genet dedicará su vida a la configuración de una estética del mal que lo delimita como individuo y de la cual extrae su autenticidad. Al diferenciarse de "lo convencional" por medio de sus elecciones estéticas en el campo de la literatura, Genet se construye dentro de un proceso dialéctico entre el sí y lo Otro.

Resulta particularmente significativo para nosotros que en la división de cuatro libros del monumental trabajo que Sartre dedica a la vida y obra de Genet, y que le sirve para ejemplificar con mayor amplitud su teoría existencialista sobre la alteridad, el cuarto de ellos figure bajo el título: *Troisième métamorphose : l'écrivain*, donde, aún más significativamente, el apartado en el que Sartre dilucida la importancia de la composición literaria en el proceso de reafirmación de la identidad personal de Genet, tome prestada como subtítulo una frase del *Diario del ladrón* que reza como sigue: "*ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes mais qu'elle soit bénie cette misère qui me conseille de tels choix*". (65)^{xxxi}

La evocación de una victoria nos remite de manera casi obligatoria a la relación entre escritura y poder que hemos descrito con ayuda de las consideraciones de David Halperin sobre el pensamiento de Foucault. Se trata, sin lugar a dudas, de una victoria sobre un dispositivo que constriñe al autor en tanto que esteta del orden criminal. Notamos entonces la manera en que la literatura es un instrumento de lucha y de reafirmación identitaria, y por lo tanto ideológica. Para Genet las elecciones estéticas que constituyen su estilo personal y la marca de

²⁶ Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 500.

su inconfundible ética particular están “benditas”, puesto que le permiten hacer realidad su consagración.

Pero la idea de victoria también se puede leer con el sentido de superación. Como ya hemos mencionado, en el imaginario de Genet la escritura representa también una forma de permanencia o de superación de la muerte. Esta lectura del término “victoria” se vuelve particularmente esclarecedora cuando se presta atención a las circunstancias en las que Genet murió. La obstinada necesidad de Genet por finalizar “correctamente” la composición de su último libro, *Un captif amoureux*, publicado de manera póstuma,²⁷ se convierte en el ejemplo concreto de esa operación de consagración, de esa victoria sobre la muerte que consiste en depositarse enteramente en su obra, bajo una apariencia nueva y luminosa obtenida con el poder del lenguaje.

El acto de escritura o el autor reencarnado.

Al plantearnos la naturaleza dialéctica del acto de lectura y su lugar en la definición del fenómeno literario de la autoficción, tocamos un punto fundamental para nuestro análisis: la imagen de la figura del escritor que se esconde bajo el tejido textual. Hemos insistido también en la importancia fundamental de la relación entre la vida, o experiencia vital, y el acto de escritura. A estas alturas es más que clara, deseamos pensar, la relación de carácter paradójico que Genet establece entre su vida y su obra: la vida como pretexto para la obra literaria.

²⁷ White, Edmund, *Jean Genet*, p. 619.

Ahora bien, en este apartado intentaremos generar, a través de nuestra lectura del *Diario del ladrón*, un cuestionamiento a la concepción fundamentalmente esencialista de la literatura que se ha generado en el seno de la teoría literaria estructuralista. Para hacerlo utilizaremos, en un primer momento, la famosísima idea de Roland Barthes respecto de la muerte del autor que se establece en su texto homónimo.

En primer lugar, debemos hacer notar que, por su naturaleza autoreferencial, la novela de Genet nos induce a cuestionar, de entrada, la supuesta “irrelevancia” o “intrascendencia” de la figura del autor para el trabajo de análisis literario. Como es bien sabido, la aproximación estructuralista a la literatura se basa principalmente en una lógica que debe mucho al pensamiento lingüístico moderno y por lo tanto postula la autonomía absoluta de la obra. El método estructuralista, sobre todo en su aspecto narratológico, preconiza el estudio de la lógica interna del texto dejando en gran parte de lado sus rasgos histórico-culturales.²⁸ El estructuralismo, en su fase dogmática, concibe, pues, a la literatura como un sistema autónomo. La importancia del texto de Barthes en el desarrollo de la lógica estructuralista es enorme. Una lectura superficial de “La muerte del autor” puede contribuir en gran medida a ese distanciamiento o cisma que el estructuralismo dogmático ha instaurado y que se basa en la dicotomía vida/obra (o texto, para usar la terminología de Barthes), planteamiento en el que se postula claramente la irrelevancia de la vida del autor en el quehacer del análisis literario.

²⁸ Barthes, Roland, “Écrire, verbe intransitif ?” en *Le Bruissement de la langue*, pp. 21-22.

La crítica que dirigimos en este momento no tiene de ningún modo como objetivo deslegitimar las opiniones de Barthes, por el contrario, es un intento de establecer una lectura que lo renueve, fuera de los dogmas establecidos por el estructuralismo institucionalizado. Estamos conscientes de que los postulados teóricos del estructuralismo han servido para el desarrollo y la sistematización de procedimientos de análisis literarios que nos permiten actualmente explorar la literatura de manera más rigurosa y detallada. Este apartado tiene únicamente como objetivo confrontar un tipo particular de texto, a saber, la autoficción en el *Diario del ladrón*, con los preceptos estructuralistas de la literatura como objeto autónomo.

¿Cómo plantearse entonces el análisis de un texto autoficcional, más allá de las herramientas narratológicas de las que el estructuralismo nos ha provisto a profusión? Deseamos hacerlo aquí mediante un procedimiento fundamentalmente estilístico, del tipo de la inversión paradójica de la que la novela de Genet es un ejemplo claro. Ante la muerte del autor en literatura, y únicamente como caso específico en el *Diario del ladrón*, deseamos postular la reencarnación reivindicadora del autor *en y por* su obra.

Esta idea de reencarnación está, de hecho, sugerida directamente por Genet en su novela a través de su concepción particular de lo poético. Recordemos que para nuestro autor, la poesía, o más específicamente lo que hemos denominado el “estado poético de la vida” consiste en un estado trascendental que sólo se alcanza mediante el acto de escritura. La escritura aparece entonces como superación de la

muerte. La experiencia del análisis y reconocimiento personal mediante la creación literaria es, pues, ese estado poético de lucidez y de permanencia. La vida en tanto que leyenda es, para Genet, la instauración absoluta de sí mismo en un estado poético.

Algunas aclaraciones respecto de nuestras opiniones sobre la teoría estructuralista se vuelven imperativas. De ningún modo deseamos sugerir que Roland Barthes ignorara cabalmente la estrecha relación que existe entre la vida y la obra del autor, particularmente en casos concretos como el que nos compete, al contrario, sin lugar a dudas, Roland Barthes fue sumamente consciente de la inversión paradójica que se opera en la obra de Genet, como lo demuestra en su artículo titulado “De la obra al texto”:

il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier ; sa vie n'est plus origine de ses fables, mais une fable concurrente à son œuvre ; il y a réversion de l'œuvre sur la vie (et non plus le contraire) ; c'est l'œuvre de Proust, de Genet, qui permet de lire leur vie comme un texte : le mot « bio-graphie » reprend un sens fort, étymologique ; et, du coup, la sincérité de l'énonciation, véritable « croix » de la morale littéraire, devient un faux problème : le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier. ^{xxxii} 29

En cierto modo, la idea de Barthes sobre un “autor de papel” podría parecer contradictoria con su idea de la muerte del autor. Las observaciones sobre el sentido de la palabra “bio-grafía” en este párrafo nos permiten leer sus aseveraciones respecto de la obra de Genet, en un sentido según el cual el autor vive, o mejor dicho, reencarna *en* su obra.

²⁹ Barthes, Roland. “De l'œuvre au texte” en *Le Bruissement de la langue*, p. 75.

No solamente Roland Barthes ha expresado su sensación de esta encarnación poética que le sugiere la obra de Genet. Esta misma lectura aparece en las consideraciones de Sartre sobre el estatus de la literatura en la configuración de la identidad del poeta. En el pensamiento de Sartre la idea de la encarnación poética se hace aún más explícita:

Ainsi Genet s'évapore; il croit sérieusement, profondément, à une transsubstantiation qui l'arracherait à sa vie vécue pour l'incarner dans ce corps glorieux, les mots. Le langage poétique, c'est l'âme objectivée. Il sort du corps porté par le « souffle physique », qui peut se comparer au « fil d'une pelote » et qu'il tire de sa bouche pour le réenrouler sur une autre bobine, l'œuvre.^{xxxiii} 30

Notamos pues que el mito de la reencarnación se presenta como la particularidad esencial de la noción de autoficción en el pensamiento de nuestro autor. Esta idea de transubstanciación de la que habla Sartre es el eje rector del pensamiento de Genet con respecto al acto de escritura. La ficcionalización de sí que el autor concibe, ligada íntimamente a una idea de trascendencia, es decir de lucidez y de permanencia en un estado poético, se utiliza como una estrategia ideológica de reafirmación o de legitimación de su existencia.

Desde esta perspectiva, las siguientes líneas resultan particularmente interesantes para estudiar las implicaciones que tiene en el pensamiento de Genet el acto de creación literaria. Al analizar una vez más la operación de selección de un vocabulario determinado que le permite dotar a sus experiencias de un aura de santidad o de nobleza, el narrador experimenta repentinamente una especie de hastío ante la escritura: *“voici que mon esprit, lassé de ce jeu qui consiste à nommer d'un*

³⁰ Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, p. 605.

nom prestigieux ce qui bouleversa mon coeur, refuse tout qualificatif” y tras esto concluye diciendo: “*Ainsi, ne veux-je plus écrire. Je meurs à la Lettre*”. (122) ^{xxxiv}

Notamos, pues, la manera en que, más allá del habitual sentido de “rigor” de la expresión “*à la Lettre*”, Genet evoca aquí una carga simbólica de ella. La muerte se presenta, nada más y nada menos, que como la ausencia de su deseo de escribir. Vista de este modo, la escritura, ese tipo particular de escritura que Genet practica, al que a estas alturas ya no dudamos en calificar de autoficción, se presenta como la contraparte de la muerte. El autor re-vive *por* (es decir a través de) su obra; su existencia mundana, sus anécdotas en el mundo del crimen como poeta errante, son depositadas en su escritura, no como un epitafio, sino como una encarnación poética de sí mismo. Esta encarnación se opera, como hemos visto, a través del estilo personal.

La noción de estilo nos sirve aquí para dirigir una vez más nuestra atención hacia las consideraciones anteriores sobre la concepción estructuralista de la literatura. En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes escribe a propósito del concepto de estilo:

Imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del trabajo del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su obra. Así, bajo el nombre de estilo se forma un lenguaje autártico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra en donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia.³¹

³¹ Barthes, Roland, “El grado cero de la escritura” en *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, p. 19.

Debemos señalar la importancia de dos aspectos centrales en nuestra lectura del párrafo de Barthes: la presencia de las ideas de “cuerpo” y de una “hipofísica de la palabra”, que le dan una resonancia que nos induce a pensar el estilo como un fenómeno ligado obligatoriamente a una materialidad del autor. Pensada de este modo, y reforzada por la idea del “yo de papel”, la autoficción en la novela de Genet aparece entonces como un caso concreto de “obra límite” en donde la existencia del autor se encarna sobre el papel y nos exhorta a no olvidar la naturaleza poética de la vida.

Resulta fundamental para nosotros aludir a la naturaleza material de la obra de Genet como objeto depositario de su ser. Esta lectura de su idea de la vida como pre-texto es un intento de aterrizar de manera concreta nuestra concepción personal de la literatura, de la obra y del libro en particular como objeto concreto que posee un poder performativo sobre la realidad: el de generar, a través del ejercicio crítico de su lectura, una conciencia de la importancia de la escritura en la vida de los hombres, de aquello a lo que Antonin Artaud incita en *El teatro y su doble*: devolver al hombre su lugar poético en la realidad.

El hecho de que las consideraciones de Barthes sobre el acto de escritura nos permitan generar un cuestionamiento a la concepción idealista de la literatura, contrastándola con un acercamiento materialista, a través de la noción de estilo, no hace más que demostrar la función que la autoficción, en nuestro caso particular el *Diario del ladrón*, asume en la teoría literaria como punto de encuentro entre distintas posiciones de análisis.

Conclusiones.

¿Una estética subordinada a la subversión?

Por los motivos mencionados en la introducción de este trabajo, resulta imposible cuestionar la naturaleza explícitamente subversiva de la obra literaria de Genet. Lo es en varios sentidos. En el primero, la aplicación de este concepto a la novela de Genet se efectúa dentro de un campo propiamente literario: subversión en tanto que experimentación formal. El eclecticismo o la estridencia del estilo de Genet, de la configuración formal de su libro, aquello a lo que nos hemos referido continuamente como sus “rasgos autoficcionales”, delatan esta voluntad de subversión latente.

El segundo sentido del término “subversión” con el que describimos la obra de Genet es aquel en donde la palabra se relaciona con la noción de ideología. Efectivamente, la idea de una necesidad de subversión no puede pensarse en ausencia de este otro término, capital para nuestra lectura de la obra de Genet. Nos hemos ya referido implícitamente a ello al hablar del papel fundamental de la noción de poder en las temáticas de nuestro autor.

La denuncia que se ejerce con respecto a las jerarquías implícitas dentro de determinado orden social, a la especie de “sacrificio ritual” que se opera mediante la imposición de un estigma sobre determinados individuos; pero, sobre todo, la inversión o reversión de estos valores, de esta axiología, con fines estéticos, son muestra clara de la “voluntad subversiva” de la cual la obra de Genet es un magistral ejemplo. El acto de escritura aporta justamente esto a Genet: una

legitimación. No se trata, sin embargo, de un retorno a la legalidad mediante la expiación de los pecados cometidos ni de una reivindicación purificadora a través de una sublimación estética; por el contrario, la descripción literaria de este mundo del crimen, el esfuerzo por rodearlo de un aura de sacralidad y de belleza, están ligados a una práctica política minoritaria; se trata, como hemos visto, de una reafirmación ideológica auténtica que se opera mediante un proceso de reapropiación discursiva.

¿Significa lo anterior que existe una subordinación de la estética a cierto posicionamiento político o ideológico? Intentaremos responder a esta pregunta a manera de conclusión de nuestro análisis respecto de las características del concepto de autoficción en la novela de Genet.

En primer lugar, debemos recordar la importancia del término “poesía” en su pensamiento. Este estado de lucidez que se encuentra mediante la exploración literaria, cuya importancia hemos querido subrayar a todo lo largo de nuestro texto, nos deja pensar que, más que una subordinación, la relación existente entre estos dos campos, el de la estética y el de la ideología, es una relación absolutamente interdependiente. En gran medida responde al planteamiento de Ricoeur en el que muestra la estrecha relación entre estética y moral.

Lo que debe quedar muy claro es que existen diferentes grados en los que esa relación puede ser aprovechada por el autor de una obra que varían en función de cuán lúcido sea el escritor respecto del fenómeno de interdependencia entre la proyección de su ideología y las elecciones estéticas en su trabajo literario.

En esta especie de escala, la obra de Genet se inclina por un alto grado de conciencia de este fenómeno. Tan es así que decide hacer un uso deliberado de su sensibilidad artística para fundamentar su ideología de marginado. El uso de esa conciencia y la utilización de esa relación recíproca entre lo que encontramos bello y lo que nos parece justo o correcto, es, de hecho, una estrategia de producción literaria.

El rigor de la composición de la obra, componente fundamental de esta voluntad de creación estética, está en Genet íntimamente emparentado con el conocimiento de sí mismo. De hecho es uno de los principales rasgos autoficcionales que identificamos en el *Diario del ladrón*. Sus elecciones estéticas, su trabajo estilístico, lo construyen poéticamente.

Pareciera que la belleza para Genet se presentara bajo el formato de una conciencia de sí y en tanto que conocimiento, la belleza se asimila a un posicionamiento ideológico, pues, como hemos notado ya, existe un nexo indisociable entre la creación y el poder en la obra de nuestro autor.

En su literatura, el poder se presenta justamente como un poder de creación; el poder de construirse a sí mismo. La escritura es, pues, una creación en diversos sentidos: como una recuperación de la autonomía, como una negación o inversión de las jerarquías, como una lucidez existencial. Dicho de otro modo, si la ideología es una representación, entonces la rescritura o resignificación se convierte un acto político en tanto que intenta transformar los términos de ésta última. El acto de escritura en la obra de Genet surge como una reafirmación ideológica subversiva,

lo que no significa, sin embargo, que la estética esté subordinada a esta subversión, sino que, en cierto sentido, toda subversión ideológica surge como la legitimación de un concepto personal de la belleza.

Esto quiere decir que la belleza, la concepción particular de la belleza que se inscribe dentro de esta tradición de la estética del mal, ocupa, en el imaginario de Genet, el lugar de un núcleo conceptual, de un eje rector de su pensamiento. La posibilidad de lo poético es el impulso primario, e incluso el único, que incita a Genet a la creación literaria. Así lo afirmó él mismo en infinidad de declaraciones durante su etapa de mayor activismo. A riesgo de emitir un juicio categórico, nos atrevemos a proponer que lo poético en el pensamiento de Genet toma el lugar de una especie de pensamiento religioso. La poesía es un fin último. Las temáticas y los procedimientos de los que se sirve en sus obras son únicamente, según el propio Genet, el medio para llegar a ese fin.

Ahora bien, la negativa de asumirse como un autor socialmente comprometido puede interpretarse como una tendencia a situarse sistemáticamente fuera de cualquier categorización. En ese sentido, Genet es sumamente coherente consigo mismo. La aceptación de cualquier apelativo que lo restrinja, así sea el lisonjero mote de “artista socialmente comprometido”,³² lo alerta respecto de los riesgos que representa la asimilación dogmática o institucionalizada de su pensamiento. La obstinación por ser un poeta lo aleja de

³² Conviene recordar aquí el distanciamiento de Genet con Sartre luego de la publicación de *Saint Genet, comédien et martyr*, hecho que marca definitivamente la ruptura de la breve relación que Genet estableciera con el filósofo existencialista.

ese riesgo, pues en su imaginario, la creación artística constituye, como hemos visto, una herramienta que vuelve posible el ejercicio de la libertad.

La autoficción entrega a Genet la libertad de crearse a sí mismo. La libertad de construir una versión personal de su identidad. La poesía es, para Genet, esa forma de ser paradójico, en el sentido que Roland Barthes encuentra a este término:

Le texte est ce qui se porte à la limite des règles de l'énonciation (la rationalité, la lisibilité, etc.). [...] Le texte essaie de se placer très exactement derrière la limite de la *doxa* (l'opinion courante, constitutive de nos sociétés démocratiques, puissamment aidée par les communications de masse, n'est-elle pas définie par ses limites, son énergie d'exclusion, sa *censure* ?) ; en prenant le mot à la lettre, on pourrait dire que le texte est toujours *paradoxal*.^{xxxv} 33

De esta necesidad de ser *paradójico*, surge toda la serie de procedimientos que Genet utiliza para difuminar o abolir el poder referencial en su escritura. El acto de escritura en su forma autoficcional, lo hemos dicho ya, es una estrategia subjetivizante. Una empresa relativizante con fines especulativos. Su principio es el de movimiento constante, inacabable; su objetivo el de alcanzar la conciencia de su constante cambio. La negación de una posibilidad única de existir y la reivindicación estridente del derecho a ser, sentirse y construirse diferentemente es lo que impulsa a Genet hacia su trabajo estético-ideológico de subversión. Genet quiso mostrarse al mundo bajo la forma de un poema, y si existe una característica definitoria de lo poético, es la susceptibilidad que tiene de ser interpretado de diferentes maneras. Así, Genet quiso construirse, en cada una de sus obras, bajo una apariencia distinta para reivindicar el derecho a la diferencia.

³³ Barthes, Roland, "De l'œuvre au texte" en *Le Bruissement de la langue*, p. 71.

Bibliografía.

Barthes, Roland, "De l'oeuvre au texte" en *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

-----, "El grado cero de la escritura" en *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, (1973) 2009.

-----, "Écrire, verbe intransitif ?" en *Le Bruissement de la langue*, Paris, Du Seuil, 1984.

-----, "La mort de l'auteur" en *Le Bruissement de la langue*, Paris, Du Seuil, 1984.

Bataille, Georges, "Genet" en *La literatura y el mal*,
<http://es.scribd.com/doc/6761168/Bataille-Georges-La-Literatura-y-El-Mal>

Colonna, Vincent, *L'Autofiction, essais sur la fictionalisation de soi en littérature*,
<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (12 de abril de 2012).

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988, (1983)

Genet, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

-----, *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, 1953.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Halperin, David, *San Foucault. Para una hagiografía gay*, Trad. Mariano Serrichio, Buenos Aires, Ediciones literales, 2004.

Jenny, Laurent. "L'autofiction"
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afinte.html> (25 de abril de 2012)

Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico*,
<http://es.scribd.com/doc/75110710/Lejeune-Philippe-El-Pacto-Autobiografico> (27 de julio de 2012)

Ricoeur, Paul, "El sí y la identidad narrativa" en *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 2003.

White, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993.

White, Hayden, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" en *Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes*, Ed. Alberto Vital, México, UNAM, 2001.

-----, "Teoría literaria y escrito histórico" en *El texto histórico como artefacto literario*, Trad. y notas Verónica Tozzi, México, Paidós. 2003 (Pensamiento contemporáneo 71).

Anexo de traducciones.

ⁱ La autoficción es la ficción que he decidido darme a mí mismo, por mí mismo, en tanto que escritor, incorporando, en el sentido completo del término, la experiencia del análisis, no solamente en la temática sino también en la producción textual.

ⁱⁱ Cuestionamiento culto de la práctica ingenua de la autobiografía.

ⁱⁱⁱ [...] la autobiografía se transforma en autoficción en función de su contenido y de la relación de su contenido con la realidad.

^{iv} La naturaleza del protocolo nominal consiste, como hemos visto, en la identidad nominal del autor y uno de sus personajes. Justo porque los dos tienen el mismo nombre, el lector tiende a identificarlos. Hay que insistir en el carácter nominal de esta identidad. El protocolo nominal consiste únicamente en una equivalencia establecida, directa o indirectamente, mediante un nombre propio de persona, de un antropónimo. Se trata pues de una simple relación de homonimia entre el nombre "autorial" (el nombre del autor) y un nombre "actorial" (el nombre de uno de los personajes).

^v Está condición es necesaria puesto que la homonimia es el único criterio riguroso e indiscutible para distinguir los casos en los que un escritor se ha ficcionalizado en una o varias de sus obras. Similitudes físicas, psicológicas o biográficas entre un autor y uno de sus personajes no pueden remplazar totalmente esa identidad de nombre a falta de la cual sería imposible, en efecto, distinguir la autoficción de la novela personal. Colonna, Vincent.

^{vi} La figura autorial es, pues, una doble proyección ficcional del autor, como personaje y como narrador, como ficción de persona y como ficción de enunciador.

^{vii} Nací en París el 19 de diciembre de 1910. Pupilo de la asistencia pública, me fue imposible conocer otra cosa sobre mi condición civil. A los veintiún años obtuve un acta de nacimiento. Mi madre se llamaba Gabrielle Genet. Mi padre me sigue siendo desconocido. Había venido al mundo en el número 22 de la calle Assas.

^{viii} Para hacerles comprender mejor hasta qué punto había alcanzado una soledad que me confería la soberanía, si utilizo este procedimiento de retórica es porque me lo impone una situación, un logro que se expresa con las palabras encargadas de expresar el triunfo del siglo. Un parentesco verbal traduce el parentesco de mi gloria con la gloria nobiliaria.

^{ix} Aunque la santidad es mi objetivo, no puedo decir lo que es. *Mi punto de partida es la palabra misma*, que indica el estado más próximo a la perfección moral, de la que no sé nada salvo que sin ella mi vida sería trivial. Al no poder lograr una definición de la santidad [...] quiero crearla a cada instante, es decir, hacer que todos mis actos me conduzcan a ella, a la que ignoro. [...] Pero sobre todo quiero ser un santo *porque la palabra indica la más alta actitud humana*, y haré todo para llegar a ello. [El énfasis es nuestro].

^x Conmover de lecturas al azar, por el hallazgo de términos que evocan la religiosidad, me servía naturalmente de ellas para pensar en mis amores que al ser nombrados así tomaban proporciones monstruosas. Me precipitaba con ellas en una aventura original gobernada por las fuerzas elementales. Quizás, para crearme mejor, el amor me volvía a introducir en el hecho de tales elementos que apelaba a las turbadoras palabras que se emplean para nombrarlos: cultos, ceremoniales, visitaciones, letanías, realeza, magia... *Por un vocabulario tal, por el universo informe que propone y que yo contenía, era dispersado, aniquilado*. En este desorden, en esta incoherencia, mendigaba de pueblo en pueblo. [El énfasis es nuestro].

^{xi} Mientras más amo a Julien más se aleja de mí el gusto por el robo y los ladrones. Me alegra amarlos pero una gran tristeza, frágil como una sombra y dura como el negro se extiende sobre mi vida entera, reposa apenas sobre ella, la roza y la agobia. Entra en mi boca entreabierta: es la nostalgia por mi leyenda.

^{xii} Si intento reconstruir con palabras mi actitud de entonces, el lector será tan engañado como yo mismo. Sabemos que nuestro lenguaje es incapaz de recordarnos siquiera el reflejo de esos estados difuntos, ajenos. Lo mismo sucedería con este diario si tuviera que ser la anotación de lo que fui. Precisaré por lo tanto que debe aclarar sobre lo que soy hoy cuando lo escribo. No es una

búsqueda del tiempo pasado sino una obra de arte cuya materia-pretexo es mi vida de antaño. Será un presente fijado con ayuda del pasado, no a la inversa. Sépase pues que los hechos fueron lo que digo, pero la interpretación que extraigo de ellos es aquello en lo que me he convertido.

^{xiii} El lector está prevenido sobre el hecho de que este nexo con mi vida íntima o lo que ella sugiere no será más que un canto de amor. Exactamente, mi vida fue la preparación de aventuras (no juegos) eróticas cuyo sentido quiero ahora descubrir. Por desgracia el heroísmo es lo que me parece más cargado de virtud amorosa y, puesto que no existe el héroe más que en nuestra mente, habrá pues que crearlo. Entonces recorro a las palabras. Las que utilizo cantarán, aun cuando intente una explicación a través de ellas. ¿Lo que escribo fue cierto o falso? Sólo este libro de amor será real. ¿Los hechos que le sirvieron de pretexo? Debo ser su depositario de ellos. No los restituyo a ellos.

^{xiv} Deseo crearme un destino de lo más raro. Veo muy mal lo que será; no lo quiero como una curva graciosa ligeramente inclinada hacia la noche sino de una belleza nunca antes vista, bella a causa del peligro que la moldea, la transforma, la mina. ¡Ay! ¡Que no sea yo pues más que belleza! Iré rápido o lentamente pero me atreveré a lo sea. Destruiré las apariencias. Las envolturas perecerán quemadas y una tarde apareceré ahí, sobre la palma de su mano, tranquilo y puro como una figurilla de cristal. Ustedes me verán. A mi alrededor ya no habrá nada más.

^{xv} ¿Es de sorprender que pretenda que el crimen puede servirme para asegurar mi vigor moral?

^{xvi} Como notamos, el mecanismo es simple: encontramos un personaje o un retrato similar, sin conocer verdaderamente el original. Juzgamos a partir de una idea de este modelo sobre dicha similitud, pero esta idea la tomamos prestada de la obra en la que se encuentra el personaje y de los discursos que ella misma ha producido. En el caso de la literatura, existe una especie de torniquete que hace que extraigamos de una obra y de sus comentarios, una imagen de la persona del autor y que juzguemos la similitud de la obra en función de esta imagen. Dicho de otro modo, tras los personajes y el autor, proyectamos la imagen de un hombre que buscamos en la obra y tenemos la ilusión de haber alcanzado al Escritor.

^{xvii} Pero para que la experiencia sea más eficaz, haré que Julien reviva un instante en mi piel miserable. En un libro titulado *Milagro de la rosa*, de un joven presidiario a quien sus compañeros le escupen en la mejilla y en los ojos, me hago cargo de la ignominia de tal postura, al hablar de él digo 'Yo'. Aquí pasa lo contrario.

^{xviii} [...] que mi vida debe ser leyenda, es decir, legible, y su lectura debe dar lugar a un tipo de emoción nueva a la que llamo poesía. Ya no soy más que un pretexo.

^{xix} Este diario que escribo no es un relajamiento literario. A medida que progreso en él, ordenando lo que mi vida pasada me indica, a medida en que me obstino en el rigor de la composición -de los capítulos, de las frases, del propio libro- siento como me afirmo en la voluntad de utilizar, con fines virtuosos, mis miserias de antaño. Experimento tal poder".

^{xx} Abandonado por mi familia, me parecía entonces natural agravar esto por el amor a los muchachos, y este amor, por el robo, y el robo por el crimen o por el placer del crimen. Así, negaba decididamente un mundo que me había negado.

^{xxi} La realización de [su] leyenda consiste en la existencia más audaz posible en el orden del crimen.

^{xxii} Es correcto que la consciencia de [su] singularidad lleve el nombre de una actividad asocial: el robo.

^{xxiii} Entro. Durante media hora, si me encuentro solo, operaré en un mundo que será lo inverso del mundo habitual. Mi corazón late muy fuerte. Nunca tiembla mi mano. El miedo no me abandona ni por un segundo. No pienso precisamente en el propietario del lugar pero todos mis movimientos lo evocan a medida que lo observan. *Me baño en una idea de propiedad al saquear la propiedad*. Recreo al propietario ausente. No vive frente a mí, sino a mi alrededor. Es un elemento fluido que respiro, que entra en mí, que hincha mis pulmones. Al inicio la operación transcurre sin gran miedo. Éste aparece cuando al fin decido irme. La decisión nace cuando el departamento ya no contiene ningún rincón secreto, cuando tomo el lugar del propietario. [El énfasis es nuestro]

^{xxiv} Cerró los ojos. Volvía a llegar esa región de sí mismo en donde se encontraba con su hermano. Se hundía en el seno de una confusión con Robert *pero de la cual extraía, primero las palabras, enseguida, gracias a un mecanismo elemental sin embargo, un pensamiento claro, poco a poco vivo, y que a medida que se alejaba de sus profundidades, lo diferenciaba de su hermano*, provocaba actos singulares, todo un sistema de operaciones solitarias que, lentamente, se convertían en propias, perfectamente suyas y que compartía –uniéndolo a él– con Vic.

^{xxv} La belleza de un acto moral depende de la belleza de su expresión. Decir que es bello ya decide que lo será. Sólo falta probarlo. De eso se encargan las imágenes, es decir, las correspondencias con las magnificencias del mundo físico. El acto es bello si provoca y nos hace descubrir en la garganta el canto.

^{xxvi} El murmullo de una voz en la noche, y sobre el mar el ruido de invisibles remos, me impactaron en mi singular situación. Permanecí atento para asir esos instantes que, errantes, me parecían estar en búsqueda, como lo está de un cuerpo un alma en pena, de una conciencia que los grabe y los experimente. Habiéndola encontrado, se detienen: el poeta agota el mundo. *Y si propone otro, no puede ser más que dentro de su propia reflexión.* [El énfasis es nuestro]

^{xxvii} Si examino lo que escribí, hoy distingo, *pacientemente perseguida*, una voluntad de rehabilitación de los seres reputados como viles. El haberlos nombrado con el nombre que habitualmente designan a la nobleza quizá fuera infantil, fácil: iba rápido. Me fui por el camino más corto, pero no lo hubiera hecho si en mí mismo, esos objetos, esos sentimientos, (la traición, el robo, la cobardía, el miedo) no hubieran apelado al calificativo habitualmente reservado por ustedes para sus contrarios.

^{xxviii} Mi talento será el amor que le profeso a todo aquello que compone el mundo de las prisiones y del presidio. No porque desee transformarlos o llevarlos a *sus vidas*, o que les acuerda su indulgencia o su piedad. A los ladrones, a los traidores, a los asesinos, a los gandules, a los bribones, les reconozco una belleza profunda –una belleza hueca– que a *ustedes* les niego.

^{xxix} La palabra ladrón determina a aquel cuya actividad principal es el robo. Lo precisa al eliminar –mientras se le nombre así– todo lo que es además de ladrón. La poesía consiste en la mayor conciencia de su calidad de ladrón.

^{xxx} Genet ha ganado. Se ha introducido por completo en su obra; su libro es él mismo. La única regla de las invenciones y de la composición en Genet, es el propio Genet. Para él, componer es recrearse.

^{xxxi} Mi victoria es verbal y se la debo a la suntuosidad de los términos. Bendita sea pues esta miseria que me aconseja tales elecciones.

^{xxxii} Se convierte, por decirlo así, en un autor de papel. Su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula que nutre su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer sus vidas como un texto: la palabra “bio-grafía” recupera aquí un sentido fuerte, etimológico; y, de repente, la sinceridad de la enunciación, auténtica “cruz” de la moral literaria, se convierte en un falso problema. El *yo* que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un *yo* de papel.

^{xxxiii} Genet se evapora; *Cree seriamente, profundamente, en una transustanciación que lo arrancaría de su vida vivida para encarnarlo en ese cuerpo glorioso: la palabra. El lenguaje poético es el alma objetivada. Sale del cuerpo llevado por el “soplo físico” al que se puede comparar con “el hilo de un ovillo” y que saca de su boca para volver a enrollarlo en otra bobina, la obra.*

^{xxxiv} Y resulta que mi espíritu, hastiado de ese juego que consiste en nombrar con un nombre prestigioso aquello que ha impactado a mi corazón, niega a cualquier calificativo “Así pues, ya no deseo escribir. Muero a la Letra.

^{xxxv} El Texto es aquello que se lleva al límite de la enunciación. (La racionalidad, la legibilidad, etc.) El texto intenta ubicarse exactamente “más allá” del límite de la doxa (la opinión común, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, potentemente ayudada por la comunicación masiva, ¿no se define por sus límites, por su energía de exclusión, por su “censura”? Tomando el término a la letra, se podría decir que el Texto es siempre *paradójico*.